

munibe

AÑO 30

1978

SOCIEDAD DE CIENCIAS ARANZADI - SAN SEBASTIAN



PATROCINIO

**CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA
CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE SAN SEBASTIAN**



MUNIBE

AÑO 30

1978

FASCISCULOS 1-3

Redacción y Administración: **SOCIEDAD DE CIENCIAS ARANZADI**

Plaza de I. Zuloaga (Museo) - San Sebastián - Teléfono 42-29-45

LAS FIGURAS RUPESTRES PALEOLITICAS DE LA CUEVA DE EKAIN (DEVA, GUIPUZCOA)

**JESUS ALTUNA
JUAN MARIA APELLANIZ**

LAS FOTOGRAFIAS DE LAS FIGURAS RUPES-
TRES HAN SIDO EFECTUADAS POR DON ALBER-
TO FERNANDEZ IBARBURU.

LA AYUDA ECONOMICA PARA LA REALIZA-
CION DE LA INVESTIGACION PROVIENE DE LA
ASOCIACION PARA EL FOMENTO DE LA ENSE-
ÑANZA Y LA CULTURA DE DEVA.

INDICE

INTRODUCCION (<i>Jesús Altuna*</i>)	7
CAPITULO I (<i>Jesús Altuna</i>)	
Situación y descripción de la cueva	9
CAPITULO II (<i>Jesús Altuna</i>)	
A. Descripción de las figuras	
Grupo I: Figuras 1 a 10	15
Grupo II: Subgrupo a: Figuras 11 a 34	33
Subgrupo b: Figuras 35 a 49	67
Grupo III: Figuras 51 y 52	82
Grupo IV: Figuras 53 a	85
Grupo V	99
B. La plaqueta del yacimiento de Ekain	102
C. Algunas consideraciones sobre las figuras de Ekain, en especial sus caballos	106
CAPITULO III (<i>Juan María Apellániz**</i>)	
ANALISIS E INTERPRETACION DE EKAIN	110
A. Ekain como Santuario	110
1, El modelo 2, La organización de Ekain.	
B. Las representaciones del Santuario	113
1, El caballo. 2, El bisonte. 3, La cabra. 4, El ciervo. 5, El oso.6, Los peces.	
7, Los signos.	

* Sociedad de Ciencias Aranzadi. Museo de San Telmo. San Sebastián.

** Departamento de Prehistoria. Universidad de Deusto. Bilbao.

C. Ekain como obra de arte	122
Los métodos de la Historia del Arte.	
1, Criterios objetivos de atribución de maestros. 2, Modelo de aplicación de los criterios objetivos de atribución de maestros: La «escuela de Ramales».	
3, Los maestros de Ekain: Los maestros de caballos. 4, Los maestros de bisontes. 5, Los maestros de cabras. 6, Los maestros de ciervos. 7, Los maestros de peces. 8, El maestro de osos. 9, La «construcción» de Ekain.	
D. Los parentescos de Ekain	142
1, Ekain y los Santuarios del País Vasco. 2, Ekain y Etxeberriko Karbia.	
3, Ekain y Tito Bustillo.	
E. La plaqueta del yacimiento de Ekain	146
1, Proceso de creación. 2, Paralelos con las figuras del Santuario. 3, Paralelos del País Vasco.	
F. La cronología de Ekain	150
BIBLIOGRAFIA REFERENTE A TODOS LOS CAPITULOS	151



MUNIBE

AÑO 30

1978

FASCICULO 4

Redacción y Administración: SOCIEDAD DE CIENCIAS ARANZADI

Plaza de I. Zuloaga (Museo) - San Sebastián - Teléfono 42-29-45

SUMARIO

El depósito arqueológico de la cueva de Marizulo (Guipúzcoa). Ana Cava	155-172
Le tumulus - cromlech de Mehatze (Mehatze V, Commune de Banca). Compte-rendu de fouilles. Jacques Blot	173-180
Le tumulus - cromlech I de Pittare (compte-rendu de fouilles). Jacques Blot	181-188
Modelos de Endogamia en Guipúzcoa. Claudio Zudaire	189-200
Dimorphisme sexuel dans le squelette postcephalique de <i>Capra pyrenaica</i> , pendant le Würm Final. Jesús Altuna	201-214
La ganadería pirenaica. Pedro Montserrat	215-238
Introducción a la Herpetología del País Vasco, I. Estribaciones de la Sierra de Aralar (Gaztelu, Guipúzcoa). Antonio Bea	239-243

Notas ictiológicas VI: Primera cita de <i>Dasyatis violacea</i> (Bonaparte) para aguas del Cantábrico. Xabier Iríbar y Miguel Ibáñez	245-248
Notas de Flora navarra. <i>Saponaria glutinosa</i> Bieb. y otras especies interesantes. Juan Erviti	249-256
El río subterráneo de Ondarre y la karstificación en la Sierra de Aralar. Sección de Espeleología de la Sociedad de Ciencias Aranzadi	257-282
Indices de Munibe. Autores y Materias (Años 1973-1977). Koro Mariezkurrena	283-288
Recensión bibliográfica	289-290
INDICE DE AUTORES	

PATROCINIO:

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA

CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE SAN SEBASTIAN

CAPITULO II

DESCRIPCION DE LAS FIGURAS

En la denominación de los grupos de las figuras y en la numeración de éstas, empleamos las mismas anotaciones que se emplearon en el primer trabajo acerca de esta cueva (Barandiarán y Altuna, 1969). En los contados casos en que se describen figuras nuevas, las denominamos, añadiendo el término bis al número de la figura precedente. Así, por ejemplo, la 4 bis, 11 bis o 15 bis son nuevos hallazgos situados a continuación de la 4, la 11 o la 15 del trabajo citado. La mayoría de estos hallazgos fueron hechos cuando este primer estudio estaba a punto de ser publicado, tal como se indica en la nota al pie de la página 383 del mismo.

Antes de iniciar esta parte queremos definir claramente, sobre una fotografía de caballo, la terminología utilizada en la descripción de las figuras (Foto A).

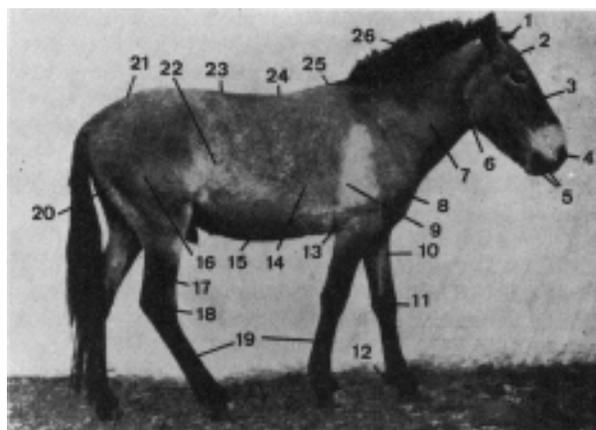


Foto A. Indicación de los términos empleados en la descripción de las figuras 1, tupé. 2, frente. 3, cara. 4, ollar. 5, belfos. 6, fauces. 7, cuello. 8, pecho. 9, espalda. 10, antebrazo. 11, rodilla. 12, cerneja. 13, codillo. 14, costillar. 15, vientre. 16, muslo. 17, pierna. 18, corvejón. 19, cañas. 20, nalgas. 21, grupa. 22, ijar. 23, lomo. 24, dorso. 25, cruz. 26, crinera.

GRUPO I

Las figuras de este grupo se encuentran en la zona más próxima a la entrada de la cueva, en la galería *Erdibide* (Eb) (Plano 3), en la dependencia ciega lateral *Auntzei* (A) y en el muro oriental de la sala central *Erdialde* (Ed) (Plano 5).

Se inicia el grupo con una rayita oculta bajo una bovedilla a ras de suelo (Foto 1b). A unos metros más adelante existe otra línea arqueada, y enseguida, bajo un lenar inverso, se encuentra la cabeza de caballo más grande de la cueva. Esta, con otras 9 figuras más, forma el primer conjunto, situado en una galería lateral, ciega. En él hay, además del caballo citado a la entrada de la galería, un ciervo seguido de una cierva, un salmón, 4 cabras y 2 signos. Todas las figuras, excepto una cabra y un signo, están en la pared izquierda de la galería. La cabra y el signo, en frente, en la derecha. Este es el conjunto más próximo a la entrada de la cueva. De las 5 cabras existentes en la misma, 4 se

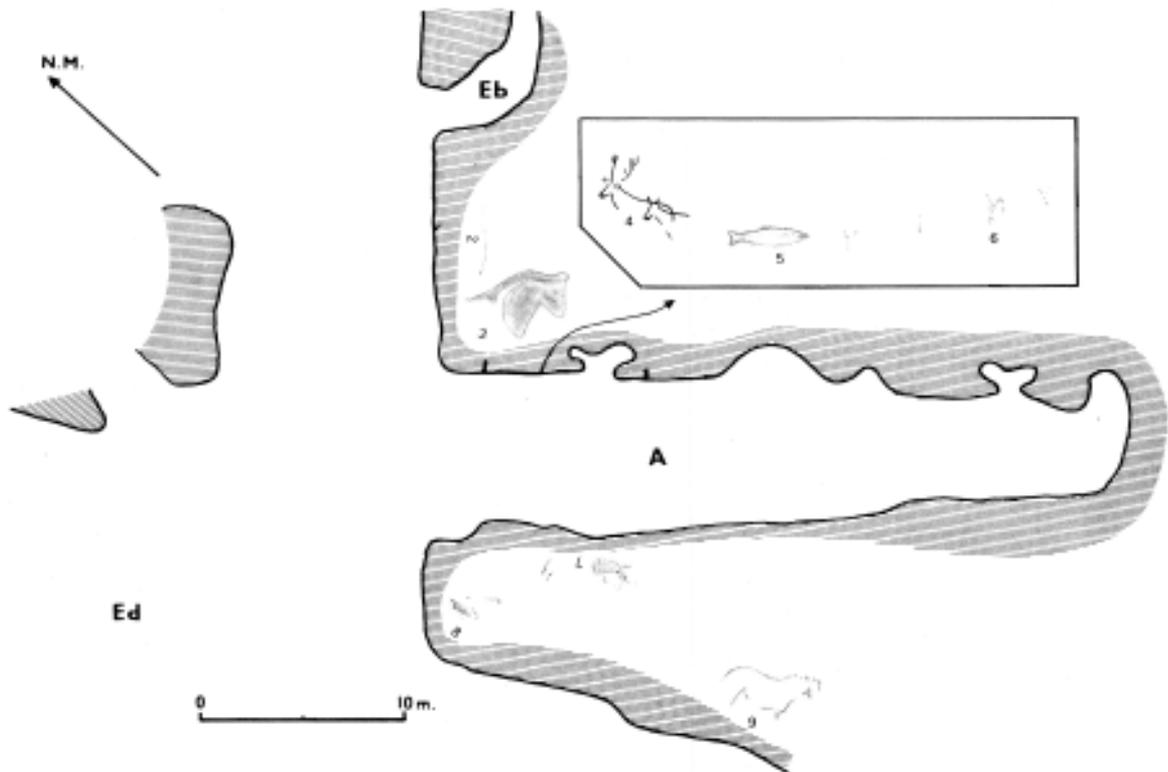
encuentran aquí. Asimismo, 2 de los 3 ciervos. Las restantes figuras del grupo I se encuentran separadas y aisladas, tanto de las anteriores, como entre sí. Son un signo, un caballo y una raya arqueada. Están situadas en el muro oriental de la sala *Erdialde* (Ed) y en la galería que avanza desde éste hacia el S (Plano 5).

1. Trazo negro (Fig. 1).

Mide 6 cm. de longitud. Se encuentra en la bovedilla de entrada de una pequeña gatera situada a ras del suelo a la derecha de la galería Eb, según se avanza hacia el inte-



Fig. 1. Trazo negro.



Plano 5. Situación de las figuras del grupo 1. Eb: Erdibide. Ed: Erdialde. A: Auntzei
 La escala de las figuras es, evidentemente, mucho mayor que la de la cueva.
 Por eso, las que no entran en la zona correspondiente, se indican en un recuadro



Fig. 1. Gatera en la que se encuentra la figura 1.

rior de la cueva (Foto 1). Esta gatera, de 30 cm. de altura y 90 de anchura, comunica con una amplia sala marginal, carente de figuras, a la que se accede avanzando un poco más en la galería Eb. Este trazo recuerda a otros situados en esta misma cueva, tales como el número 10, o los que se encuentran delante de las figuras 6 y 53. Es la figura más próxima a la entrada, la que inicia, por tanto, la serie de figuras de Ekain.

2. Trazo negro arqueado doblemente (Fig. 2 y Foto 2)

Está situado a 15 m. de la figura anterior, a 3 de la gran cabeza de caballo que describiremos a continuación y a 1,40 m. del suelo. Mide 50 cm. de longitud. En el primer tramo, comenzando por la izquierda, la concavidad está dirigida hacia el techo, y tras un punto de inflexión, en el segundo tramo la



Fig. 2. Trazo negro arqueado doblemente

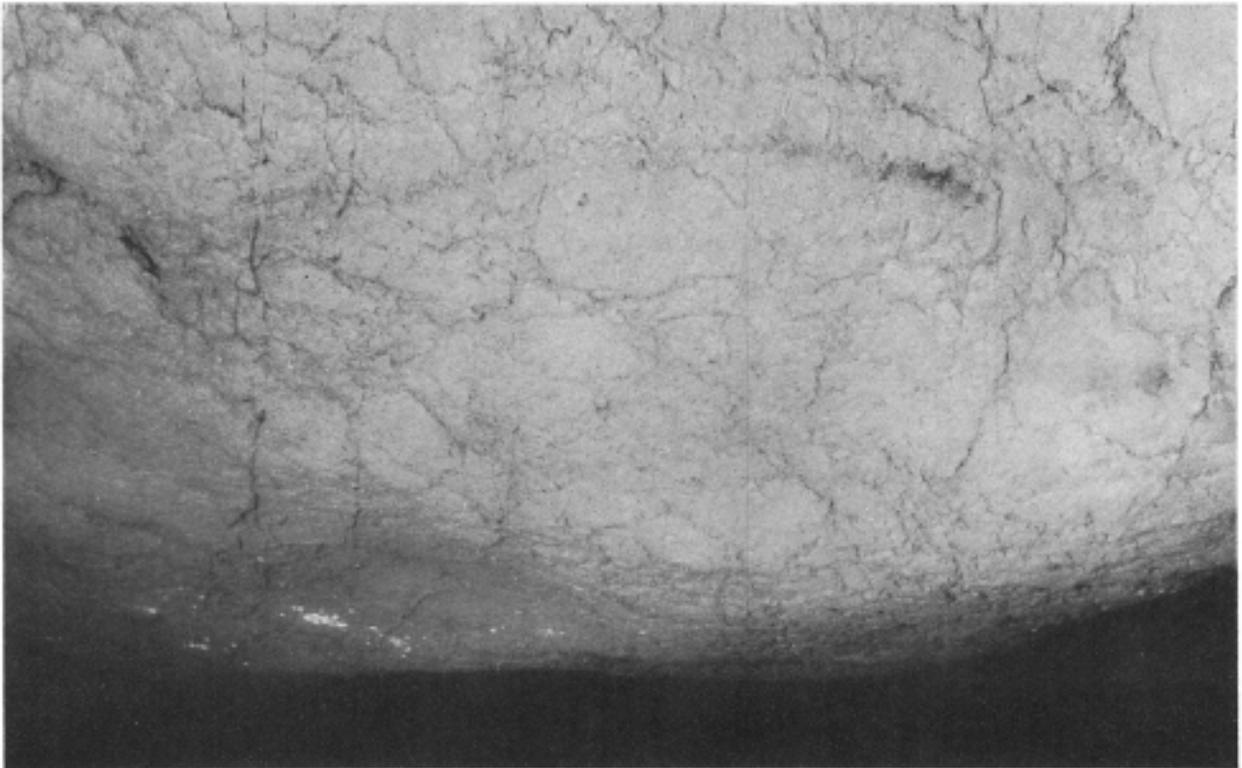


Foto 2. Idem

concauidad se dirige al suelo. Este segundo tramo es más largo que el primero y, en la actualidad, de un negro más acusado que aquél. No existe ningún otro trazo de pintura en sus proximidades, que pueda permitir pensar en un dorso de animal. Parece ser un signo arqueado más, de los numerosos que existen en esta cueva, si bien éste es el más largo de todos ellos. De todas formas, tampoco se puede negar que pueda tratarse del dorso de un bisonte.

3. Cabeza, cuello y comienzo de dorso de caballo (Fig. 3 y Foto 3a)

Se encuentra a 3 m. de la figura anterior, en el ángulo izquierdo de la entrada a la galería *Auntzei*, bajo una bóveda formada por un lenar inverso, a 1,10 m. del suelo (Foto 3b). Mide 80 cm. de hocico a dorso. Mira a la derecha del espectador.

Está pintado en negro y a tinta plana. Hoy la pintura aparece como difuminada. A excepción de algunas manchas bajo la mandíbula, fauces y zona ventral del cuello, la silueta no está más marcada que la tinta plana que rellena la figura. Hay unas zonas claras en la región del ojo y sienes, así como en la zona que separa la crinera de la zona dorsal del cuello. Las orejas están bien indicadas. El ojo está acusado por un trazo negro más intenso. En la cruz hay dos rayas que muestran un comienzo de banda crucial,

cosa muy común en los caballos de esta cueva. Compárense asimismo estos detalles con un caballo de Przewalski actual (1) (Foto 3c). Con la tinta plana parece haber querido mostrarse la mancha o cebradura «mongólica» que, como el caballo asiático, parece que poseían con frecuencia los de nuestro paleolítico (ver figuras 25, 32 y 43).

El tamaño de esta figura y la detención con que se ha hecho parecen anunciar que esta cueva es la cueva del caballo.



Foto 3 c. Caballo de Przewalski (Foto N. V. Lobanov).

(1) No queremos con ello decir que el caballo de Ekain fuera el de Przewalski, sino que poseía algunos caracteres externos comunes a éste. Véase más adelante.



Foto 3 b. Bóveda bajo la que se encuentra la figura 3

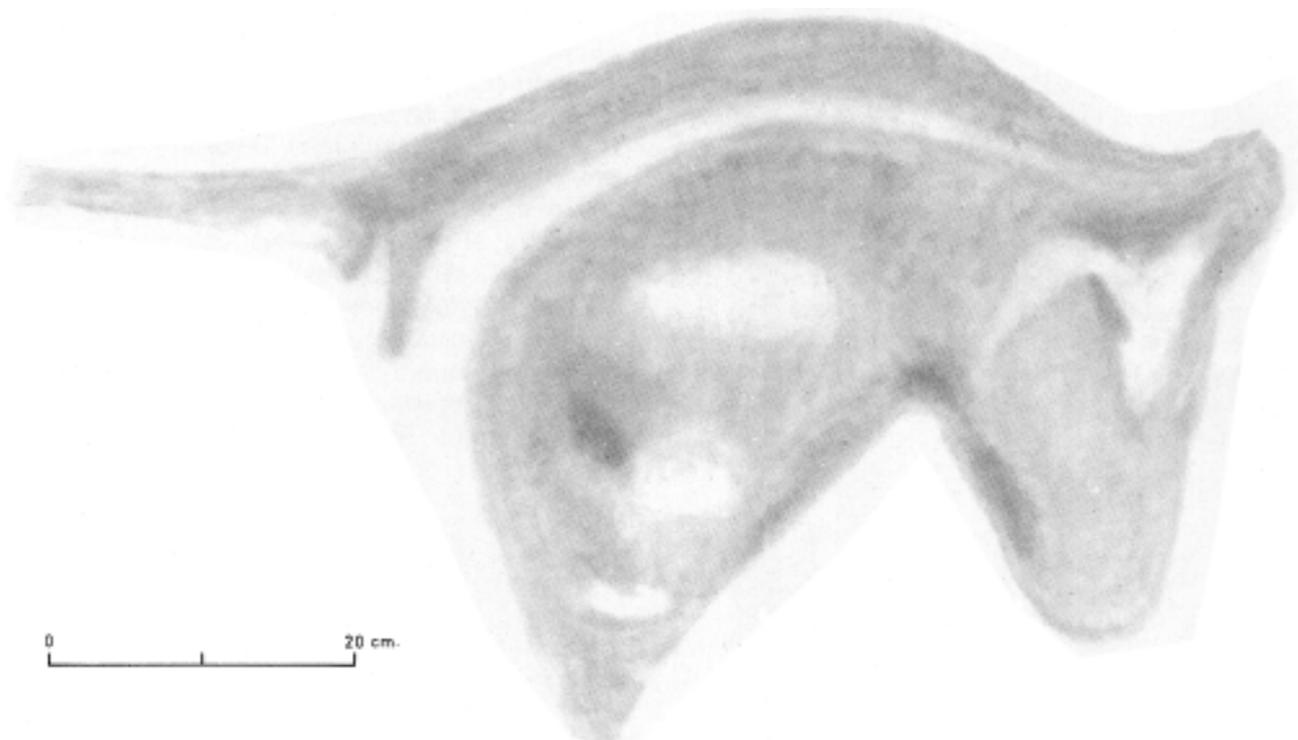


Fig. 3. Cabeza, cuello y comienzo de dorso de caballo

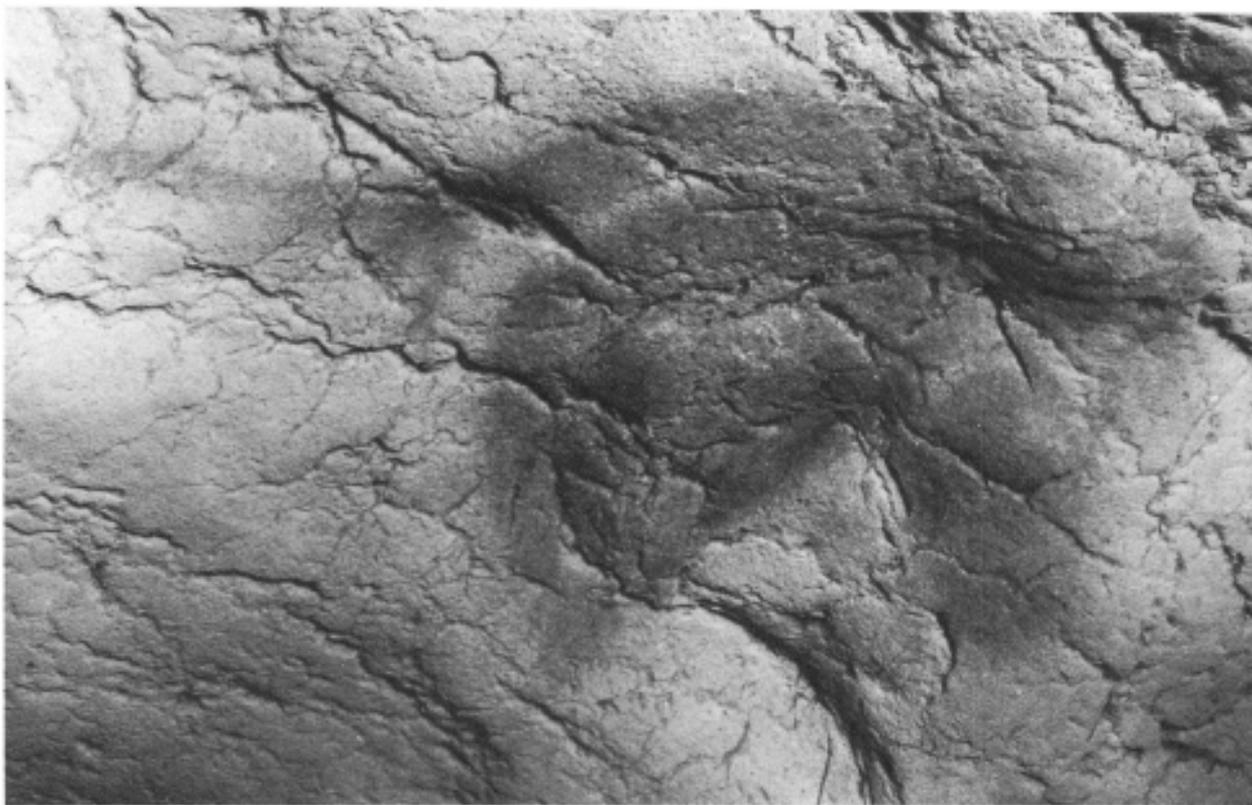


Foto 3a. Idem

4 y 4 bis. Ciervo y cierva grabados

(Fig. 4 y Foto 4a y 4b)

Están situados a poco más de metro y medio de la anterior y a 1,10 m. del suelo sobre el muro izquierdo de la galería A. El ciervo mide 50 cm. de hocico a nalga. Ambos miran a la izquierda del espectador.

Se trata de un grabado fino que representa a un ciervo seguido de una cierva. Del ciervo están representados la cabeza con su cuerna, el cuello, el dorso completo y las nalgas. A la altura de éstos, la no coincidencia de los trazos parece indicar que está también representada la cola.

La cuerna puede estar dibujada en perspectiva torcida. Los tallos ascendentes con sus coronas estarían vistos de frente. Es en esta posición, en efecto, como éstas se muestran en todo su esplendor (Foto 4c). En cambio, en la visión lateral se proyectan un tallo sobre el otro. Por el contrario los candiles basales y el resto del animal están representados de lado. Aquéllos, por estar dirigidos hacia adelante, no destacan en la visión frontal; sí, en cambio, en la lateral (Foto 4d). De todas maneras, no es preciso recurrir a esta interpretación como hemos hecho nosotros mismos en anteriores publicaciones.



Fig. 4 y 4 bis. Ciervo y cierva, grabados. Las líneas a lápiz indican hoyos en la roca.

Puntos de vista algo sesgados de ciervos muestran visiones de cuernas semejantes a la del grabado (Foto 4e).

El artista dibujó también la oreja, el orificio nasal y el ojo. El extremo del hocico lo señaló con una doble línea. El pelaje de la zona ventral del cuello lo representó con una serie de trazos finos. Faltan las patas y la línea del vientre.

La cierva que le sigue fue trazada con otra

técnica. En lugar del grabado simple que da un surco único, como es el de la cuerna del ciervo, aquí se ha grabado una banda, en cuyo interior a veces se ven trazos paralelos más finos. Solamente fue representada la cabeza, con sus dos orejas en posición típica (Fotos 4f y 4g), y el cuello, hasta el dorso por un lado y pecho por otro. Los rasgos de la boca parecen indicar la actitud que muestran las ciervas cuando la tienen entreabierta (4h).

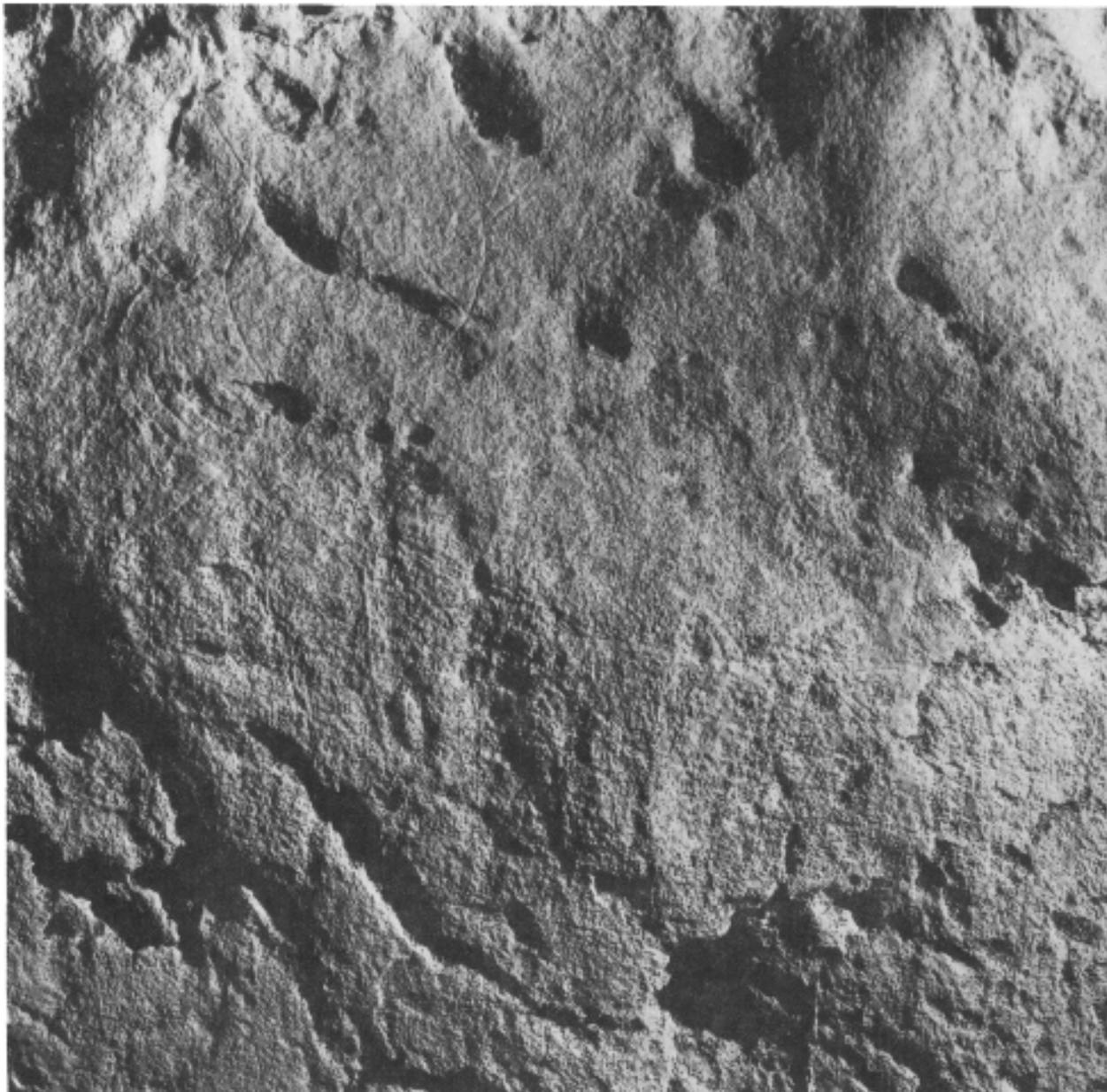


Foto 4a. Idem.

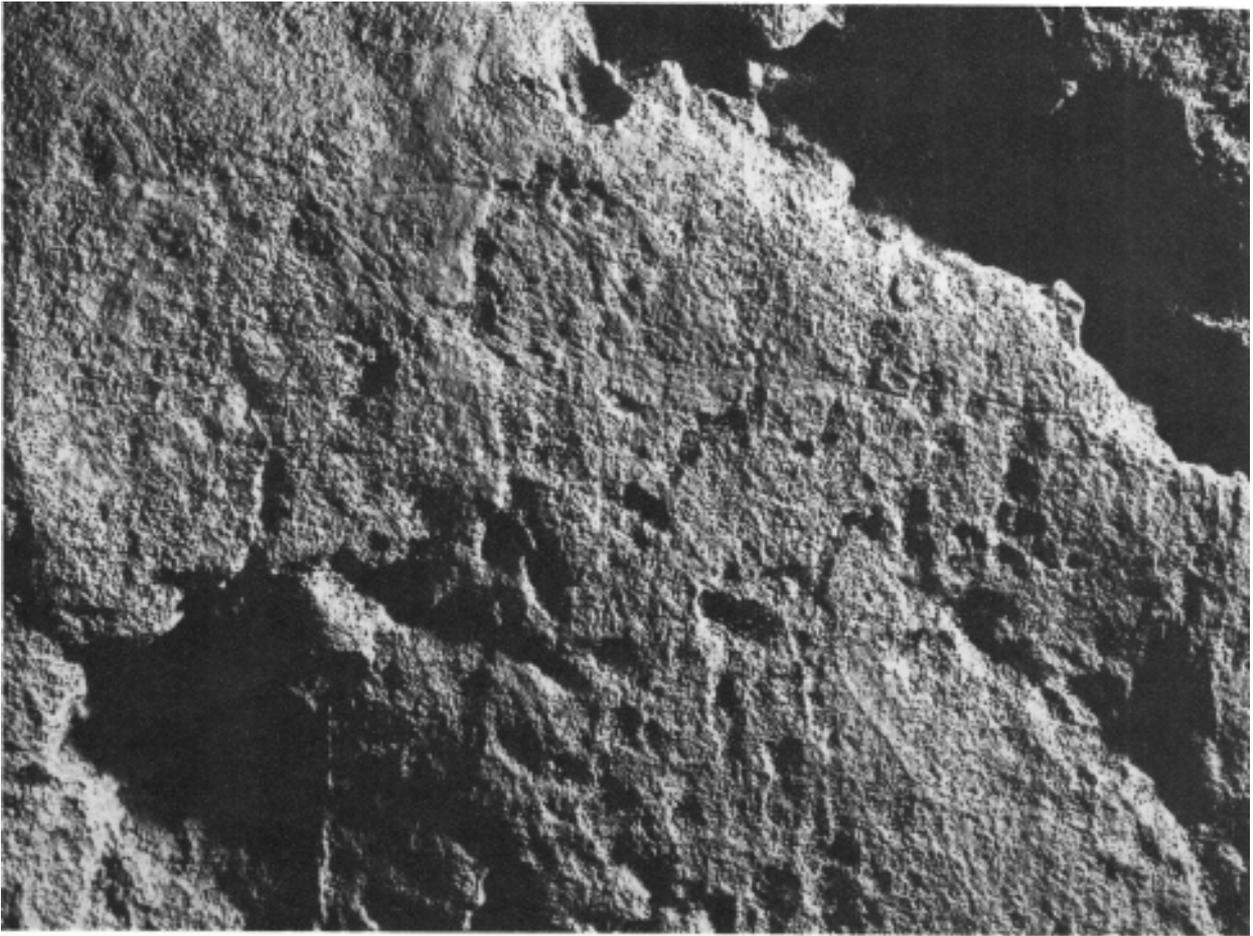


Foto 4b. Cierva 4 bis



Foto 4c. Ciervo con la cuerna de frente



Foto 4d. Ciervo con la cuerna de perfil



Foto 4 e. Ciervo con la cuerna en posición algo sesgada.



Foto 4f. Cierva con las orejas en la misma posición que en el grabado de Ekain.



Foto 4g. Detalle de la cabeza de la cierva 4 bis



Foto 4 h. Cierva con la boca en posición semejante a la del grabado de Ekain

5. Salmón (Fig. 5. Foto 5a)

Está situado a 2 m. de la figura anterior y a 1,05 del suelo. Mide 55 cm. de longitud. Mira hacia el interior de la pequeña galería.

Se ha pintado en negro la silueta completa con la boca, el opérculo, las aletas y la línea lateral. Para la representación del ojo, se ha aprovechado uno de tantos hoyos que existen en la pared. La zona anterior del dorso está acompañada por una arista del muro.

La aleta dorsal y las aletas pares están casi perdidas.

Se trata de un salmónido y creemos que del salmón, más bien que de la trucha. En éstas, en efecto, la línea lateral no destaca tanto como en aquél. Asimismo las aletas pares y la dorsal son proporcionalmente menores que en la trucha y corresponden mejor a los de la figura que estudiamos (Fotos 5b y 5c).

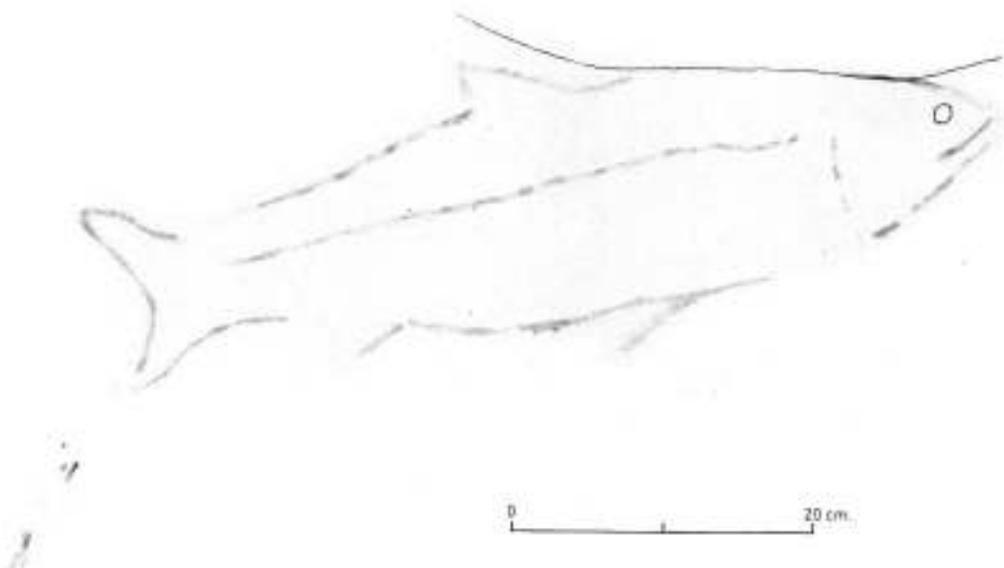


Fig. 5. Salmón.



Foto 5a. Salmón

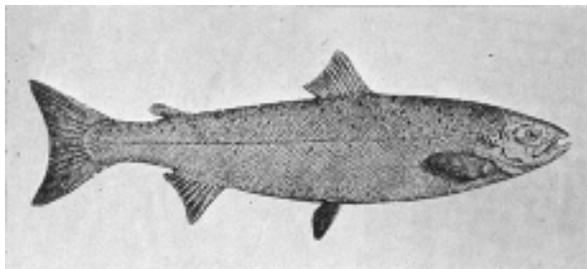


Foto 5b. Salmón.

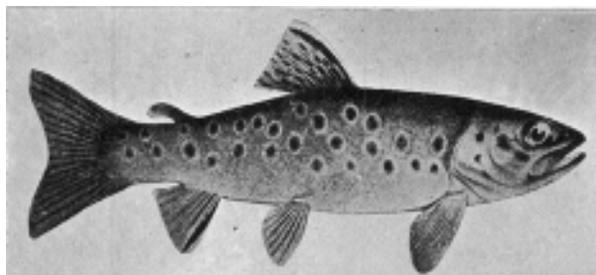


Foto 5c. Trucha

5 bis. Trazos de pintura negra (Fig. 5 bis. Foto 5 bis)

A 1,30 metros de la cabeza del salmón y a 1,50 del suelo existen unos trazos de pintura negra, no publicados hasta ahora.

Se trata de unos rasgos, en parte perdi-



Fig. 5 bis. Trazos de pintura negra.



Foto 5 bis. Idem

6. Cabras y trazo (Fig. 6. Fotos 6a y 6b)

A 2,50 m. del salmón hay un trazo corto vertical de pintura negra, muy ligeramente curvado, que mide 13 cm. de longitud (A). A 40 cm. a su derecha hay una cabra pequeña, también en pintura negra (B). Está en posición frontal, algo sesgada. Consiste en la cabeza con los cuernos, el cuello y el arranque de la línea del dorso. Los cuernos están representados «en palmera», según los muestran las cabras en perspectivas frontales o se-

dos, que forman una «Y». Pueden representar a una cabra en visión frontal. De hecho esta figura se encuentra muy próxima a otras tres, que representan asimismo cabras, dos de las cuales, las más próximas, están también en posición frontal (ver Fig. 6).

mifrontales (Fotos 6c y 6d). Un trazo en la base del cuerno derecho parece representar la oreja. Los puntos de la zona semiborrada de la cabeza pueden representar los ojos y nariz, como en la cabra 7 (ver también Fotos 6c y 7a).

A 15 cm. a su derecha y un poco más arriba hay otra cabra (C), casi totalmente borrada, también en perspectiva frontal. Aparecen sus cuernos rectos, como los que se ven en la cabra de la Foto 6e.

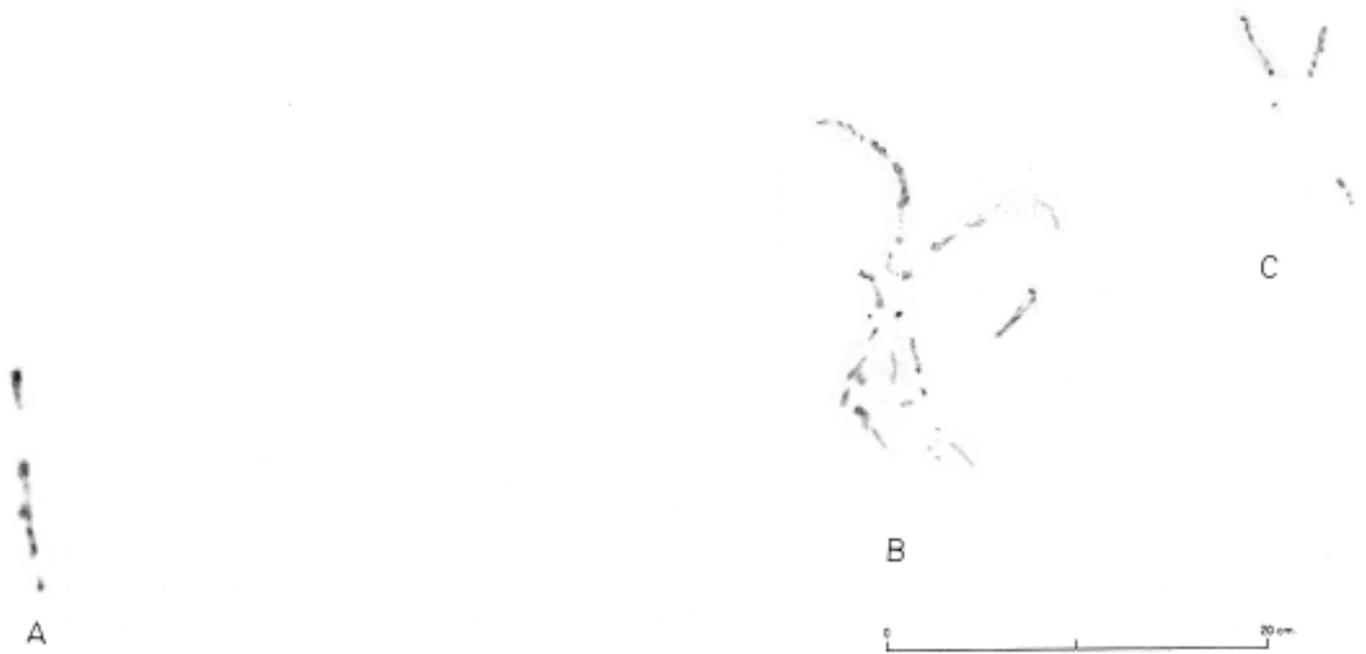


Fig. 6. A. trazo. B: cabra. C: cabra

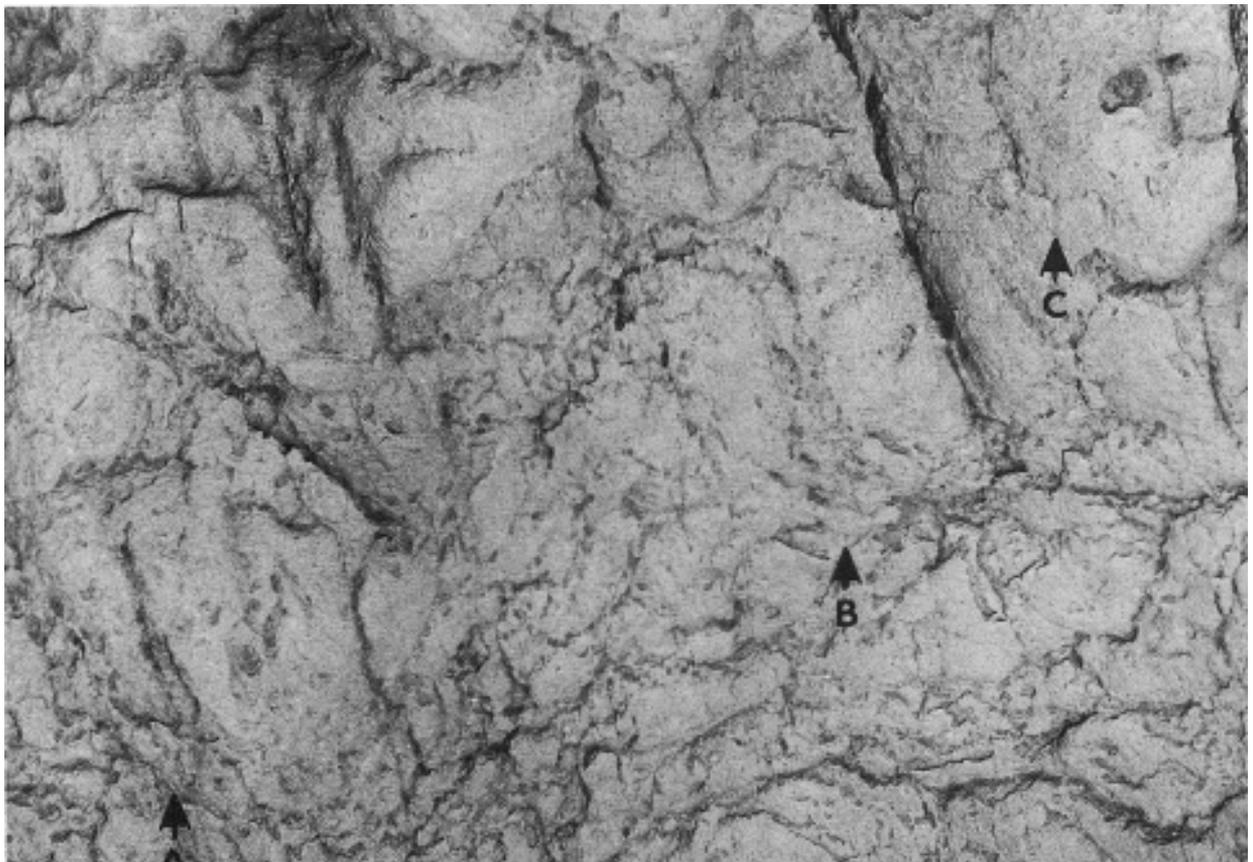


Foto 6a. Idem



Foto 6 b Detalle de la cabra B



Foto 6 c.



Foto 6 d.



Foto 6 e

7. Cabra y rasgos (Fig. 7 y Fotos 7a y 7b)

Están situados en la pared opuesta de la galería frente a la figura 5 bis y a 1,05 cm. del suelo. La cabra mide 20 cm. de longitud.

La cabra está pintada en negro y, en parte, rellena de pintura. Está en posición tum-bada, con la pata anterior derecha extendida y la izquierda recogida bajo el cuerpo. La ca-

beza la tiene vuelta hacia la izquierda, es decir, hacia quien la contempla, lo que hace que los cuernos se vean tal como en el trofeo de la Foto 7c. A la altura del lomo, un poco por encima de él, hay un signo de pintura negra. A 30 cm. a la derecha de la cabra hay dos trazos más en pintura negra. Uno largo y otro corto.

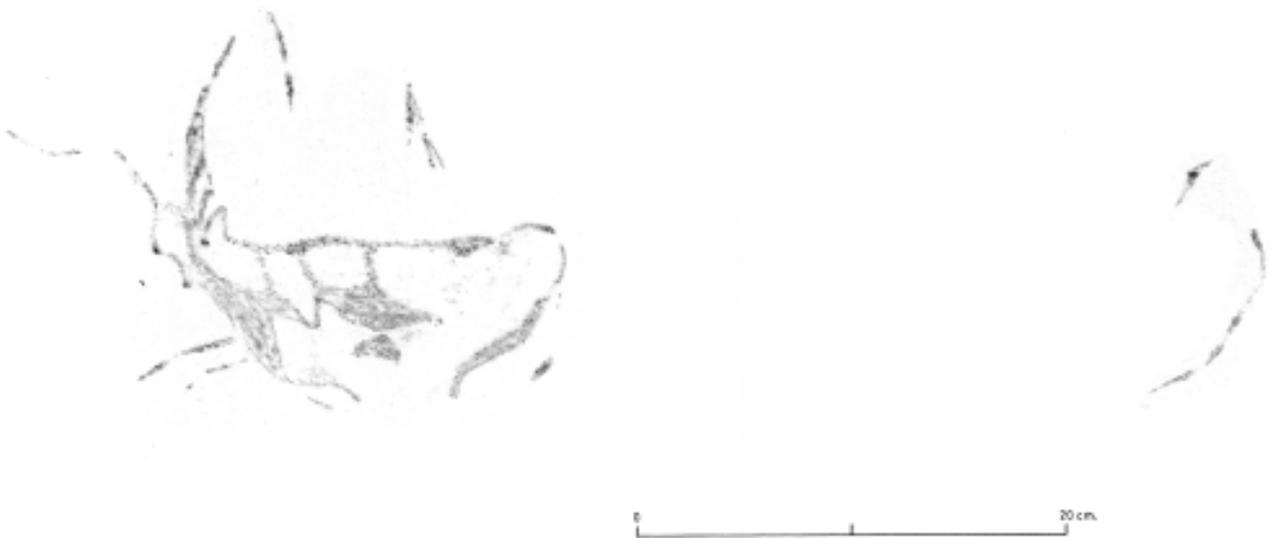


Fig. 7. Cabra y vasgos.

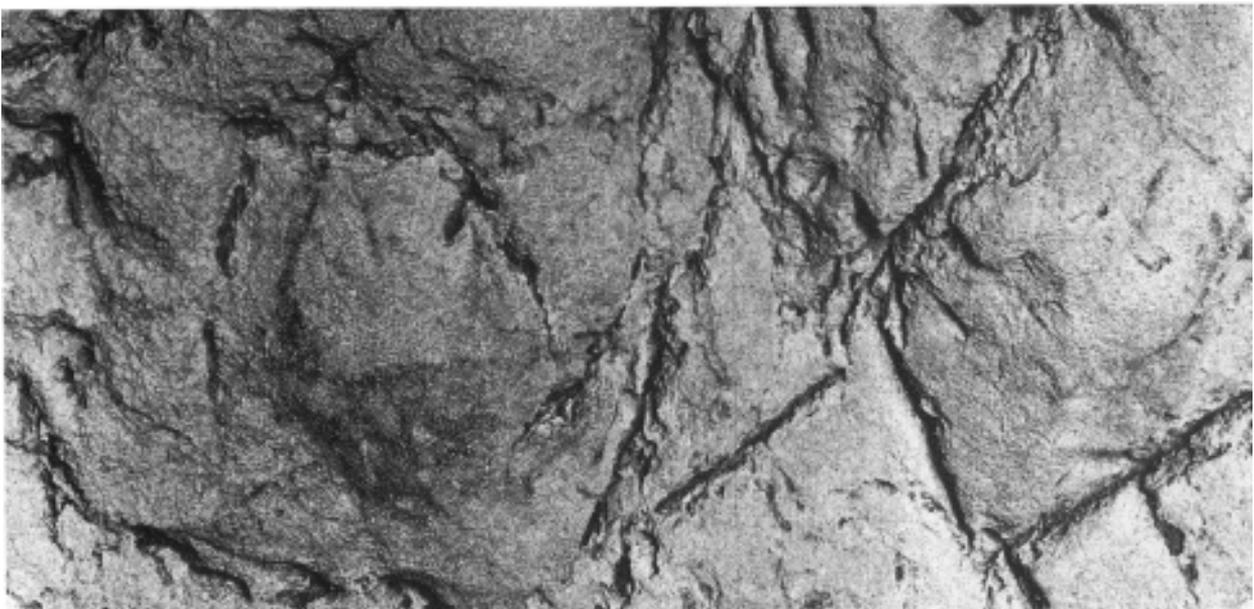


Foto 7a. Idem

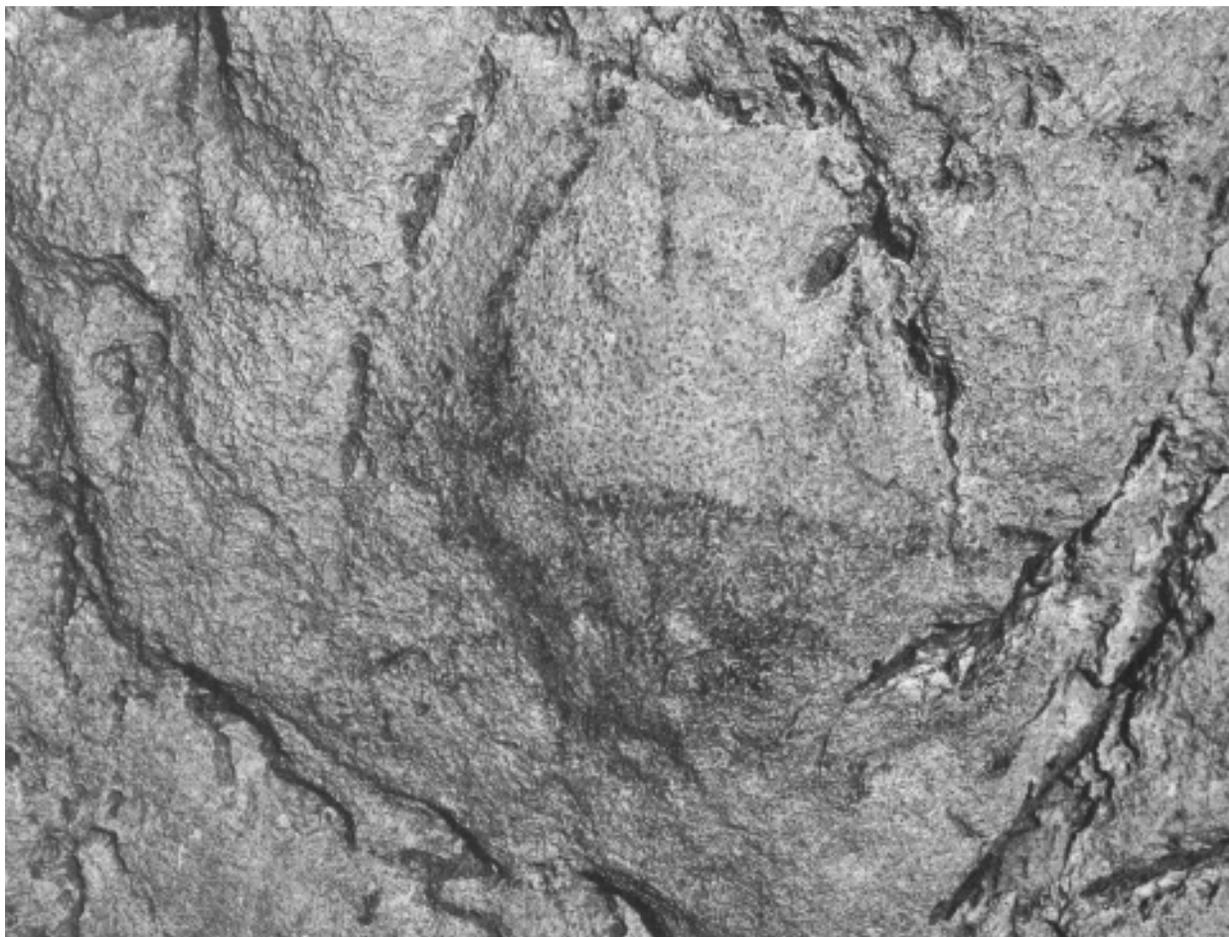


Fig. 7b. Cabra de la Fig. 7, más detallada.



Foto 7c. Cabra pirenaica (Trofeo)

8. Trazos de pintura negra (Fig. 8 y Foto 8)

Saliendo de la galería A y continuando por la galería principal, en el ángulo de la izquierda situado a 5 m. de la galería A y a 1,10 m. del suelo hay unos rasgos de pintura de difícil interpretación. Uno de ellos, el más largo, está en posición vertical y es algo sinuoso. Hay tres más, paralelos y en posición algo oblicua respecto al anterior. A ambos lados de la parte superior del trazo triple hay dos más, cortos.

9. Caballo (Fig. 9 y Foto 9)

Está situado en el mismo muro de la figura 8, a 7 m. de ésta y a 1,50 del suelo, que en esta zona presenta una serie de hoyos de invernación del oso de las cavernas. Mira hacia la derecha del espectador.



Fig. 8. Trazos de pintura negra.

El caballo está pintado en negro, en silueta incompleta, y mide 58 cm. de longitud. Le faltan el extremo del hocico, la parte inferior de las patas y las nalgas. La crinera erecta está representada por una serie de trazos cortos verticales. No se ha dibujado el ojo, ni línea alguna en el interior del cuerpo.

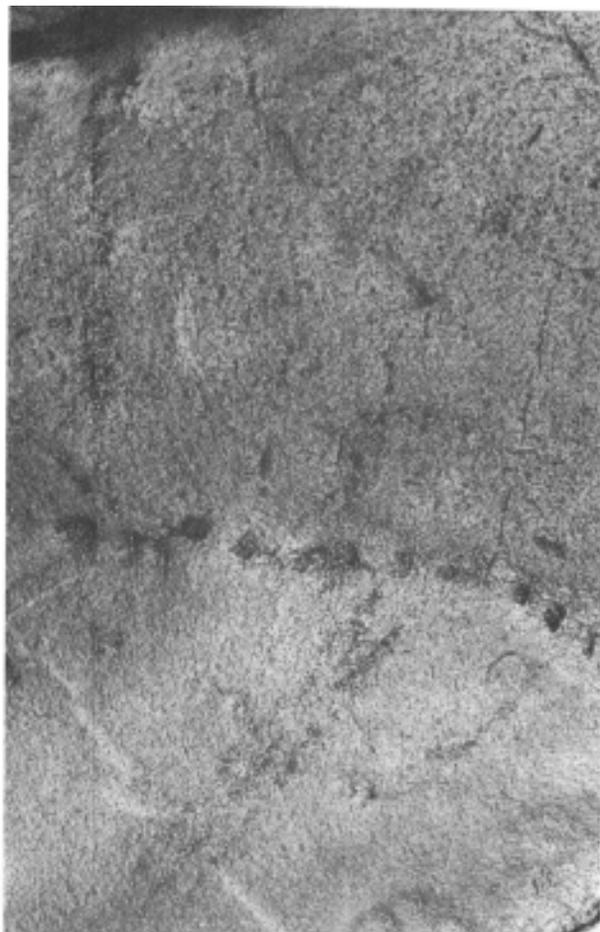


Foto 8. Idem

10. Trazo curvo de pintura negra (Fig. 10 y Foto 10)

En la misma pared de la Fig. 9, a 12 m. de ella y 1,05 del suelo, hay un trazo curvo de pintura negra bien conservada. Al parecer, la roca se ha desconchado algo después de su realización, ya que el punto situado bajo el trazo parece ser el extremo inferior donde terminaba éste.

La galería en que se encuentra posee un techo muy bajo, que va descendiendo cada vez más, para hacerse impracticable unos metros más adelante y terminar enseguida en fondo ciego.



Foto 9. Caballo.



Foto 9. Caballo

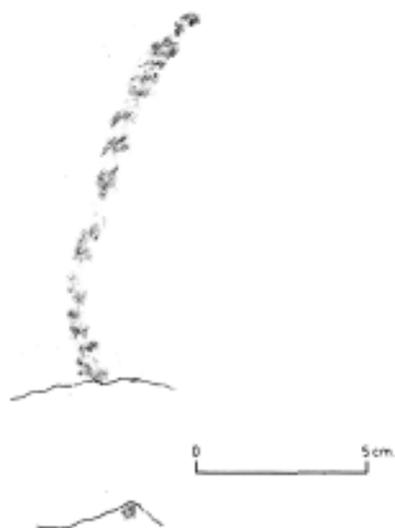


Fig. 10. Trazo curvo de pintura negra.



Foto 10. Idem

GRUPO II

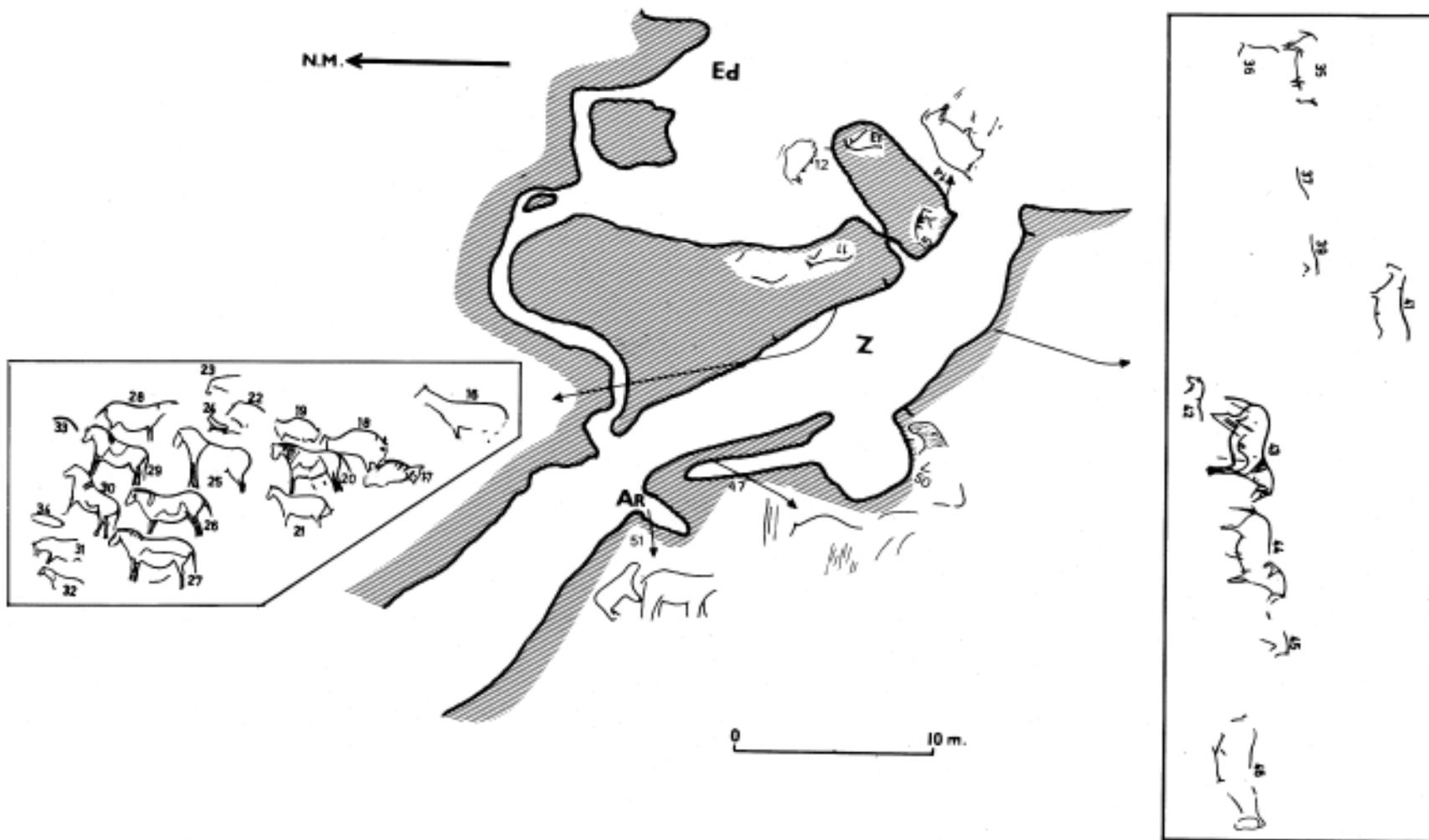
La inmensa mayoría de las figuras de este grupo se encuentran en la galería *Zaldei* (Z) (Plano 6). Las pocas restantes están en la amplia sala Erdialde (E) que precede a la citada galería, detrás, precisamente, del gran bloque con lenarización inversa, donde está el gran panel de los caballos. Esta sala central, la más amplia de la cueva, lleva en su mitad una elevada y grácil columna estalagmítica. Tras ella hay una gran roca, cuyo perfil natural recuerda plenamente la silueta de la cabeza de un caballo, con una serie de hoyos situados a la altura de lo que podría ser boca, nariz y ojo, así como un saliente que se parece a una oreja (Foto 10 bis). Es difícil pensar que el hombre que utilizó varias aristas, salientes y orificios naturales para completar con ellos figuras (ver Figs. 5, 14 y 47) no se fijara en ésta. En todo caso, no lleva signo alguno intencional humano en la silueta y accidentes descritos. ¿Fue quizá el factor desencadenador que hiciera que esta cueva fuera «la cueva del caballo» por antonomasia?

En la primera publicación, este grupo fue dividido en dos subgrupos. El subgrupo a está a la derecha de esta sala y de la galería Z, según se avanza hacia el interior. El subgrupo b está en la parte izquierda de la galería Z.

Las primeras figuras del subgrupo a, que forman un pequeño conjunto en la zona NW. de la sala central, son dos pequeños caballos incompletos y dos bisontes. Uno de los caballos y el bisonte más completo se encuentran bajo la roca que semeja la «cabeza de caballo» natural citada.

Esta sala central se continúa en la galería *Zaldei* (Z). A su entrada, a derecha e izquierda, hay dos bisontes. Ellos dan paso al resto de las figuras, que están situadas en los dos muros laterales de la galería. En el muro de la izquierda (subgrupo b) hay 2 bisontes y 8 caballos. El caballo más elevado del suelo, por una parte, y el más bajo, por otra, miran hacia el exterior de la cueva. Los demás hacia el interior.

En el muro de la derecha, en la roca de



Plano 6. Plano en planta de las zonas Erdialde, Zaldei y Artzei, con la situación de las figuras de los grupos II y III (Ver lo indicado en el pie del plano 5 (pág. 16).

entrada a la galería, hay 1 bisonte, 2 caballos y varios signos. A continuación viene un lienzo de pared con una gran cierva e inmediatamente después el gran panel de caballos. Este cuenta con 12 caballos, 4 bisontes, 1 cabra, 1 pez y varias rayas arqueadas. Los bisontes ocupan una situación periférica en la zona superior y derecha del conjunto, según se mira al panel. Dos de ellos, los mejor conservados y más completos, miran hacia el exterior de la cueva. Los otros dos hacia el interior. De los caballos, el más elevado del suelo y el que está semiborrado miran hacia el exterior. Los demás hacia el interior.

Frente al gran panel se abre una salita con unas cuantas figuras más: un caballo aislado por un lado y un dorso de bisonte con varias rayas delante y detrás, en un pequeño y estrecho divertículo. En el fondo del mis-

mo hay huellas de dedos metidos en la arcilla.



Foto 10 bis. Roca que semeja una cabeza de caballo.

Subgrupo a.

11. Caballo (Fig. 11 y Foto 11)

Está situado en el muro W. de la sala central (Ed) a 3,30 m. del suelo. Mide 25 cm. Se trata de una pequeña figura de caballo pintada en negro, que representa la cabeza, cuello y línea dorsal completa hasta las nalgas. En la cabeza falta el extremo del hocico, en especial los belfos, la nariz y el ojo. Está presente, en cambio, la oreja. Existe un pequeño rasgo suelto de pintura a la altura del pecho. Mira hacia la derecha del espectador.

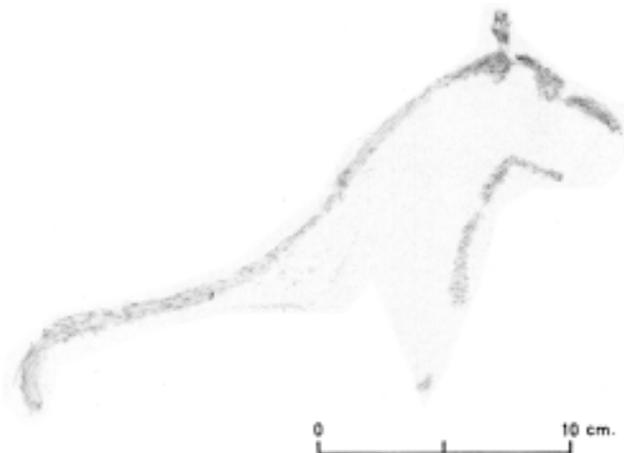


Fig. 11. Caballo

11 bis. ¿Bisonte? (Fig. 11 bis y Foto 11 bis)

A 1,30 m. a la derecha de la Fig. 11 y a 1,10 m. del suelo hay 2 trazos de pintura negra que parecen representar un bisonte. No fueron publicados en la primera memoria.

Se trata de una línea curva semejante a la línea dorsal de un bisonte y otra que representaría la nalga. Falta el trazo intermedio correspondiente a la grupa y la cola. Tampoco está la cabeza, vientre y patas. A 16 cm. a la derecha hay un trazo corto de pintura.

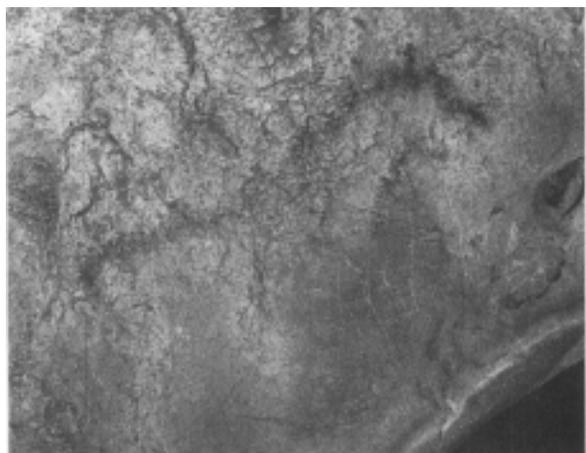


Foto 11. Idem

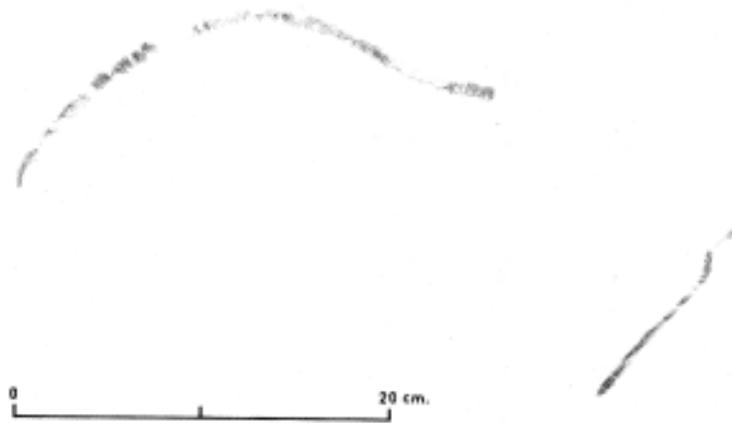


Fig 11 bis, ¿Bisonte?

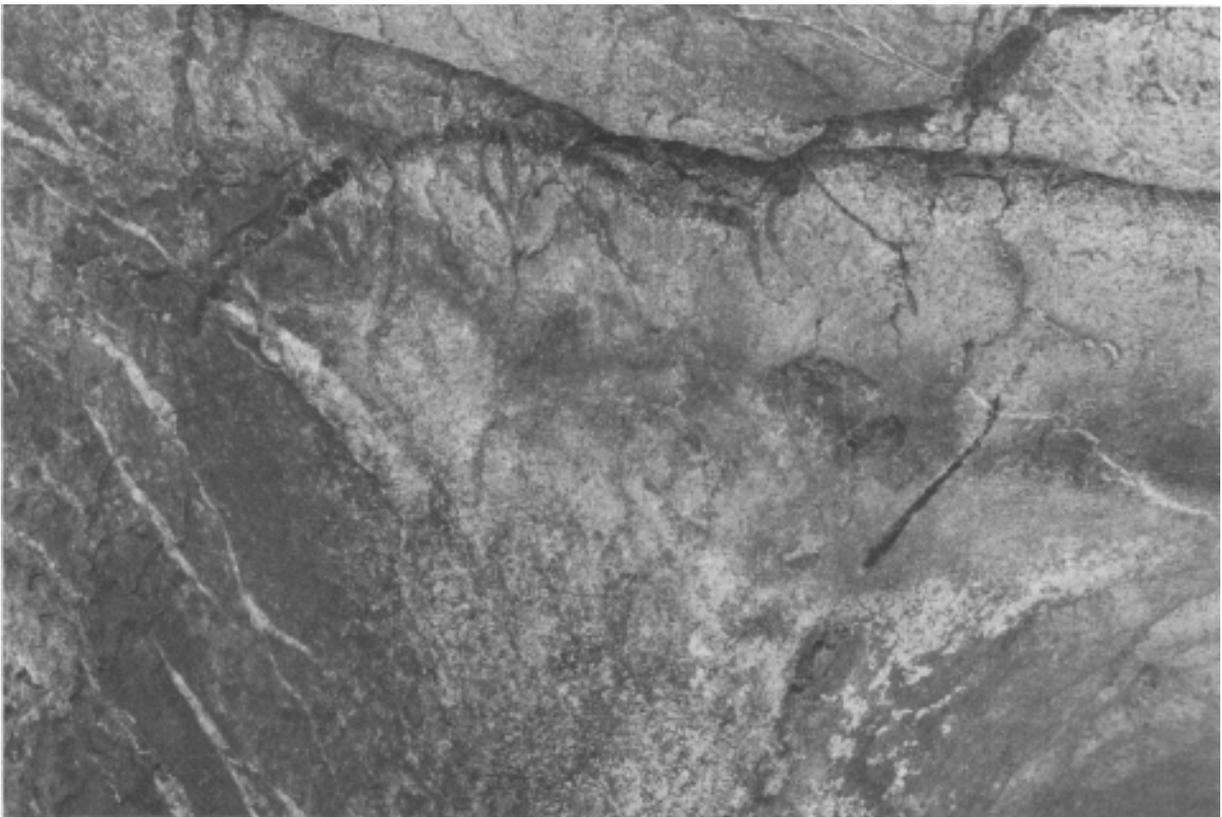


Foto 11 bis. Idem.

12. Bisonte (Fig. 12 y Foto 12)

Está situado en el lado izquierdo del gran bloque con forma de «cabeza de caballo», que hemos citado antes, a 1 m. del suelo. Para su trazado se ha aprovechado una convexidad abombada de la roca, que da volumen al cuerpo del bisonte. Mide 30 cm. Mira hacia la derecha del espectador.

A excepción de las patas delanteras, indicadas sólo en su arranque, se ha dibujado, en pintura negra, la silueta completa, con la barbilla, los cuernos, la melena que avanza por la frente, la cola y la verga.

A 3 cm. a la izquierda de su giba hay una línea curva de 10 cm. de longitud, semejante a otras de la cueva.



Fig. 12. Bisonte.

13. Cabeza, cuello y dorso de caballo

(Fig. 13 y Foto 13)

Está situado en el lado derecho del gran bloque en que nos encontramos, a 0,85 m. del suelo. Mide 21 cm.

Es una simple figura en silueta, hecha en pintura negra, que representa la cabeza sin hocico, la oreja, el cuello y el dorso de un caballo. Una línea que arranca de las fauces y llega a la oreja, separa la cabeza del cuello.

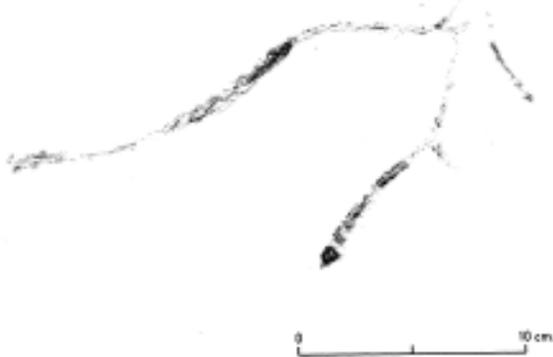


Fig. 13. Cabeza, cuello y dorso de caballo.



Foto 12. idem

14. Bisonte con línea dorsal natural y trazos

(Fig. 14 y Fotos 14a y 14b)

Está situado en el mismo gran bloque donde están las figuras anteriores, en el punto en que dobla, para dar paso a la galería *Zaldei*. Se encuentra a 1,60 m. del suelo. Mide 65 cm. Mira hacia la izquierda del espectador.

Si se ilumina esta figura desde abajo, se observa que la silueta natural de la roca forma la línea dorsal completa, y la cola de un bisonte. El artista se limitó a completar la figura. Dibujó en pintura negra y en silueta la cabeza con los 2 cuernos y toda la zona



Foto 13. Idem



Fig. 14. Bisonte con línea dorsal natural y trazos

ventral del animal. La única pata anterior está inacabada en su extremo. Las posteriores, en cambio, están acabadas con sus pezuñas. El artista dibujó también la cola con un trazo.

La cabeza está hoy algo desdibujada. El punto de pintura situado ante la frente, puede ser un resto que queda del tupé que avanzaba hasta él, ya que la línea que prolonga el cuerno hacia abajo, parecen ser precisamente la prolongación del cuerno izquierdo (ver. fig. 14c).

Entre las patas traseras y la zona posterior del vientre hay un trazo algo curvo análogo al existente en la misma zona del caballo 43, si bien en este último es recto.

Existen además otros rasgos y puntos de pintura, tales como 3 trazos curvos situados bajo las patas posteriores; una línea recta, en parte de su trazado doble, que arranca por debajo de la pata anterior y que se continúa más abajo en dos trazos de pintura cortos; dos trazos cortos delante de la pata anterior



Fotos 14 a y 14 b. Bisonte con línea dorsal natural, con distinta iluminación.



Foto 14 c Bisonte de Isturitz

y una banda y una mancha, bajo la cabeza.

Este bisonte y otro situado en el muro de enfrente (Foto 14d) dan paso a la galería donde se encuentran los conjuntos de caballos más numerosos y bellos de la cueva.

15. Cabeza y cuello de caballo (Fig. 15 y Foto 15)

Está situada en la misma roca que el bisonte anterior, nada más doblar el ángulo de la misma y un poco más abajo, a 25 cm. del bisonte 14 y a 1,30 m. del suelo. Mide 25 cm. Mira hacia la derecha del espectador.

Se trata de una cabeza y cuello, en pintura negra, que en la parte dorsal llega hasta la cruz. Le falta el hocico, como a otros caballos de esta cueva (figs. 9, 11, 13, 31, 45...). Tampoco se ha representado el ojo. Sí, en cambio, el tupé, la oreja, la banda divisoria de cabeza y cuello y tres bandas o cebraduras más, que responden indudablemente a bandas de coloración claro-oscuro que los caballos paleolíticos de la zona poseían. Estas mismas cebraduras, más o me-

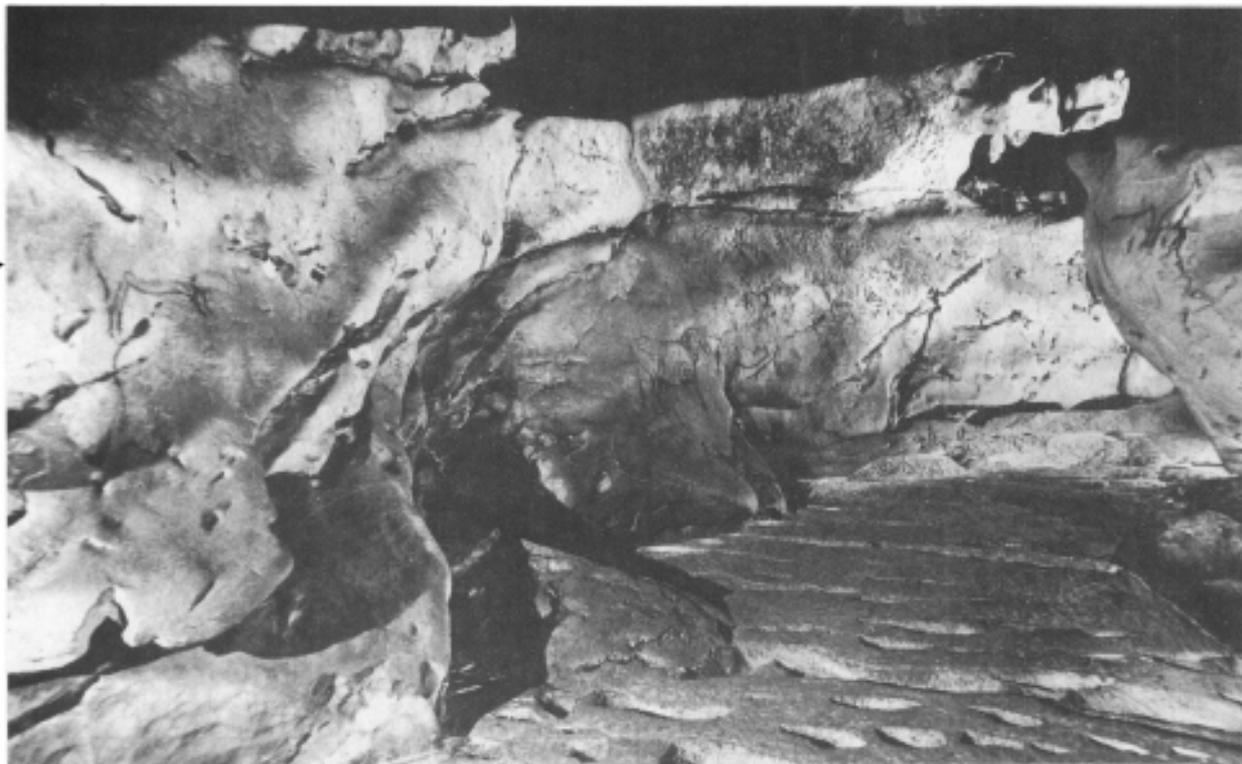


Foto 14d. Acceso a la galería Zaldei, dando entrada a la cual, se encuentran enfrentados los bisontes 14 y 35, indicados por las flechas

nos retrasadas y más o menos reducidas en número y extensión, se observan en los caballos de las figuras 20, 26, 27, 28, 29, 30, 42, 43, 44, 45, 57. En algún caso quedan li-

mitadas a una simple banda bajo la cruz. Esta banda crucial, en forma más o menos perceptible, existe también en el caballo de Przewalski, como veremos más adelante.

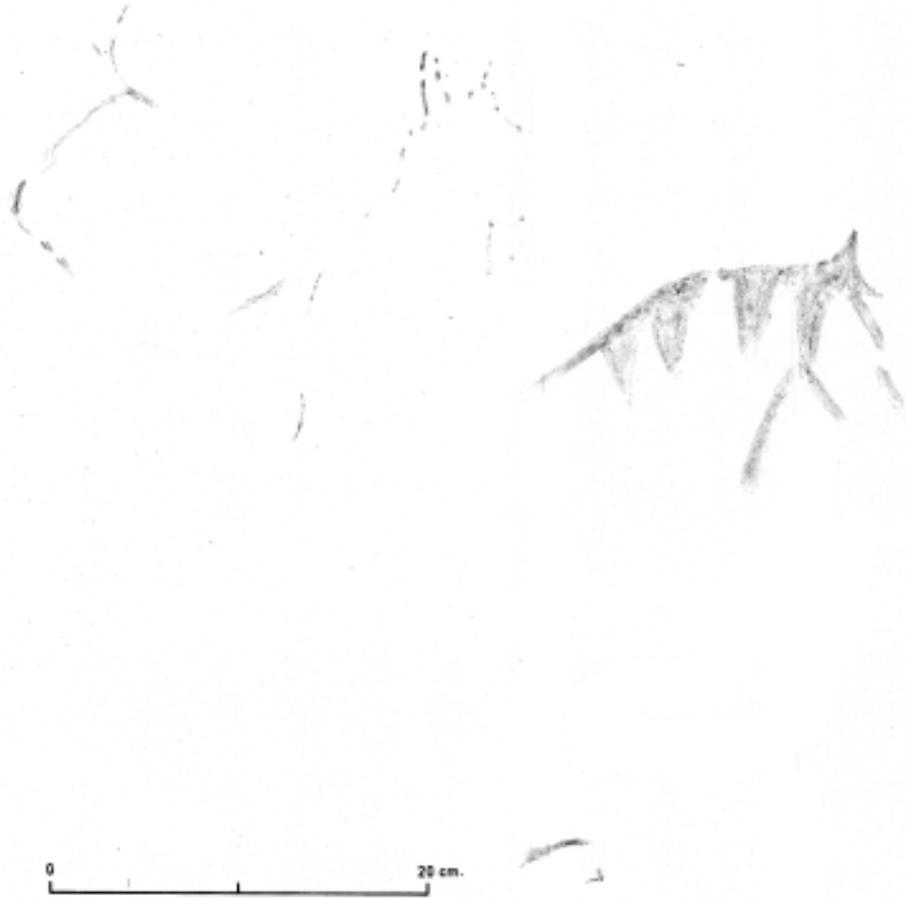


Fig. 15. Cabeza y cuello de caballo (15) Cabeza de caballo y bisonte (15 bis).

15bis. Cabezas de caballo y bisonte

(Fig. 15 y Foto 15)

A unos cms. a la izquierda y por encima de este caballo pueden observarse, semi-borrados, la cabeza y cuello de otro caballo y la cabeza de un bisonte, ambas con pintura negra. El caballo parece tener dibujadas las dos orejas y el cuello hasta el dorso. Una línea vertical bajo la cruz puede corresponder a las bandas de que acabamos de hablar.

El bisonte es una simple silueta desde la nuca a la barbilla, con dos cuernos.

Existen también una rayita y un punto a 20 cm. debajo del caballo 15.

Estas figuras no han sido publicadas anteriormente.

16. Cierva (Fig. 16 y Foto 16)

Está situada a 2,30 m. a la izquierda de la figura 15 y a 1,40 del suelo. Mide 84 cm. Mira hacia la izquierda del espectador.

Es una simple silueta con la que se ha dibujado el perfil frontonasal, una oreja, la línea dorsal completa hasta la nalga, la línea ventral del cuello y pecho, con la pata anterior sin su extremo distal y la línea del vientre. Faltan, por tanto, la parte inferior de la mandíbula y la pata posterior completa.



Foto 15. Idem.

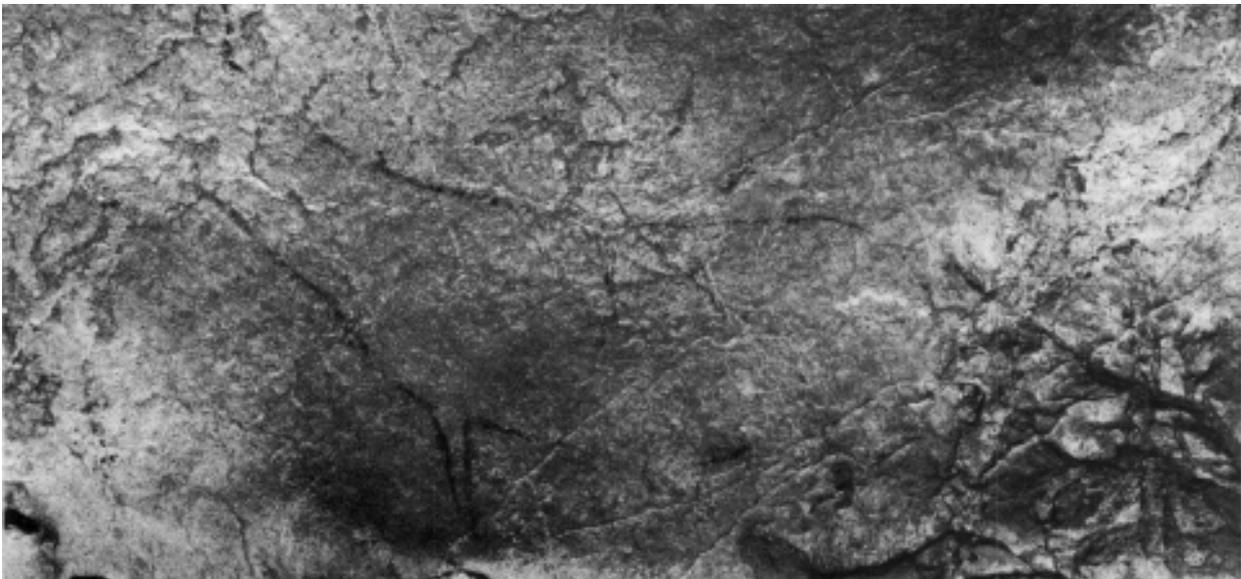


Foto 16. Cierva

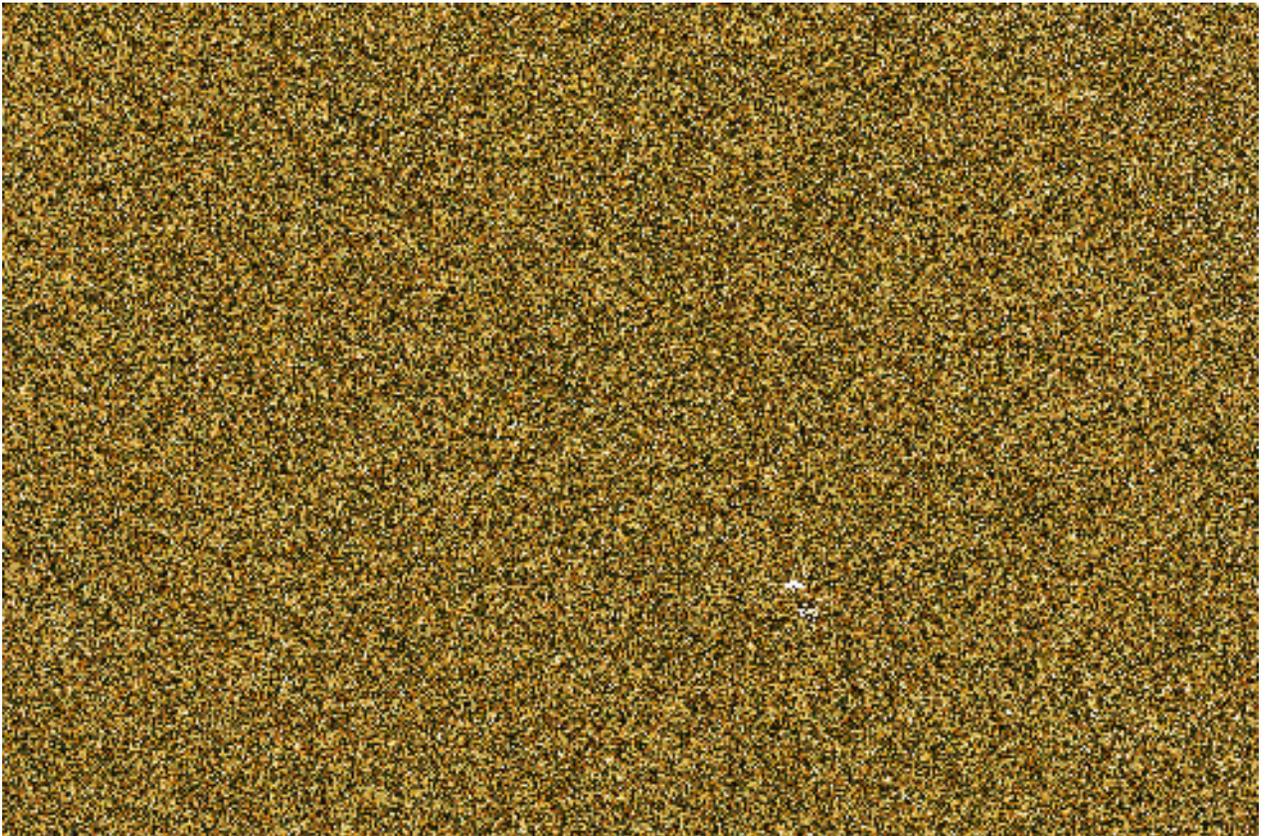


Fig. 16 bis. Gran panel de caballos y bisontes, de la galería Zaldei.

El manchón oscuro existente a 20 cm. bajo la zona posterior de la cierva parece natural.

A continuación de esta cierva se encuentra el gran panel de caballos y bisontes de la galería *Zaldei* (Foto 16 bis).

17. Bisonte (Fig. 17 y Fotos 17a y 17b)

Está situado bajo el cuello de la cierva y un poco adelantado respecto a él. Está a 95 cm. del cuello, mide 50 cm. y mira hacia la izquierda del espectador. Esta figura inicia el grupo del gran panel.



Fig. 17. Bisonte



Foto 17a. Idem.



Foto 17 b. Idem., con luz rasante. para mostrar el borde rocoso en algunas zonas del cuarto trasero.

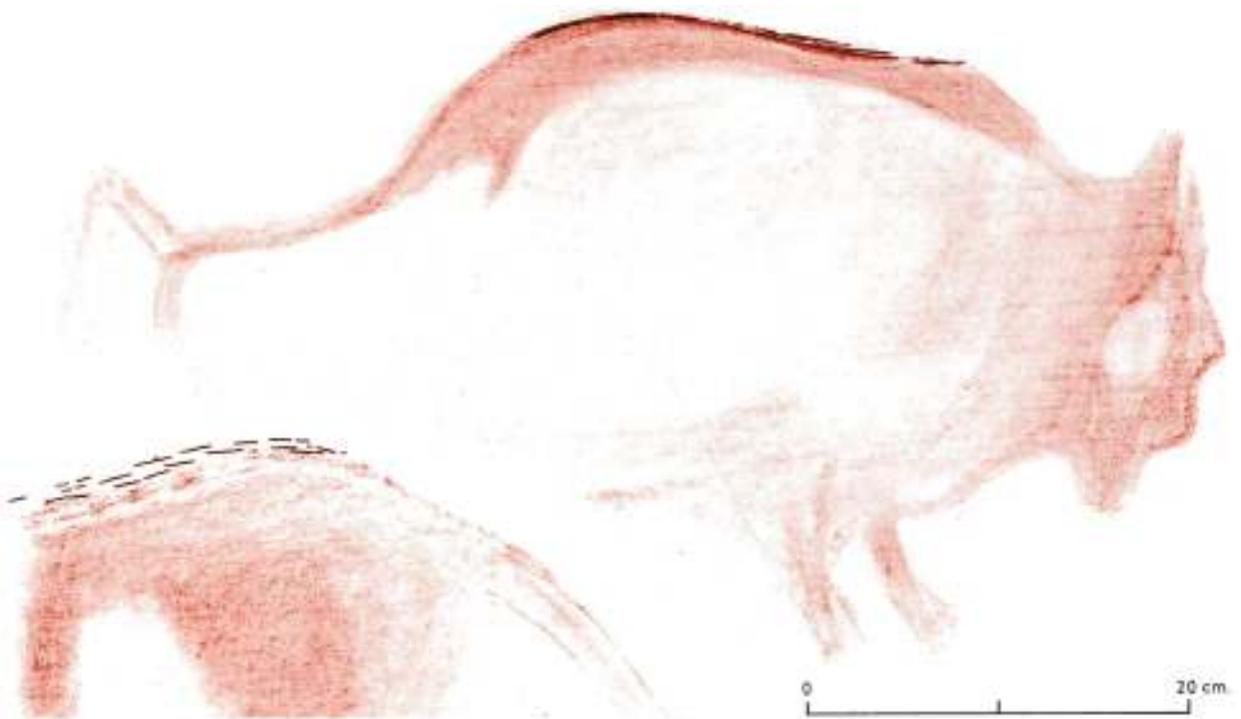


Fig. 18. Bisonte bicromado y grabado.

Se trata de una silueta de bisonte pintada en negro, con un modelado en la mitad posterior del cuerpo. El tren delantero está casi perdido y se ve con dificultad. Posee dos cuernos y el arranque de las patas anteriores. Para el cuarto trasero se han aprovechado los salientes de la roca, de forma que la cola, alzada, sigue la dirección de ellos. La pintura de esta parte posterior está mejor conservada y hay una serie de trazos oblicuos subparalelos en dorso, ijar y muslo, además de otro corto en el costillar, en otra dirección. Este último puede representar un venablo, como en las figuras 43 y 44, situadas en el muro de enfrente. La línea del lomo que se abre en banda hacia el dorso puede representar la abundancia de pelaje que en esa zona se inicia en los bisontes. (Foto 17c).



Foto 17c. Bisonte europeo (según van den Brink)

18. Bisonte bicromado y grabado (Fig. 18 y Foto 18a)

Sobre la cabeza del bisonte 17 se encuentra otro a 1,20 m. del suelo, que mide 57 cm. y mira hacia la derecha del espectador.



Foto 18a Idem.

Está pintado con pintura negra y roja y lleva la giba grabada. Le faltan la parte posterior del vientre y las patas traseras. Parece como si no se hubiera querido superponer a la figura 20. La pintura negra se limita a la silueta. La roja, en cambio, rellena el cuerpo del animal, siendo más intenso el colorido en la cabeza y zonas próximas a la silueta. La barbilla y las orejas están bien indicadas. Para el ojo han dejado una zona amplia menos coloreada. Parece representar la zona semilampiña que rodea el ojo del bisonte, en medio de la densa melena de la cabeza (Foto 18b). Está indicada también la melena que cuelga en la frente y la barbilla. También aquí, como en el bisonte anterior, la línea que sube desde la grupa y lomo a la giba se ensancha para representar el aumento de pelo en esa zona. La cola está alzada y arqueada, como en el de la foto 18c.

19. Bisonte en pintura negra (Fig. 19 y Foto 19)

Está situado detrás del bisonte 18. Mira, como él, a la derecha del espectador. Mide 43 cm.

Se trata de una silueta de bisonte en pintura negra. En la cabeza se han señalado



Foto 18b. Bisonte.



Foto 18c Bisonte

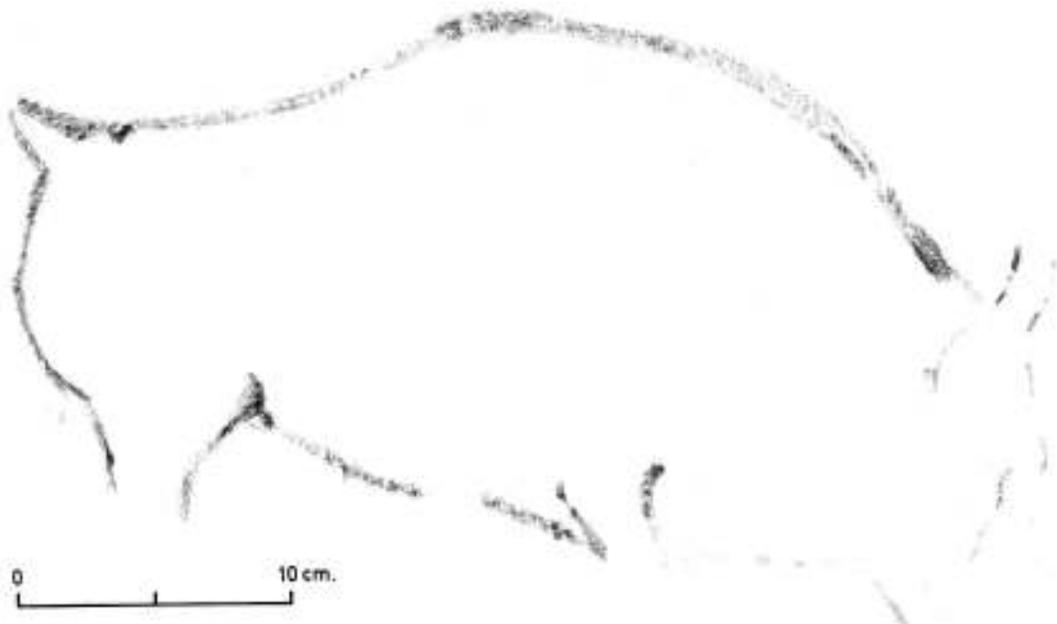


Fig. 19. Bisonte en pintura negra

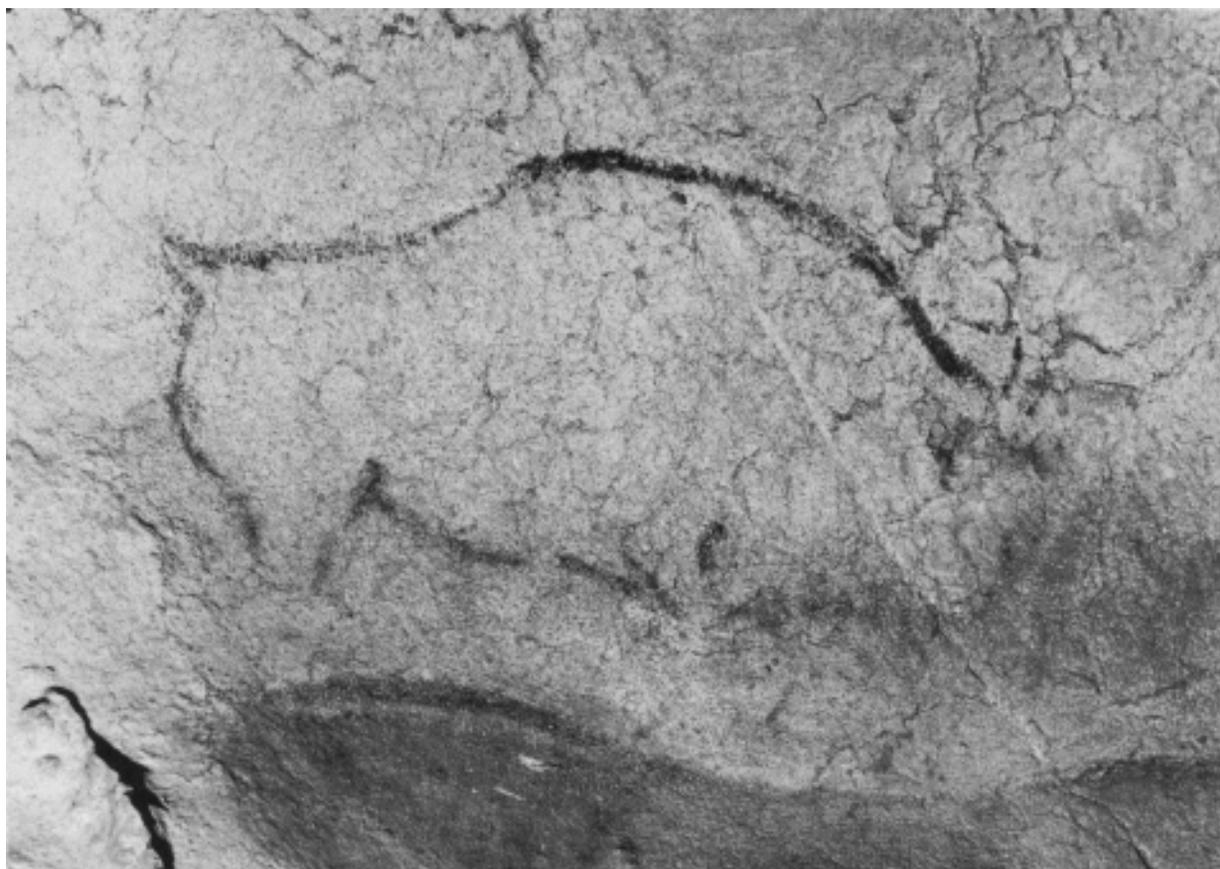


Foto 19. Idem.

los dos cuernos, el tupé y la barbilla. El cuerno derecho ha sido pintado en todo su recorrido, no sólo en la parte que emerge de la silueta. También aquí, como en los dos bisontes anteriores, la línea de la giba es más gruesa que la del lomo y grupa. De la cola, también enhiesta, sólo se ha dibujado su arranque. Lo mismo decir de las patas. En la anterior se han detallado el codillo y la línea anterior del arranque del antebrazo, la cual emerge sobre la melena del pecho.

20. Caballo bicromado y grabado (Fig. 20 y Foto 20a)

Está situado bajo los bisontes 18 y 19. Mide 67 cm. entre las bases de la oreja y la cola. Mira hacia la izquierda del espectador, es decir, hacia la zona donde se encuentran los osos que luego veremos. Así ocurre con casi todos los caballos del gran panel.

La silueta del caballo y su modelado interno han sido realizados en pintura negra. La pintura roja se ha utilizado a tinta plana para colorear el cuerpo. El grabado, para la cabeza y la línea dorsal. La figura está completa, se han cuidado mucho los diversos detalles morfológicos.

Visto con luz frontal, parece que tiene la cabeza recogida. Ello se debe, en parte, a que la pintura roja se ha corrido algo bajo las fauces o ángulo mandibular, y, en parte, a que termina un poco antes del ollar y los belfos. Esta terminación aquí creemos que es intencional, como en el caballo 27, y que corresponde al hocico claro que estos caballos debían tener, lo cual constituye otra coincidencia más, en el color del pelaje, entre estos caballos y el de Przewalski (Foto 20b). Hay sendos puntos de pintura roja más intensa, quizá algo corrida, en la parte posterior de las patas, a la altura de las cernejas.



Fig. 20. Caballo bicromado y grabado.

El grabado de la cabeza es muy fino, difícilmente perceptible, de ahí la dificultad de fotografiarlo (Foto 20c).

Está grabado el ojo y las orejas. El grabado se ha hecho con una serie de trazos subparalelos, relativamente cortos, que se interrumpen. Hay también unas líneas en pintura negra, además de la coloración roja citada. Delante del límite frontonasal hay un rasgo corto de pintura negra y otro delante de la oreja.

El grabado de la línea dorsal es semejante al de la cabeza, aunque más visible. Encima de la parte más alta de la crinera hay un conjunto de rayas oblicuas. Otras análogas, aunque más espaciadas entre sí, hay encima de la grupa. Hay también unos trazos grabados en el muslo y anca.

La pintura negra, además de trazar la silueta, ha modelado el interior del cuerpo mediante una serie de trazos. Así los que for-

man las cebraduras del cuello y las patas anteriores, el que forma la línea en M que corre desde la espalda al ijlar pasando por el costillar, los que modelan las rodillas y los que parecen indicar la región del encuentro.

Las cebraduras del cuello, patas y banda crucial debían presentarse en la capa de los caballos paleolíticos de la zona, al menos en algunos individuos, a juzgar por la frecuencia con que son representados en Ekain. A este respecto, no podemos menos de recordar un reciente trabajo de M. Rousseau (1974) en que nos habla de atavismos registrados por Darwin en caballos actuales (Foto 20d). La banda crucial y las cebraduras de las patas son muy comunes en asinianos (Foto 20e).

La línea en M que separa una zona anterior, dorsal y posterior de otra ventral, es también común en Ekain y responde a la diferente coloración que poseían estos caballos entre ambas regiones, más clara en la



Foto 20a. Idem



Foto 20 b. Caballo de Przewalski



Foto 20c. Cabeza grabada del caballo 20

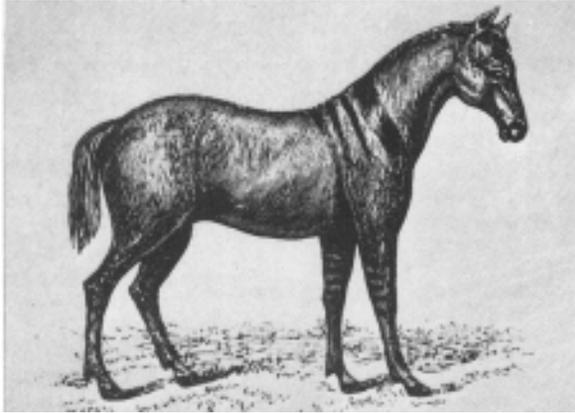


Foto 20d. Poney según Darwin (de Rousseau).

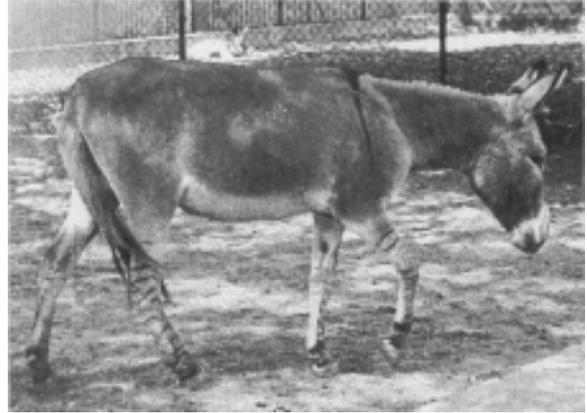


Foto 20e. Asno de Nubia.

ventral que en las otras. Esto puede verse aún hoy, no sólo en caballos de Przewalski (Foto 20f), sino también en caballos actuales (Fotos 20 g y 20 h).

Hemos de observar también que la línea del vientre no ha sido dibujada con un trazo único, sino con múltiples trazos cortos verticales, como indicando una abundancia de pelaje. En cambio, en la crinera han empleado

otra forma de expresión. Aunque la han separado claramente de la línea del cuello, no lo han hecho como en los caballos 9, 27, 29 ó 43, sino con trazo continuo, como en los caballos 3 y 26.

Por fin hay que indicar unos trazos cortos de pintura negra situados en la zona ventral clara y otros bajo la línea ventral, entre las patas.

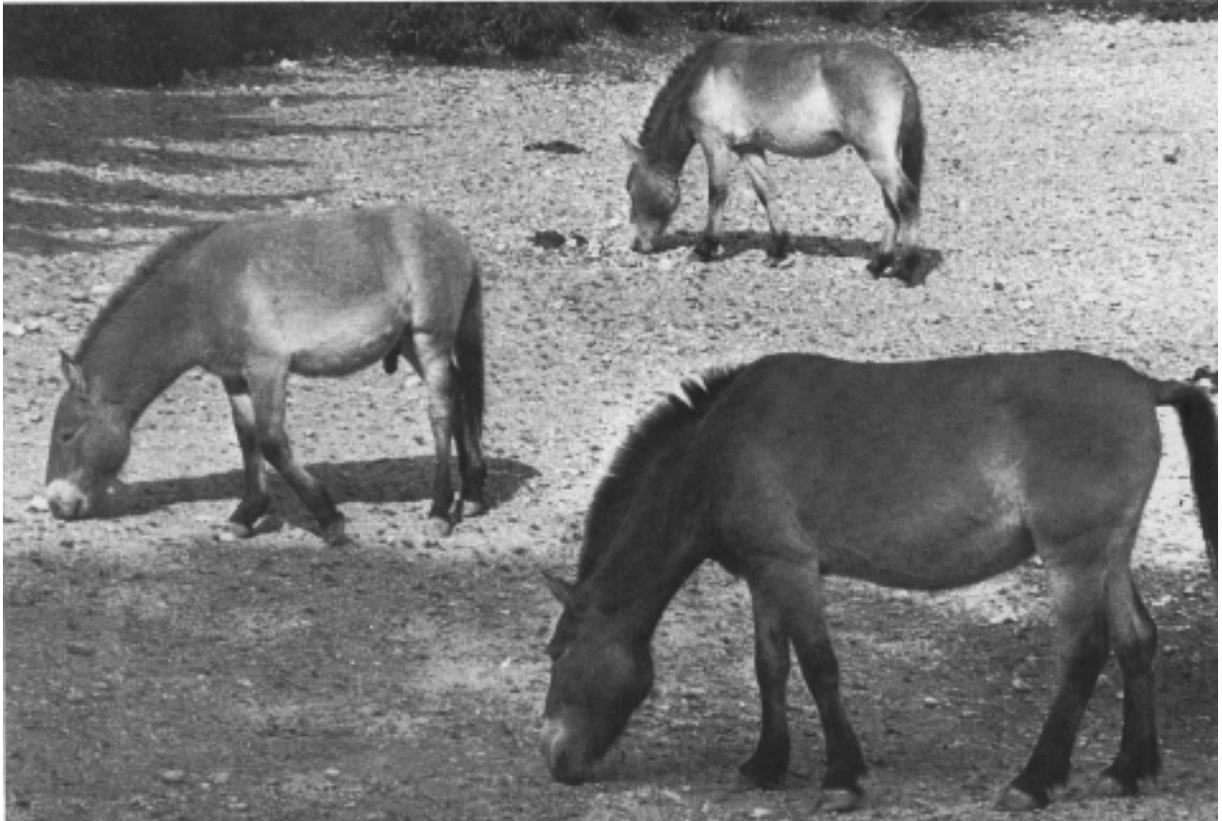


Foto 20f. Caballos de Przewalski



Foto 20g. Caballo Ata, Aralar



Foto 20h. Caballo Etxalar.

21. Cabello en silueta de pintura roja (Fig. 21 y Foto 21)

Está situado debajo del caballo 20, a 1 m. del suelo. Mide 58 cm. entre las bases de oreja y cola y mira también a la izquierda del espectador.

Es una simple silueta casi completa, en pintura roja, de un caballo. Se han dejado sin

pintar los extremos distales de las patas. En las anteriores están indicadas las dos. En la única posterior, parece haberse aprovechado un borde rocoso para la silueta posterior de la pierna y el corvejón. En la crinera, la línea de pintura es algo más gruesa. Dentro del cuerpo no hay más modelado que un simple trazo, que indica el avance de la extremidad trasera hacia el ijar.

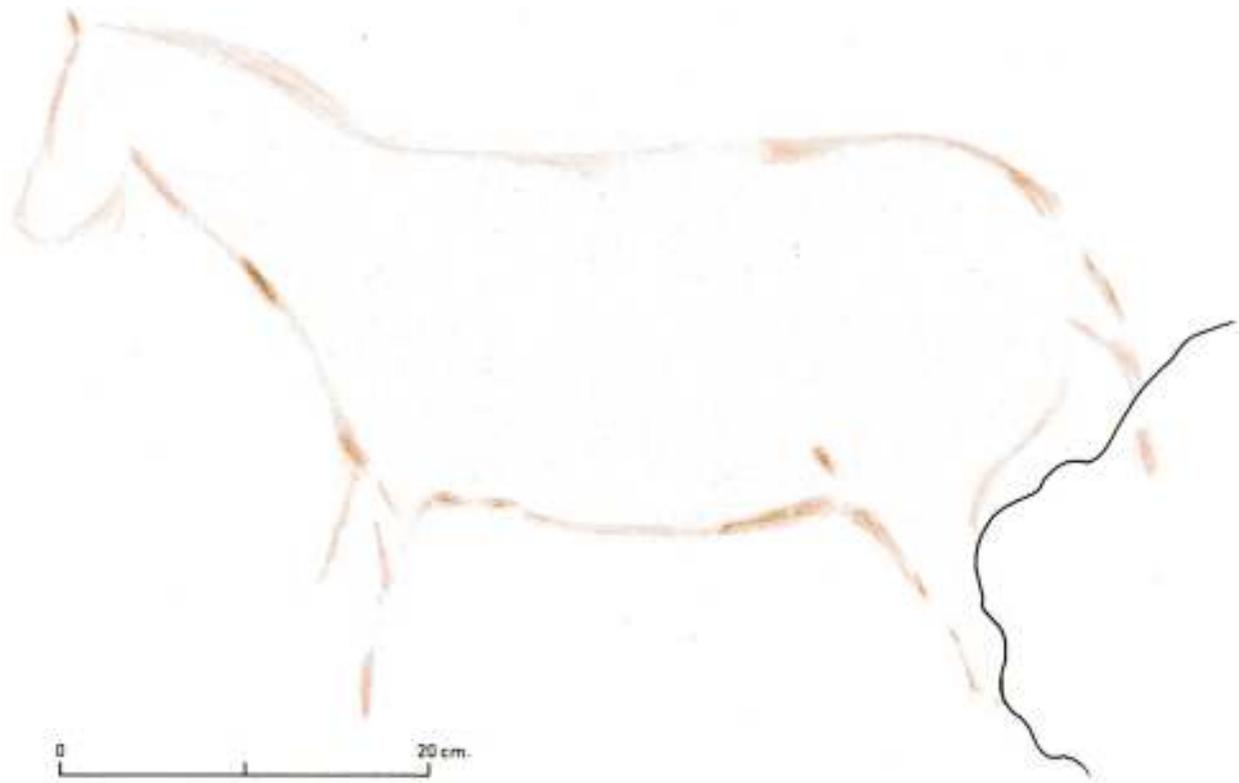


Fig. 21. Caballo en silueta de pintura roja.

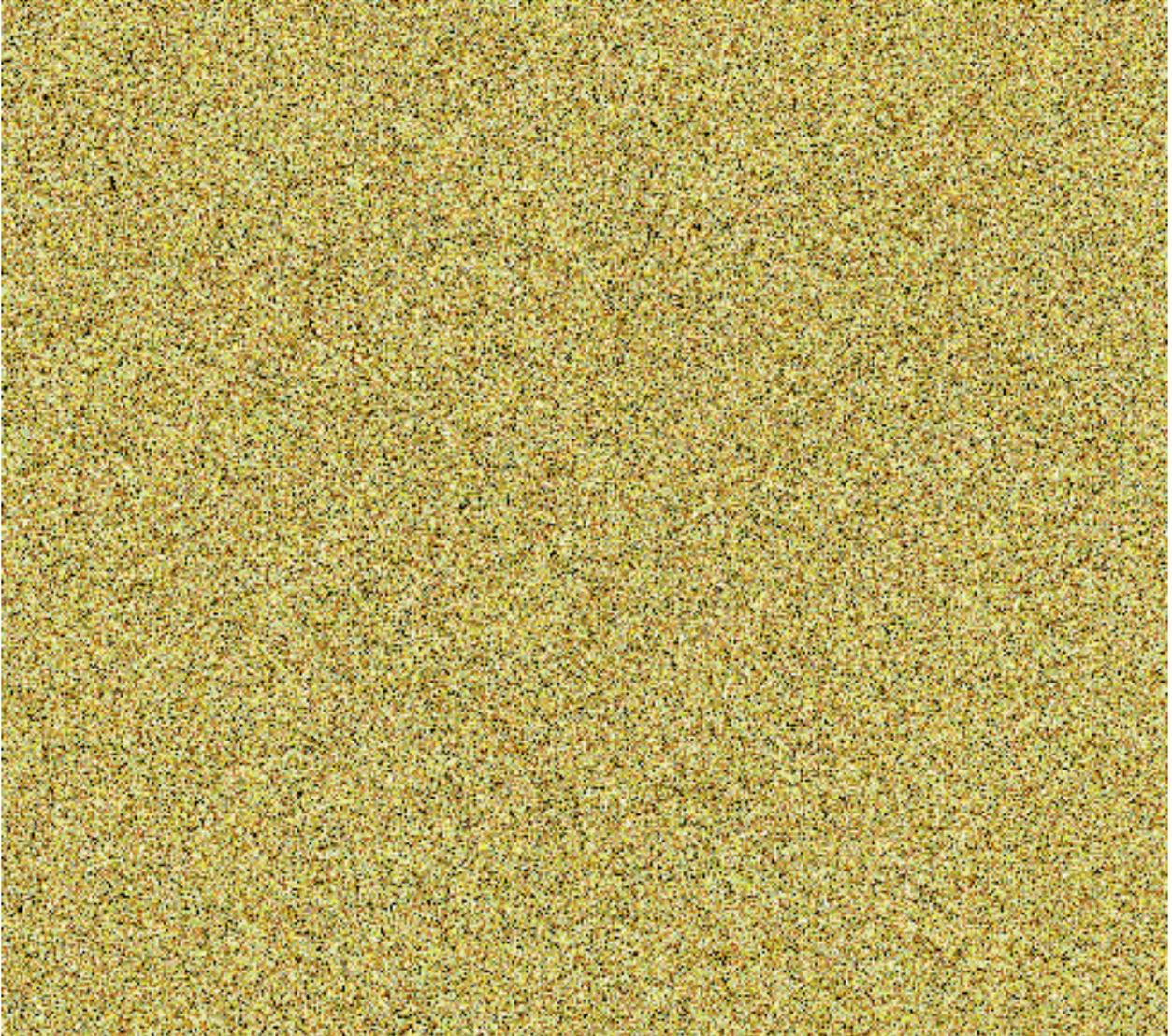


Foto 21. Idem

22. Cabeza y cuello de caballo
(Fig. 22 y Foto 22)

A la izquierda del bisonte 19 y más alto que él, a 1,70 m. del suelo, hay una cabeza de caballo con su cuello que llega por la zona dorsal hasta la cruz y por la ventral hasta el pecho. Está trazado toscamente en pintura negra y no presenta ningún detalle digno de mención.

Mide 33 cm. de hocico a cruz y mira hacia la izquierda del espectador.

23. Bisonte (Fig. 23 y Foto 23)

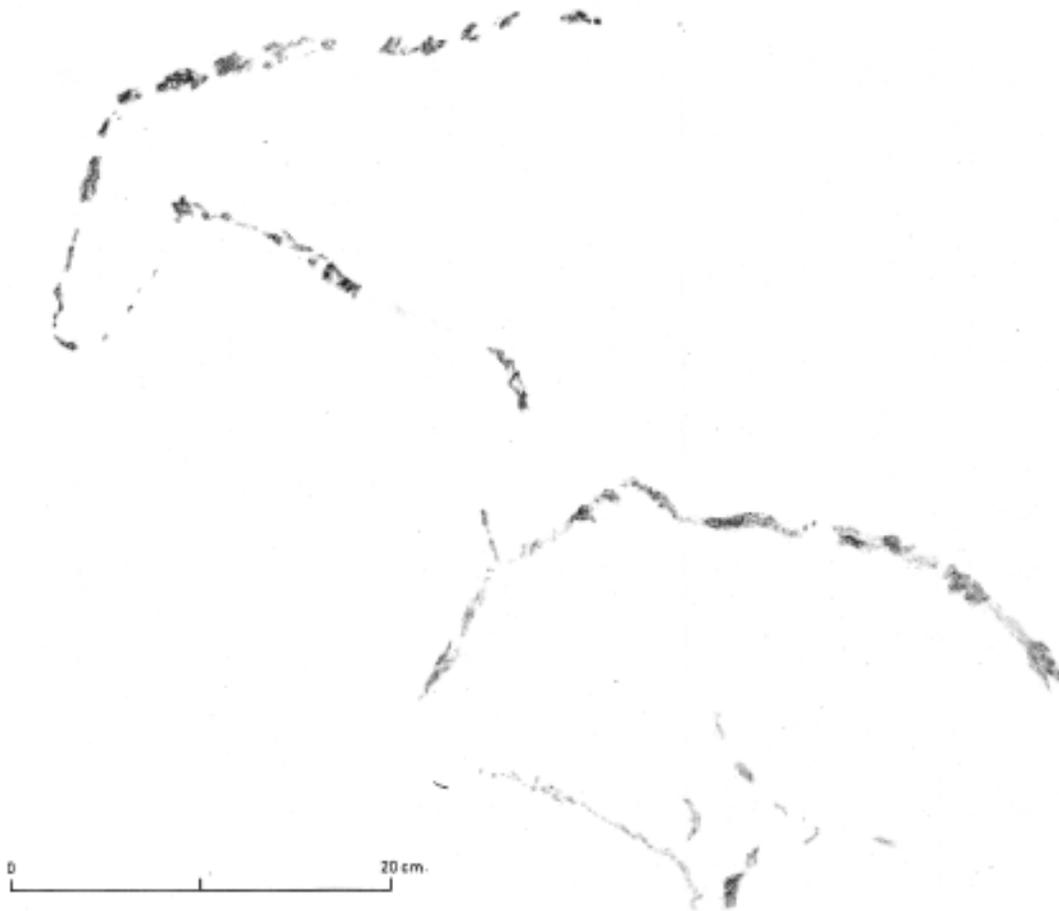
Está situado bajo el caballo anterior. Trazado de forma análoga a él; representa, en

pintura negra, una silueta incompleta de bisonte. Falta la parte posterior y el hocico. Lleva un cuerno y un ligero modelado sobre la pata anterior.

24. Cabra montés (Fig. 24 y Foto 24 a)

Está situada delante y un poco por debajo del bisonte anterior. Mide 23 cm. de hocico a nalga. Mira hacia la izquierda del espectador.

Se trata de una cabra montés pintada en negro. Se ha indicado la cornamenta, tal como corresponde a la especie pirenaica. Se han indicado también a tinta plana, en especial en el tren delantero, las manchas os-



Figs. 22 y 23. Cabeza y cuello de caballo y bisonte

curas de la espalda (Foto 24 b). También, con dos trazos, la mancha que con frecuencia presenta esta especie en la cruz. No se han indicado las existentes en el cuarto trasero.

En la cabeza faltan su extremo y las orejas. Está señalado, en cambio, el ojo.

Detrás de la cabra hay una línea, curvada en su extremo izquierdo, de difícil interpretación.

25. Caballo (Fig. 25 y Foto 25 a)

Está situado bajo la cabra anterior, a 1,25 m. del suelo. Mide 64 cm. de oreja a nalga. Mira también hacia la izquierda del espectador.

Es un caballo completo, en pintura negra, relleno asimismo de la misma pintura. Esta parece haberse perdido en una buena parte del mismo. De todas formas, es fácil que este caballo presentara en la parte anterior del

cuerpo (cabeza, cuello, pecho y cruz) una coloración negra más intensa que en el resto (mancha «mongólica»). Esta diferencia ante-ro-posterior en la coloración, que se ve también en el caballo 32 y en el 43, responde sin duda a la realidad del caballo paleolítico de la zona, al menos en determinados ejemplares. Puede verse también, en casos, en el Przewalski actual (Fotos 25 b, c, y d).

Las patas están también ennegrecidas, en especial las traseras. Un trozo corto detrás del corvejón parece responder a la cola.

25bis. Cuarto trasero de caballo (Fig. 25 y Foto 25a)

Delante del caballo anterior se aprecian los cuartos traseros de otro caballo, en silueta de pintura negra, en buena parte perdida. Se han dibujado de él la grupa, nalgas, cola, las dos patas posteriores y la línea del vientre.

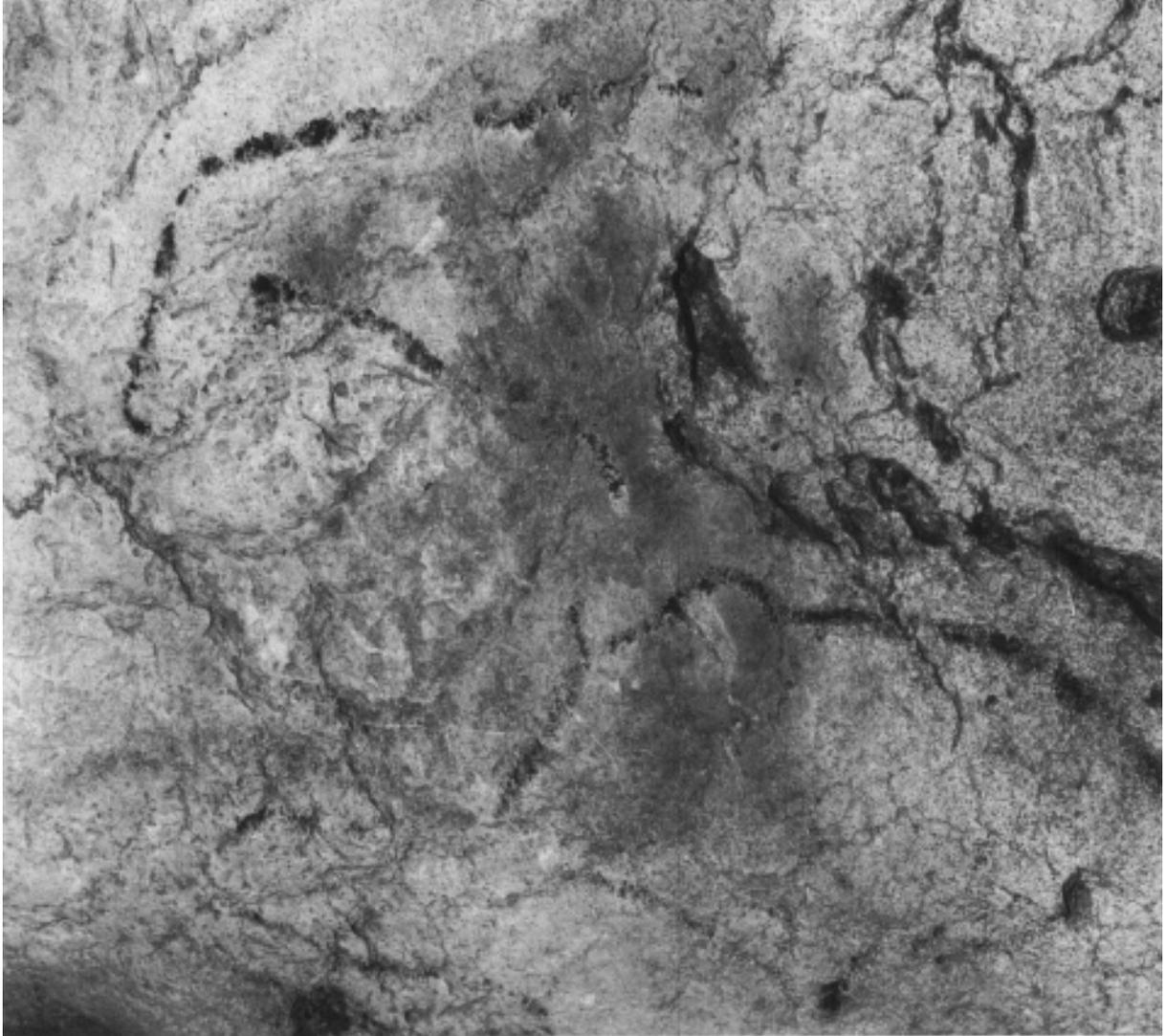


Foto 22 y 23. Idem.



Foto 24b. Cabra pirenaica

Es, con el caballo 28 que está encima de él, el único que mira hacia la derecha del espectador, dentro de los caballos de este gran panel.

26. Caballo (Fig. 26 y Foto 26)

Está situado debajo del anterior, a 1,10 m. del suelo. Mide 67 cm. de oreja a nalga. Mira a la izquierda del espectador.

Está pintado en silueta y a tinta plana, con numerosos detalles. Están perfectamente definidas la crinera, la banda crucial, el modelado en M del flanco, las cebraduras de antebrazos y piernas, los detalles anatómicos de las patas, tales como las rodillas en las

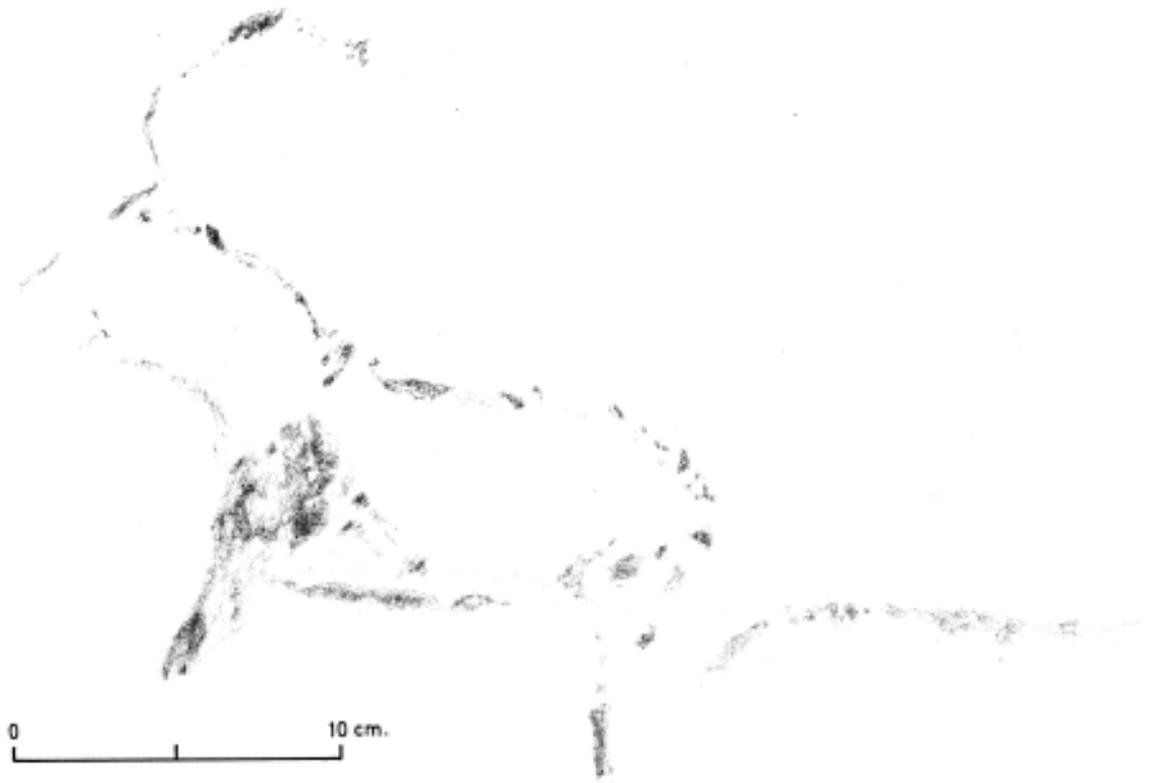


Fig. 24. Cabra montés

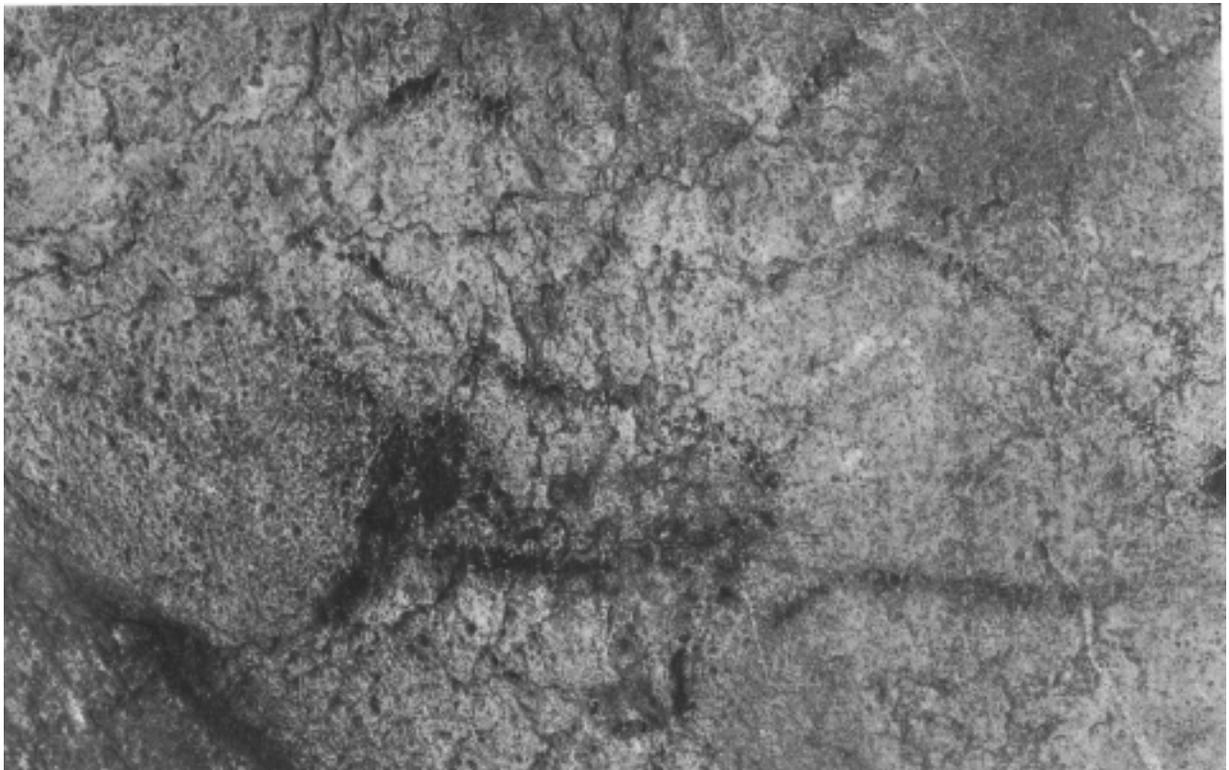
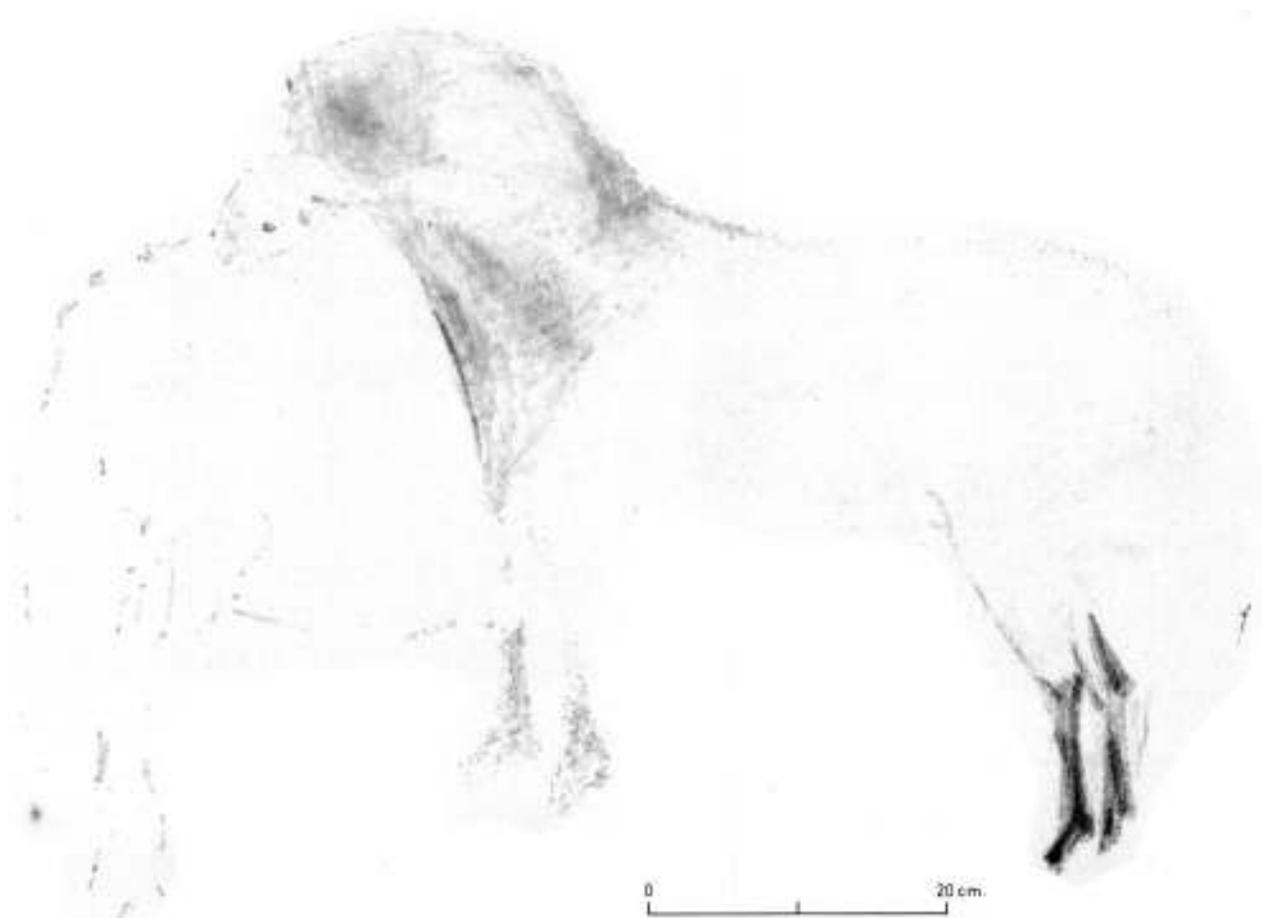


Foto 24a. Idem.



Figs 25 y 25 bis Caballo y cuarto trasero de caballo



Foto 25 b. Caballo de Przewalski

anteriores y los corvejones, cernejas y cascos en las posteriores. Están por terminar los extremos de las patas anteriores, justamente



Foto 25c. Caballo de Przewalski

cuando éstas alcanzan el dorso del caballo 27. Bien puede ser que se borraron al trazar éste, en cuyo caso el 26 sería anterior, o bien que se respetara el inferior, por lo que el 26 sería posterior. En todo caso se evita la superposición y ésta parece una constante general entre las figuras de esta cueva, a diferencia de lo que ocurre en la próxima de Altxerri.



Foto 25 a. Caballo y delante de él, cuarto trasero de otro caballo,

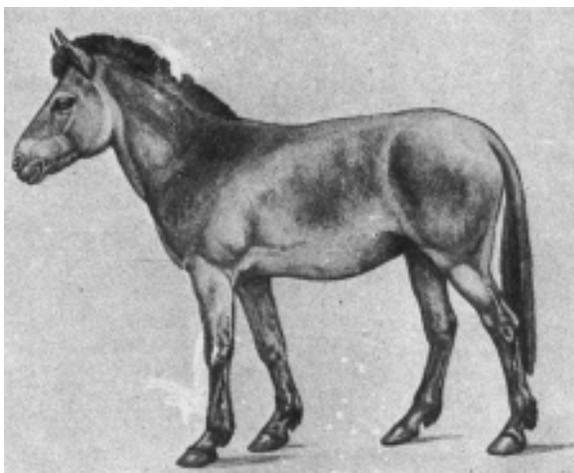


Foto 25 d. Caballo de Przewalski (según Grassé).

En la cabeza no se distinguen ni los ojos, ni los orificios nasales, ni la boca.

La crinera ha sido trazada con una línea doble longitudinal. Se ha dejado una banda intermedia más clara entre ella y el cuello,

como en los caballos 3 y 20. La crinera parece avanzar entre las orejas, aunque los trazos se interrumpen y muestran el tupé delante de ellas.

Llama la atención en este caballo, así como también en los caballos 27, 30, 43, 44 y 53, la forma exagerada como dibujaban las nalgas del animal. Es asimismo típico de estos caballos la grupa caída. Esta puede responder más a la realidad, pero la hipertrofia de las nalgas parece ser un convencionalismo en muchos de los caballos de esta cueva.

Bajo el vientre hay una línea oblicua. Quizá representa un venablo y corresponde a la línea más intensa que aparece en el costillar, en el borde de la M. Compárense con otros análogos que acompañan al caballo 43.

27. Caballo bicromado (Fig. 27 y Foto 27)

Está situado debajo del anterior, a 1,10 m. del suelo. Mira a la izquierda del espectador y mide 68 cm. de oreja a nalga.

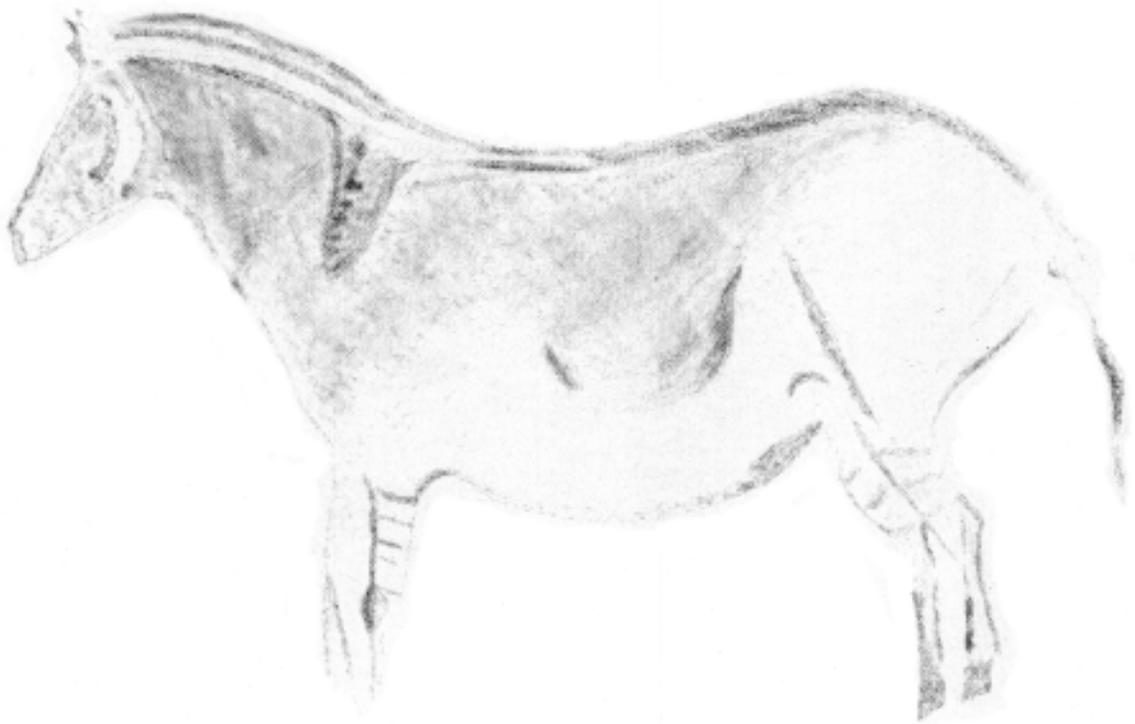


Fig. 26. Caballo.



Foto 26. Idem.



Fig. 27. Caballo bicromado

La cabeza está maravillosamente trazada, siendo la más bella de las existentes en la cueva. Está siluetada en pintura negra. Esta silueta ha representado bien el ollar mediante una inflexión, tras la cual se ha hecho un simple rasgo curvo que limita el orificio nasal en su zona lateral. La boca está representada por una línea. Además, la línea frontonasal, la oreja y fauces, llevan un grabado muy fino. Hay también tinta plana, en negro y en rojo. El color rojo cubre toda la cabeza, pero el negro se limita a modelar algunas partes. Así, es breve en la frente, como mostrando que es plana en la realidad. Se extiende más hacia los lados en la cara, como indicando que ésta forma a modo de tejadillo. Hay una mancha más intensa en esa zona,

que parece representar el ojo. Esta zona pintada en negro se interrumpe antes del ollar, dejando en blanco el extremo del hocico. (Ver lo comentado al respecto en el caballo 20).

La crinera, enhiesta, está representada de forma distinta a los caballos anteriores. Aquí se han dibujado una serie de trazos cortos verticales en lugar de una línea longitudinal. Sólo en el límite del cuello existe esta línea. De la crinera parten 4 bandas, análogas a las comentadas en el caballo 20. La más ancha es la crucial.

Se han dibujado con gran detalle las patas anteriores, tanto en su arranque como en su desarrollo. Están bien indicadas, en antebrazos y piernas, las cebraduras tantas veces citadas, las rodillas, las cernejas y los cas-

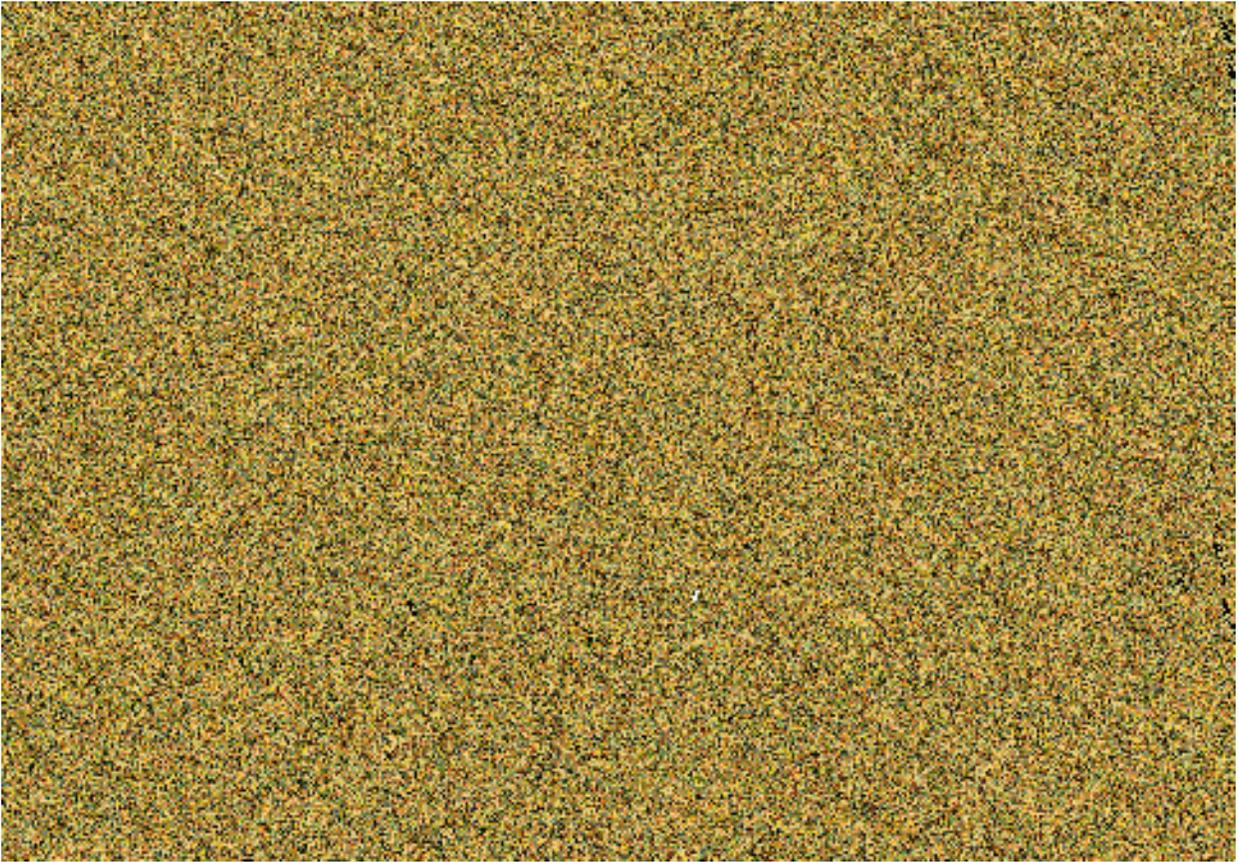


Foto27. Idem

cos. La pata derecha ha perdido algo la pintura en su extremo y la izquierda presenta una interrupción bajo la rodilla, por probable pérdida de pintura.

La pata trasera única, lleva también dos líneas cebroides, más perdidas, y se han detallado el corvejón, cerneja y casco, aunque éste está también bastante perdido. De nuevo los muslos y nalgas aparecen hipertrofiados.

El cuerpo está relleno de pintura roja, que se interrumpe en forma de M muy rebajada, dejando blanco el vientre y las patas.

En conjunto, el tren delantero es notablemente más bello que el cuarto trasero.

Bajo el vientre, entre las patas anteriores y posterior hay una línea ondulada y un poco más abajo otra recta, más corta. La línea ondulada puede ser la crinera y dorso de un caballo, análogo al n.º 37.

28. Caballo sin cabeza (Fig. 28 y Foto 28)

Está situado delante y un poco por encima del caballo 25. Mide 58 cm. de oreja a nal-

ga. Con el 25 bis, es el único del panel que mira hacia la derecha del espectador.

Se trata de una silueta de caballo, en pintura negra, al que le faltan la cabeza y las patas posteriores desde el corvejón. Esto último puede ser debido a no querer superponerlo al caballo 29. Las patas anteriores terminan en punta. Dentro del cuerpo hay algunos pocos trazos en el cuello, correspondientes a las bandas anteriormente mencionadas y un punto entre la espalda y el costillar.

29. Caballo (Fig. 29 y Foto 29)

Está situado debajo del anterior y a 1,30 m. del suelo. Mide 57 cm. de oreja a nalga. Mira hacia la izquierda del espectador.

Se trata de un caballo completo, hecho en pintura negra, tanto su silueta como el relleno del cuerpo. Están presentes en él todos los detalles que hemos ido enumerando en la capa de los caballos de esta cueva: crinera erizada, indicada mediante pequeños trazos, cebraduras en cuello y cruz, diferenciación dorso-ventral, mediante la línea en M



Figs. 28 y 29. Caballo sin cabeza y caballo completo

tantas veces citada, y cebraduras en antebrazo. Por la fotografía 29 parece también haber cebraduras en las piernas. Pero estas líneas transversas son naturales. Quizá fueron aprovechadas por el artista. Se han señalado también con cuidado una serie de detalles anatómicos. Así en las extremidades anteriores, el codillo y rodillas; en las posteriores, el corvejón y, en todas, las cerneas y cascos.

En el caso del presente caballo, el oscurecimiento dorsal no alcanza a la grupa, muslos y nalgas, como en los demás casos.

30. Caballo (Fig. 30 y Foto 30)

Está situado bajo el anterior a 1,10 m. del suelo. Mide 59 cm. de oreja a nalga. Mira también hacia la izquierda del espectador.

Se trata de una silueta completa con al-

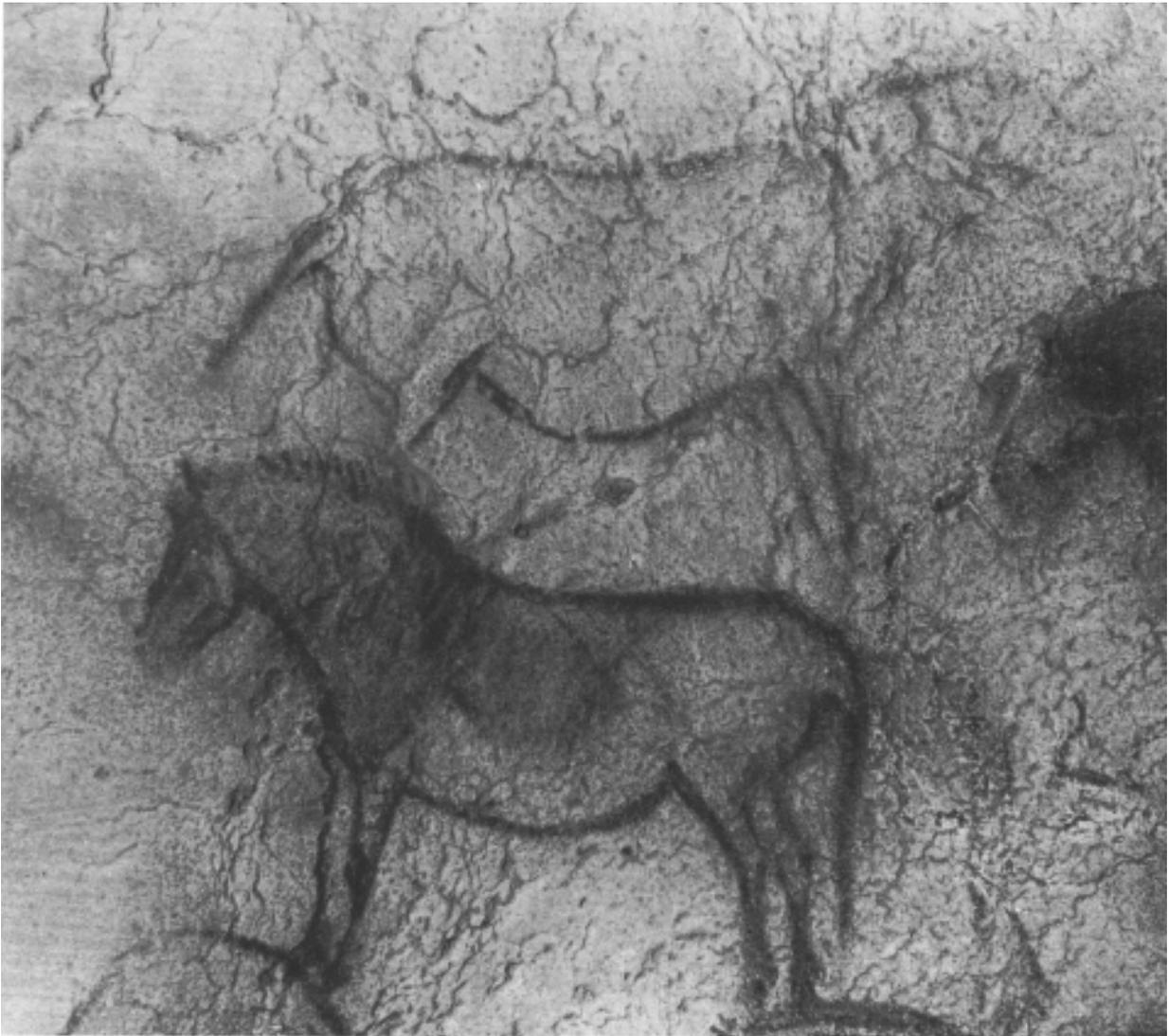


Foto 28 y 29. Idem

gunos detalles más en el cuerpo. En la cabeza han señalado las orejas, pero no los ojos, ni el ollar, ni la boca. Tampoco ha sido cuidado el dibujo de la crinera. Hay, en cambio, dos bandas anchas en la cruz, se han indicado las cebraduras en las piernas y se ha trazado la línea en M diferenciadora de las tonalidades de color de las zonas dorsal y ventral, aunque luego no se ha rellenado de pintura la dorsal. En la silueta del dorso, lomo, grupa y nalgas se ha trazado una línea doble paralela. La grupa es también derribada y las nalgas se presentan más exageradamente salientes que en los demás caballos.

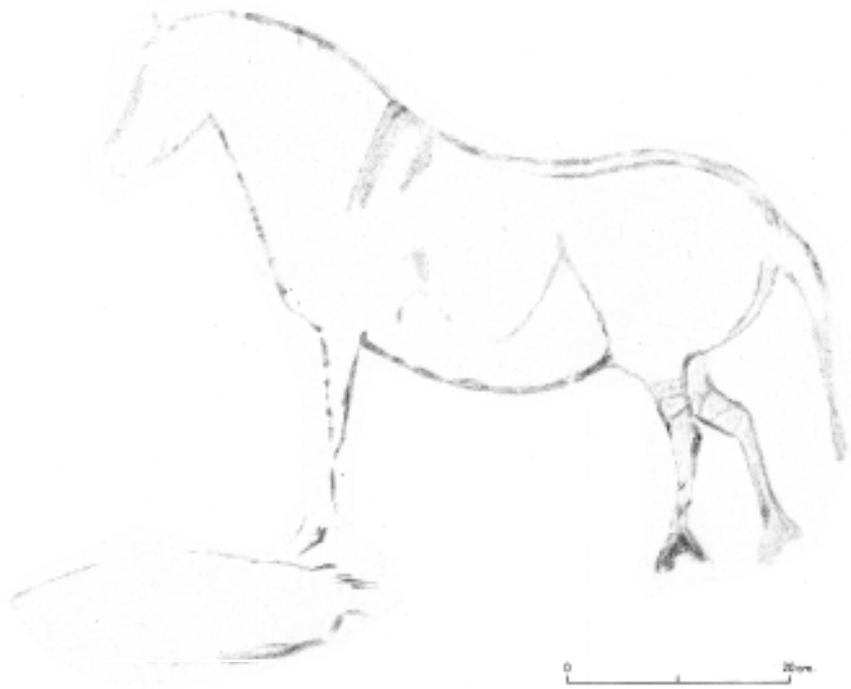
Hay una mancha en la zona anterior del costillar, que posiblemente tiene el mismo significado de herida, que en otras representaciones de esta cueva.

De la figura 34, situada bajo las patas delanteras, trataremos más adelante.

31. Caballo (Fig. 31 y Foto 31)

Está situado debajo del anterior, a 1 m. del suelo. Mide 40 cm. y mira hacia la izquierda del espectador.

Es una simple silueta en pintura negra, a la que le falta la parte posterior del cuerpo. En la cabeza se han indicado solamente la oreja y la línea inferior de la mandíbula. La



Figs 30 y 34 Caballo y pisciforme

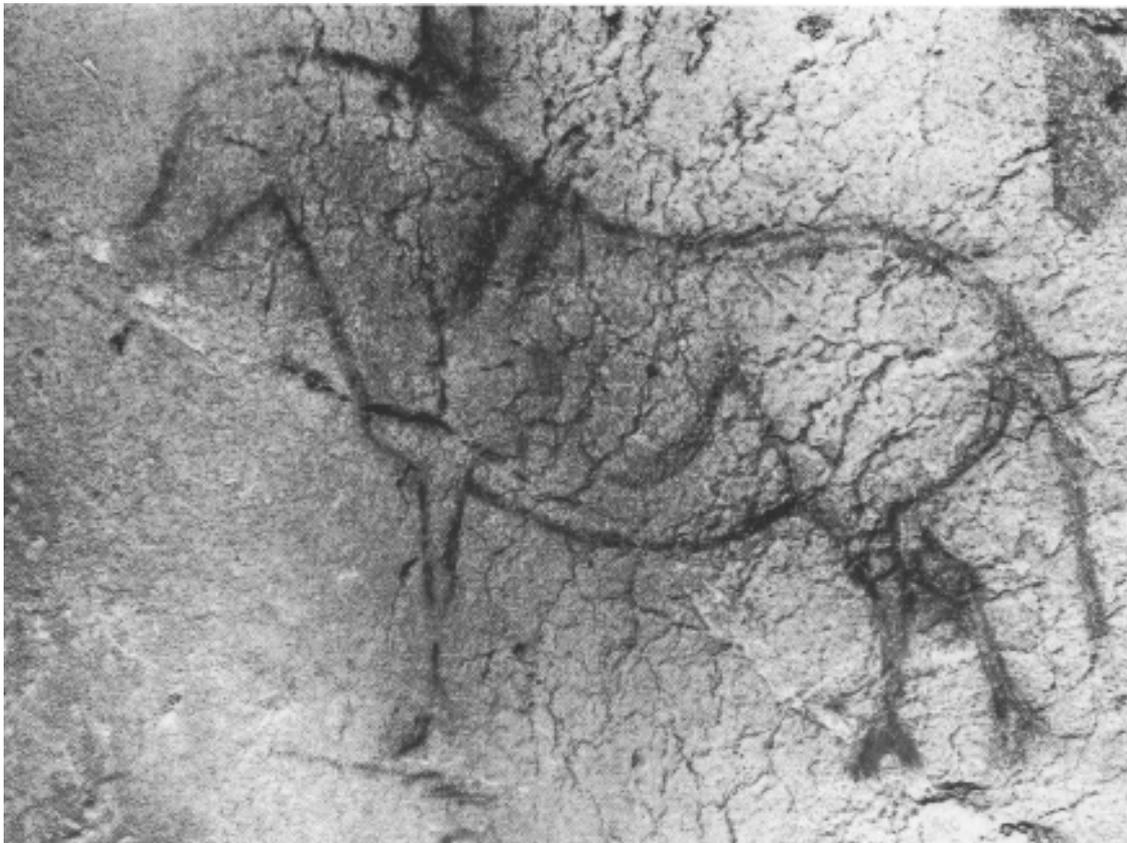
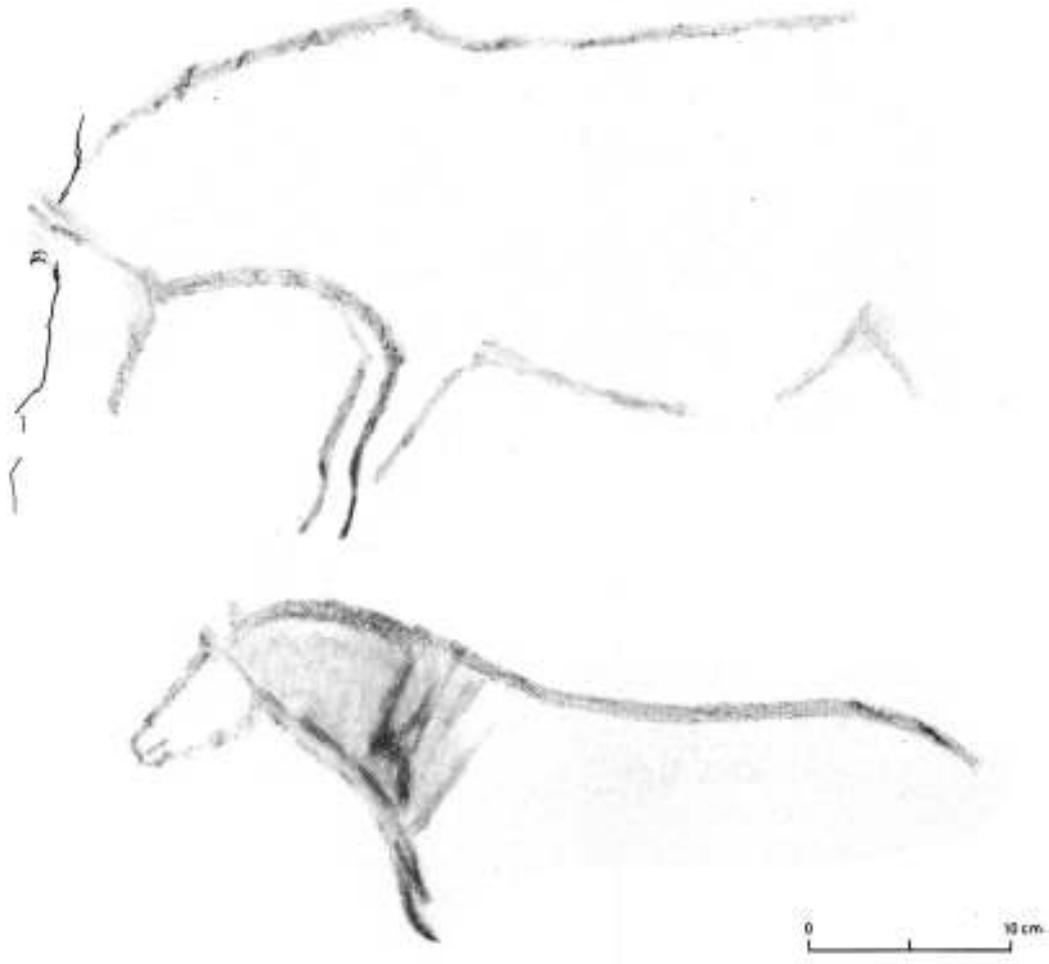


Foto 30. Idem



Figs. 31 y 32. Caballos

línea frontonasal es una grieta de la roca. Faltan el hocico y el ojo.

La cruz sobresale algo, en correspondencia a la actitud inclinada del animal. Se han indicado las patas anteriores, terminándolas en punta. Se han señalado bien, con simples inflexiones, las rodillas.

32. Caballo (Fig. 32 y Foto 32)

Está situado bajo el anterior. Mide 45 cm. desde el hocico y mira hacia la izquierda del espectador.

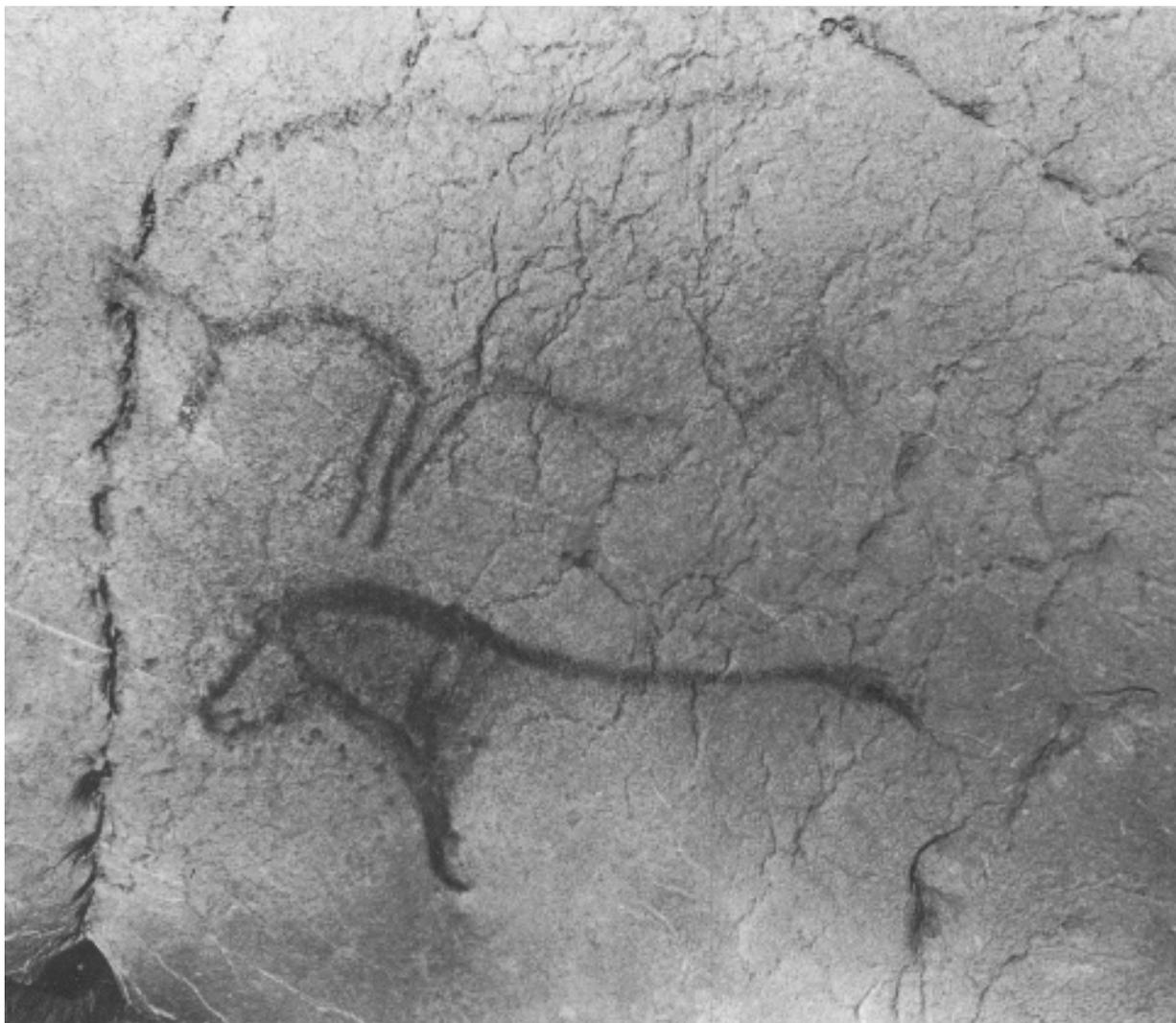
Hecho en pintura negra, está incompleto. Faltan las líneas del vientre, nalgas, cola y patas. La cabeza, cuello y pecho, en cambio, están bien cuidadas.

En la cabeza se han indicado las orejas y

la boca. El cuello lleva las bandas cebroides, tantas veces citadas, y además está relleno de pintura negra, señalando la diferenciación de coloración anteroposterior. Véase lo que hemos dicho al respecto al tratar del caballo 25.

33. Línea curva en rojo (Fig. 33 y Foto 33)

Está situada delante de la cabeza del caballo 30 y a 1,35 m. del suelo. Es una línea curva ancha pintada en rojo, cuya cuerda de arco mide 25 cm. Esta línea cierra el conjunto de figuras del gran panel y es semejante a otras anteriormente citadas, aunque aquéllas están trazadas en pintura negra y ésta en roja. Recuerda especialmente a la que mencionaremos delante del caballo 53. Quizá indica el final de este grupo de figuras.



Fotos 31 y 32. Idem.

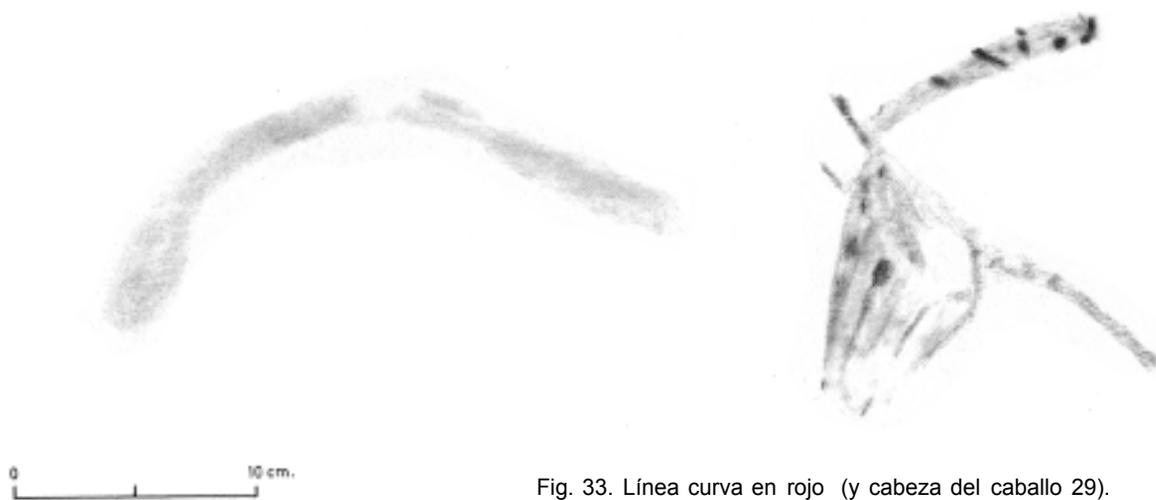


Fig. 33. Línea curva en rojo (y cabeza del caballo 29).

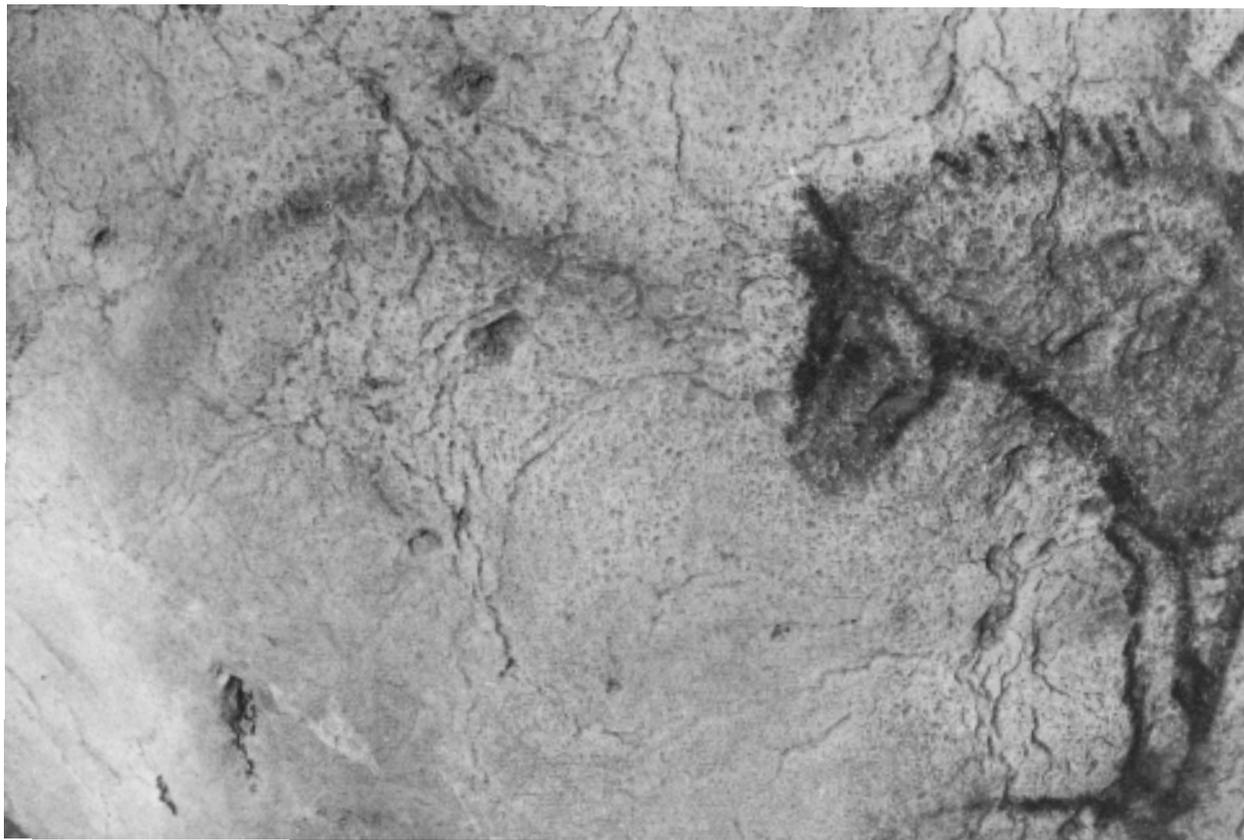


Foto 33. Idem

34. Pez (Fig. 34 (junto con la figura 30) y Foto 34)

Está situado bajo las patas anteriores del caballo 30, a 90 cm. del suelo. Mide 35 cm. Es una simple silueta pisciforme con su cola, no fácil de determinar.

No se ha señalado ningún trazo en la cabeza ni en las zonas dorsal y ventral que pueda indicar cómo eran las aletas. Sólo hay una variación en la zona caudal, pero poco definida. Esta parte recuerda a la de un lenguado, pez que penetra en la zona salobre de los ríos, pero en éste la región cefálica es más redondeada (Fig. 34 a).

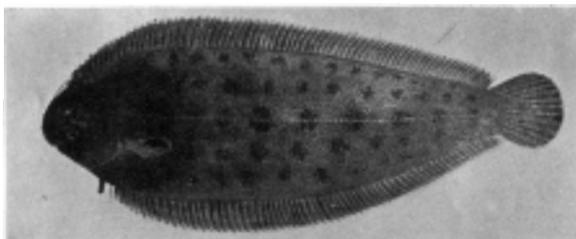


Foto 34a. Lenguado.



Foto 34

Subgrupo b

Este subgrupo está situado en la misma galería Z, en el muro opuesto al de las figuras descritas anteriormente (Plano 6, página 33 y Foto 14d).

35. Bisonte (Fig. 35 y Foto 35a)

Está situado frente al bisonte 14, en el muro izquierdo de la entrada a la galería citada. Mide 62 cm. entre los arranques de cuernos y cola. Está a 1,60 m. del suelo.

Se trata de un bisonte en pintura negra

al que le falta la línea dorsal. Una grieta de la roca a la altura de la grupa y lomo puede indicar el comienzo posterior de la giba. Están, en cambio, representadas en detalle, la cola del animal, las cuatro patas y la línea del vientre. Sus partes distales están totalmente ennegrecidas. La cabeza está hoy más débilmente representada que el resto y se limita a la línea frontonasal con los 2 cuernos, al hocico y a una doble línea que representa la barbilla. No lleva ojo.



Figs 35 y 36. Bisontes.



Foto 35 y 36. Idem.

36. ¿Bisonte? incompleto (Fig. 36 y Foto 36)

Está situado bajo las patas posteriores del anterior. Se trata simplemente de dos líneas, en pintura negra, que parecen representar la línea dorsal y la nalga de un bisonte. Estaría en posición vertical, con la parte anterior hacia arriba. La línea superior se continúa en un resalte de la roca, que parece haber sido utilizado para completar la línea de la giba por delante y para el cuerno. La cola estaría en posición alzada.

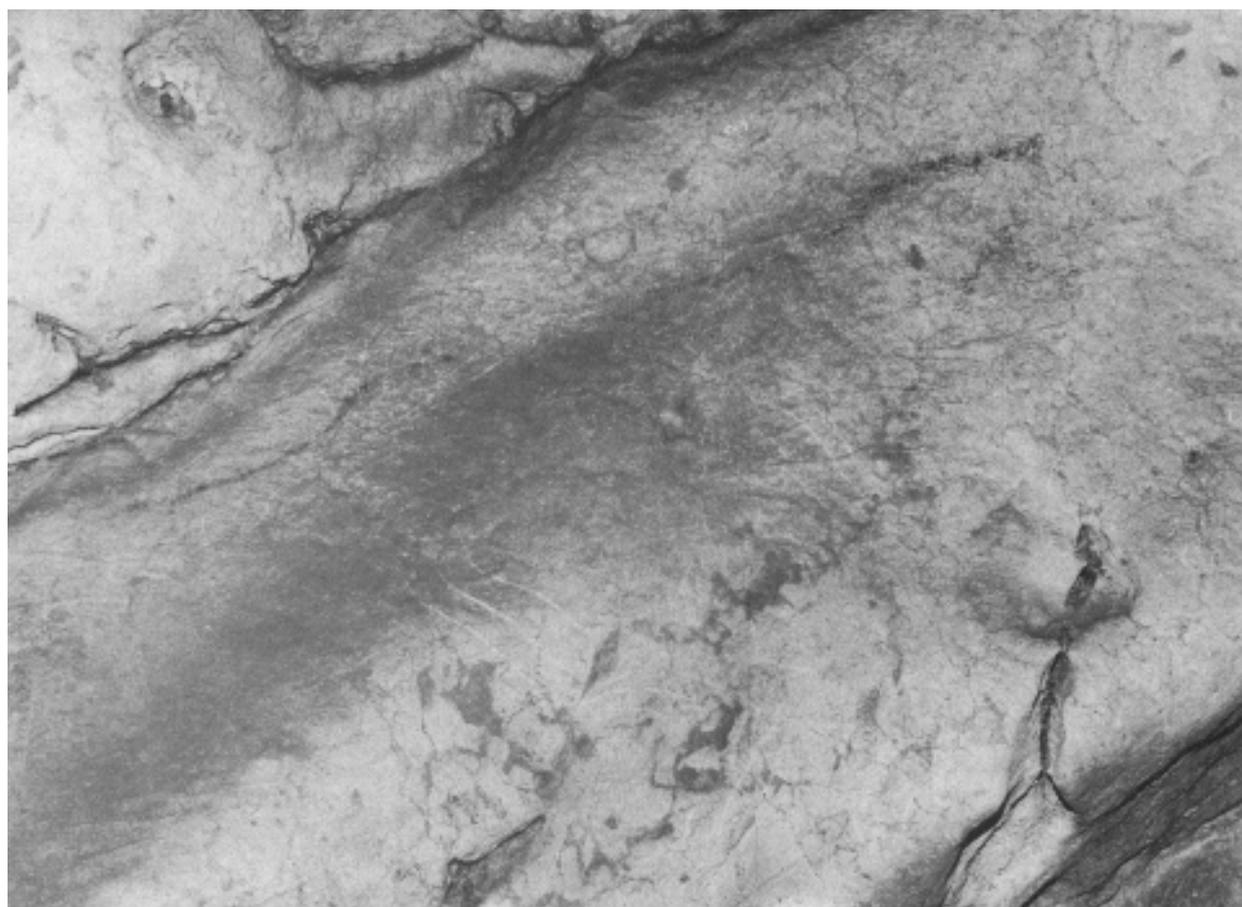
37. ¿Crinera y dorso de caballo? (Fig. 37 y Foto 37)

A 1 m. a la derecha del bisonte 35 y a 2,10 m. del suelo hay una línea negra doblemente arqueada que puede representar la crinera y el dorso de un caballo. No lleva ningún otro detalle. Mide 36 cm. de longitud.

Las líneas grabadas que existen bajo esta figura y que fueron publicadas como figura 38 en la memoria de 1969, nos parecen zarzapos de oso.



Figs. 37 y 39. Crinera y dorso de caballo. Cabeza y cuello de caballo



Fotos 37 y 38. Idem

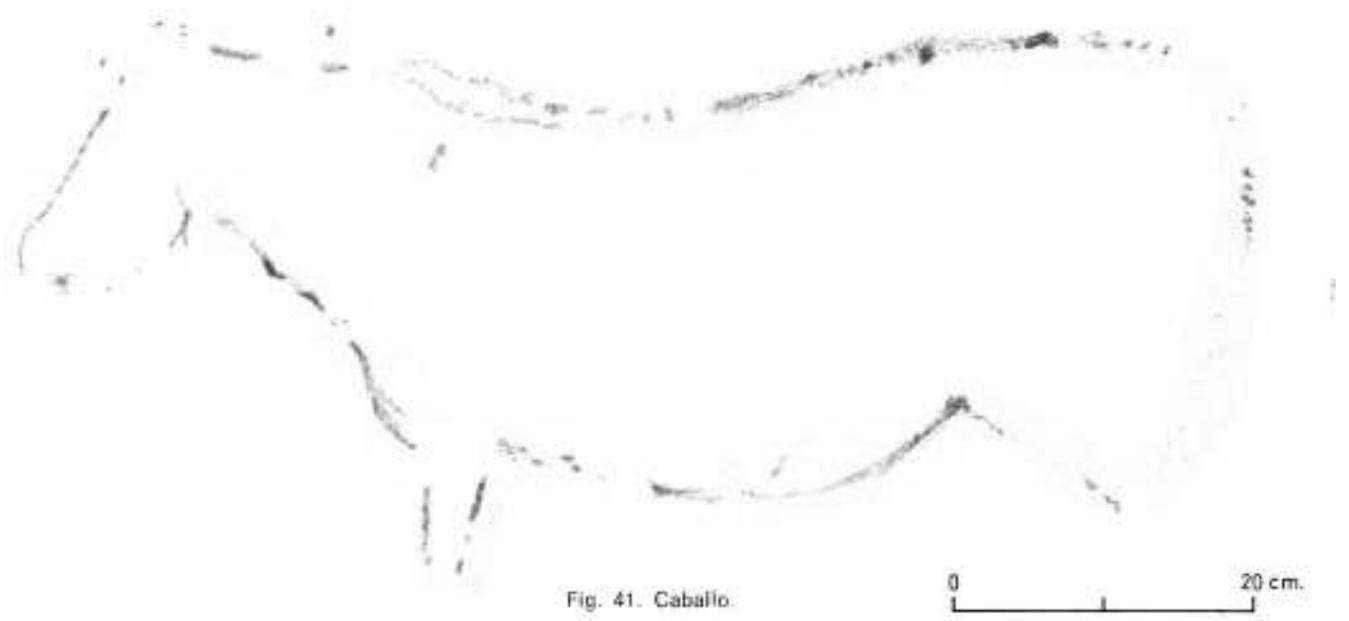


Foto 41. Idem

39. Cabeza y cuello de caballo (Fig. 39 y Foto 39)

Delante de la figura anterior, y en silueta en negro, incompleta, se encuentra este caballo, del que sólo se ha representado la cabeza sin la línea frontonasal, la silueta de la crinera y dorso y la línea inferior del cuello hasta el pecho. La oreja está indicada. No lleva más detalles.

Bajo él hay unas líneas grabadas publicadas en 1969 como figura 40, pero que creemos pertenecen a los zarpazos de oso antes citados.

41. Caballo (Fig. 41 y Foto 41)

Está situado a 60 cm. de la Fig. 39 y a 2,40 m. del suelo. Mide 73 cm. de oreja a nalga. Mira a la izquierda del espectador. Se trata de una silueta de caballo en pintura negra, perdida en parte en la zona de cabeza, cola y parte inferior de las nalgas. De las patas sólo se representó, al parecer, el antebrazo en las anteriores y la pierna en las posteriores. Faltan, pues, las partes distales. En la cabeza no se aprecian orejas, ni ojo, ni ollar. Unos puntos en su parte alta pueden ser lo que queda de la representación del tupé. También en la crinera parece que hubo más pintura, probablemente 2 líneas, de las que queda un testigo en la zona posterior, delante de la cruz.

Hay un corto trazo vertical bajo la crinera, correspondiente probablemente a las rayas que hemos visto en el cuello de otros

caballos de la cueva. Hay otro pequeño trazo sobre la línea ventral. La cola está representada, si bien semiborrada.

42. Caballo incompleto (Fig. 42 y Foto 42)

Está situado bajo la vertical del caballo anterior, a sólo 70 cm. del suelo. Mide 40 cm. de oreja a final del lomo. Mira hacia la izquierda del espectador.

Se han representado, en pintura negra, la cabeza, sin más detalles que las orejas, la línea inferior del cuello, la crinera mediante trazos cortos verticales, y la cruz, dorso y lomo. Ha sido representada también la banda crucial. No hay rastro de patas, vientre, ni cuartos traseros.

43. Caballo (Fig. 43 y Foto 43)

Su cuarto trasero está situado sobre el caballo anterior. Está a 1,10 m. del suelo. Mide 85 cm. de oreja a nalga. Mira hacia la derecha del espectador.

Está dibujado en pintura negra, en partes a tinta plana, con una serie numerosa de detalles.

En la cabeza hay una zona rellena de pintura, en parte de la cara. Hay 2 líneas verticales que bajan desde la zona próxima a las orejas hasta la mandíbula. No se aprecia ojo. La zona de los belfos está borrada y una línea parece indicar el ollar. También está algo perdida la zona de las orejas, si bien éstas están presentes. La más corta y más adelantada puede ser, en vez de oreja, el arranque de la crinera.



Fig. 42. Caballo incompleto



Foto 42. Idem

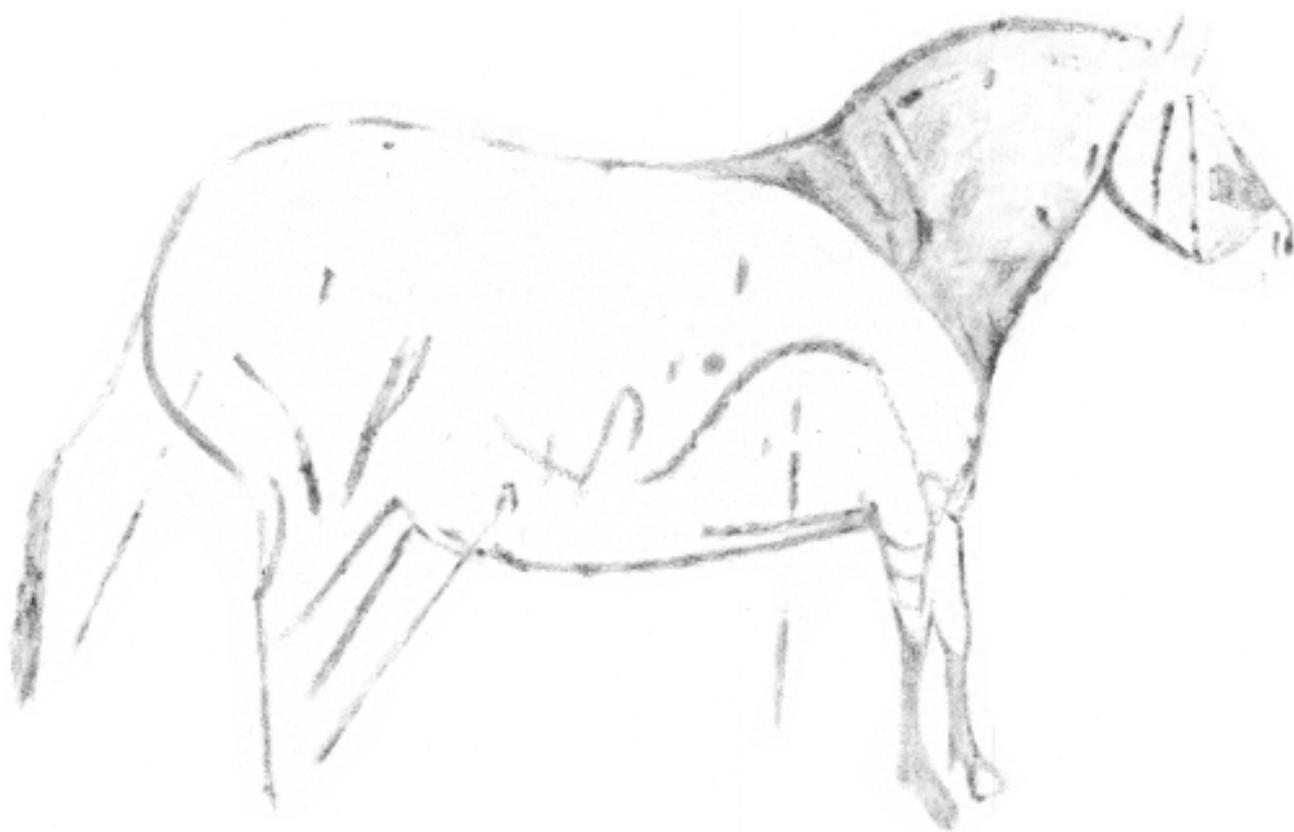


Fig. 43. Caballo

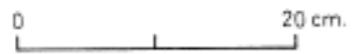




Foto 43. Idem.

La cabeza está separada del cuello por una línea vertical, tal como hemos visto en los caballos 13, 26, 29 y 32, y veremos en otros más.

El cuello, hasta el pecho por un lado y el dorso por otro, está relleno de pintura negra. Lleva en su zona más próxima a la cruz varias bandas, como las que hemos señalado en otros caballos, en especial en los de las figuras 20, 27, 29 y 30.

Las patas anteriores están indicadas ambas. La derecha lleva líneas cebroides en el antebrazo, y desde la rodilla están ambas rellenas de pintura, excepto el casco izquierdo. Están bien indicadas las cernejas y cascos. De las patas anteriores se aprecian bien la silueta posterior de la derecha, en la que se ha cuidado de trazar la inflexión del corvejón. La pata no está acabada en su extremo. Por su lado anterior sólo se ha dibujado la

silueta de la pierna hasta el corvejón. Delante de esta línea hay otra que, más que silueta de la pata izquierda, parece uno de tantos dardos que este caballo lleva insertos en el cuerpo.

En el cuerpo se ha trazado la línea en M, como en los caballos 20, 26, 29, 30, 54, 56 y 57. Aquí no se ha oscurecido la parte superior de esta línea, como en otros casos. En la parte anterior de la línea del vientre hay un doble trazo. La cola arranca de una zona muy baja y presenta una inflexión en su recorrido. La pintura es más densa en su mitad distal. El cuerpo está asaeteado por, al menos, 6 dardos, representados por otras tantas líneas rectas. La primera entra en la parte anterior del costillar, la segunda en su zona posterior, la tercera y cuarta en el vientre, la quinta en la parte antero-superior del muslo y la sexta en la nalga. Aparte de es-



Fig. 44. Caballo.

tas líneas hay otra serie de trazos cortos. Bajo el vientre, más abajo que la línea de unión de patas anteriores y posteriores, hay un punto de pintura roja.

44. Caballo (Fig. 44 y Foto 44)

Está situado delante del anterior y mide 80 cm. de oreja a nalga. Mira hacia la derecha del espectador.

Se trata de una silueta casi completa, en pintura negra, algo perdida en la parte de la cabeza y crinera.

La cabeza lleva las 2 orejas, pero no se ven en ella más particularidades. Una línea la separa del cuello, como en otros muchos casos que hemos citado. La crinera la lleva enhiesta, pero sólo se ha dibujado la línea externa de ella, no la que le separa del cuello, como en algunos otros casos. Hay banda crucial y otras dos bandas en el cuello. Hay dos patas delanteras y una trasera, ésta última sin su extremo distal, interrumpida por

una grieta de la roca. La grupa es abatida y la cola lleva su arranque rebajado, como es común en la mayoría de los caballos de la cueva.

Lleva 3 dardos clavados en el costillar y una pequeña mancha en la parte antero-posterior del muslo.

45. Cabeza, cuello y dorso de caballo

(Fig. 45 y Foto 45)

Está situada delante del caballo anterior. Mide 50 cm. de oreja a final del dorso y mira hacia la derecha del espectador.

Se trata de una cabeza, cuello y dorso de caballo. La cabeza lleva oreja, pero le falta el hocico y no posee más detalles. La crinera está bien marcada, mediante trazos cortos verticales. Falta su parte posterior. Sigue una línea que marca la cruz y el dorso. Por la zona ventral se ha trazado la línea del cuello hasta el pecho.



Foto 44. Idem

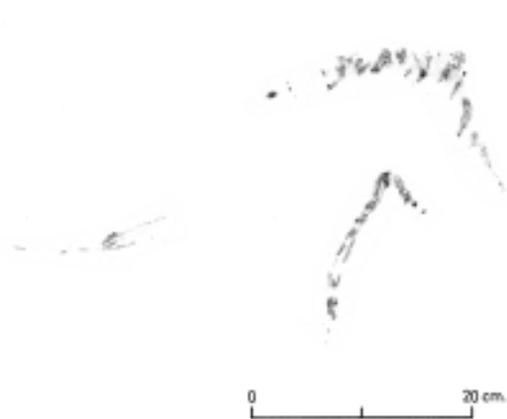


Fig. 45. Cabeza, cuello y dorso de caballo

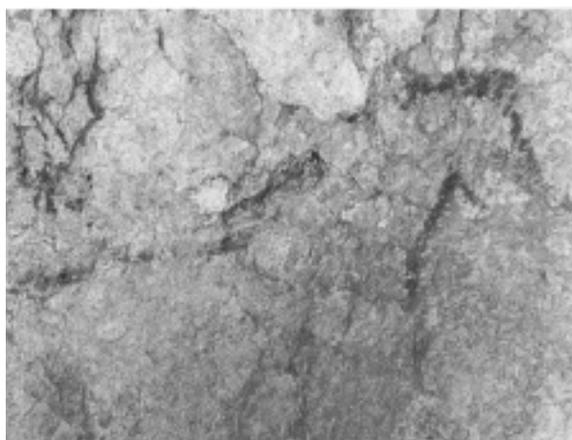


Foto 45. Idem



Fig. 46. Caballo, utilizando grietas de la roca (líneas a pluma).

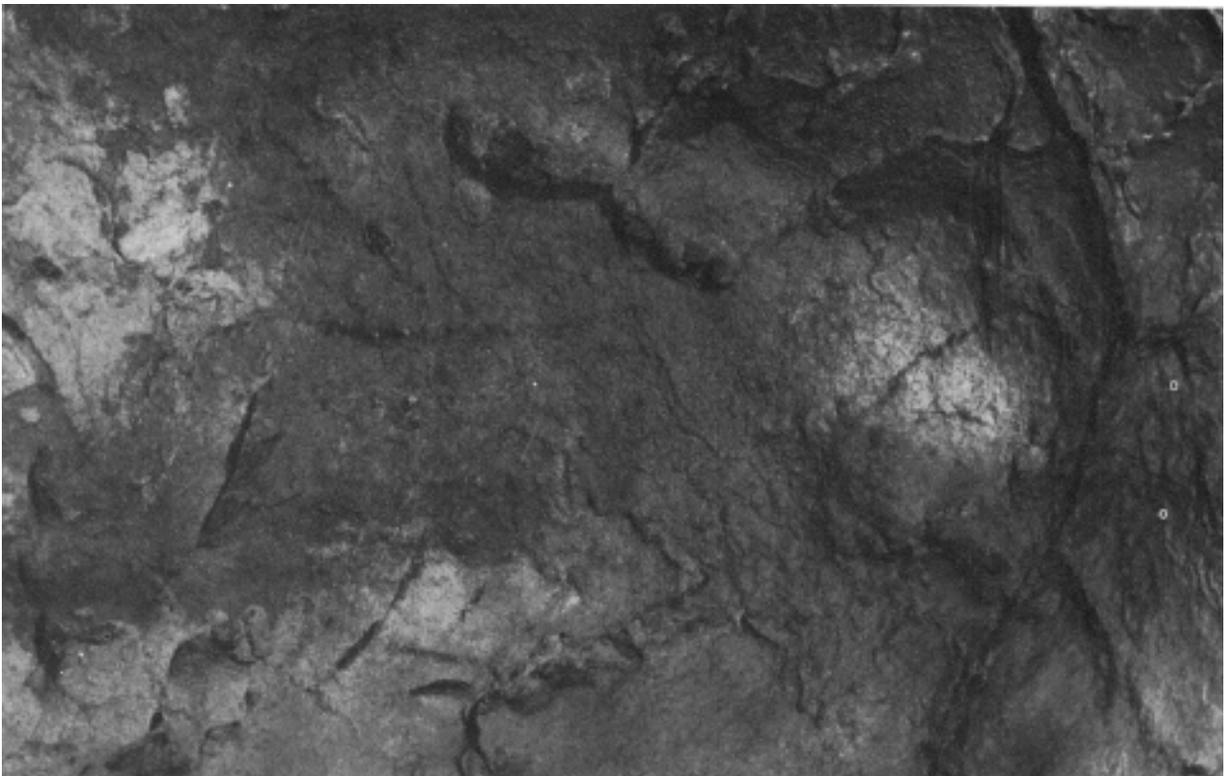


Foto 46. Idem, con luz frontal



Foto 46b. Idem. con luz rasante

46. Caballo, utilizando grietas de la roca
(Fig. 46 y Fotos 46a y 46 b)

Está situado a 1,70 m. de la figura anterior, a 1 m. del suelo. Mide 90 cm. de «oreja» a arranque de la cola.

En este caballo, la pintura completa simplemente lo que las grietas y resaltes de la roca sugieren. La cabeza con sus orejas, la línea que le separa del cuello y el comienzo de la crinera son naturales. A continuación hay un corto trazo de pintura que continúa la crinera, luego de nuevo un resalte de la roca. El resto de la línea dorsal es pintura. El arranque de la cola viene indicado también con pintura.

La línea ventral del cuello es pintura. El arranque de las patas anteriores son resaltes naturales. La línea ventral la inicia un trazo corto de pintura. La continúa otro resalte de roca para concluirla de nuevo otro trazo de pintura. También el arranque de la parte

anterior (babilla) es pintura, pero el resto de las líneas de la pata y nalga son grietas naturales.

Hay un dardo clavado en el vientre, figurado mediante un trazo breve de pintura. Dos grietas, en ijar y muslo, pueden significar también dardos (véase caballo 43).

47. Dorso de bisonte y rayas (Fig. 47 y Fotos 47 a y 47 b)

A continuación del caballo descrito se abre una pequeña galería hacia la izquierda, enfrente del gran panel de caballos. Esta galería tiene una ramificación estrecha hacia la derecha. Es a 1,10 m. del fondo de esta ramificación y en su muro derecho, donde se halla esta figura.

Mide 38 cm. de base de cuernos a grupa y está a 1 m. del suelo. Mira hacia la izquierda del espectador.

Se trata de una simple línea dorsal de bisonte con los cuernos y la frente. Cuernos y



Fig. 47. Dorso de bisonte y rayas



Foto 47. Idem., con luz frontal

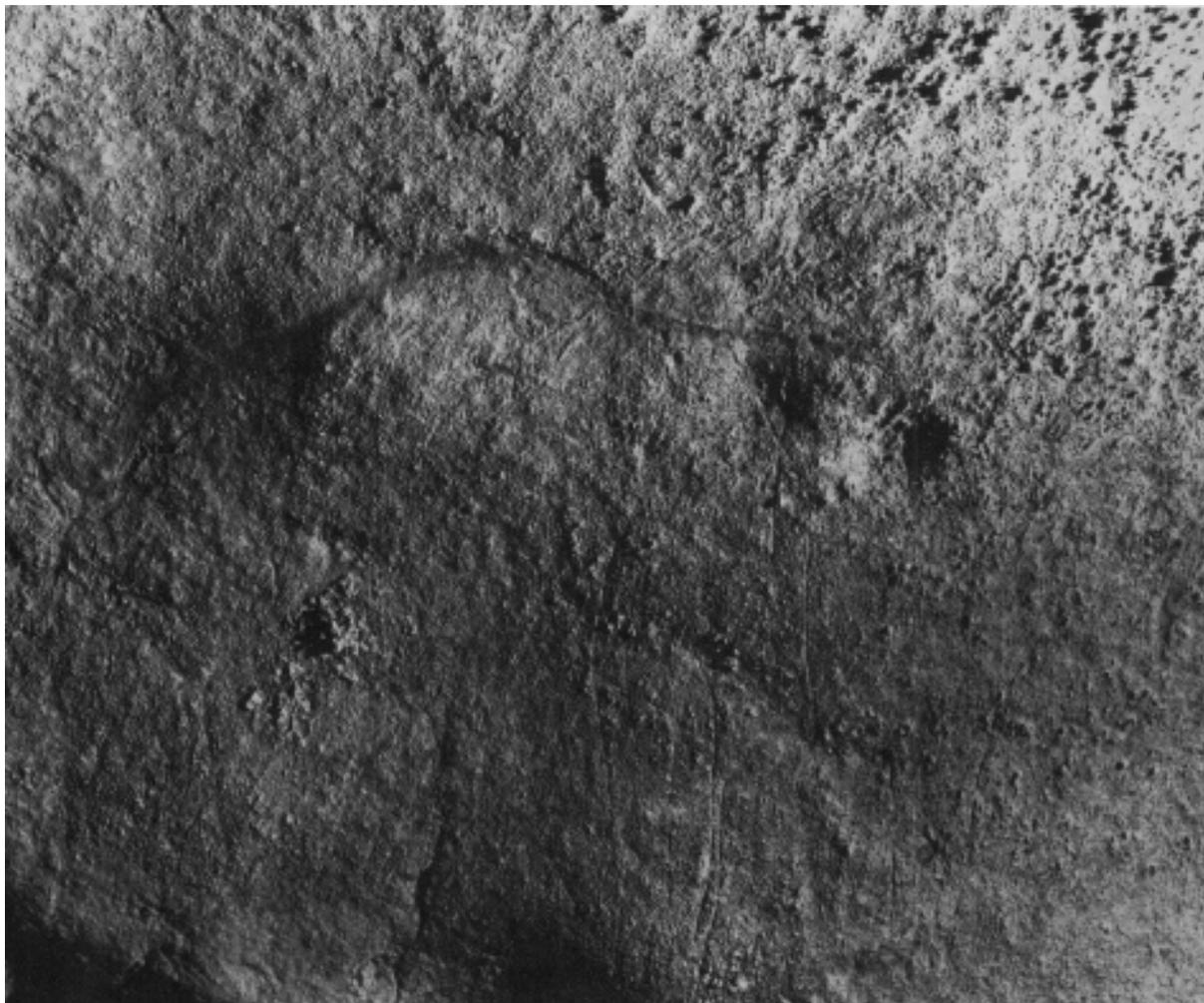


Foto 47. Idem, con luz rasante

frente están solamente grabados. La línea del dorso es un surco grabado, relativamente ancho, que lleva a la vez pintura negra. Sobre la mitad posterior del animal hay una serie de rayas grabadas verticalmente y un par subhorizontal. Este par podría representar la línea ventral del bisonte.

Detrás de la figura hay 3 líneas curvas hechas con un grabado menos perceptible que las realizadas sobre el bisonte.

48. Rayas de pintura (Fig. 48 y Foto 48)

Están situadas delante del bisonte anterior. La más larga mide 40 cm. de longitud.

Se trata de 6 rayas subverticales de pintura negra, que no representan nada figurativo de fácil interpretación.

48bis. Huellas de dedos en la arcilla (Foto 48 bis)

Al fondo de la pequeña galería en que se encuentran las 2 figuras anteriores hay una serie de huellas de dedos hincados perpendicularmente en una colada de arcilla. Estas huellas han sido descubiertas después de la primera memoria sobre las figuras de esta cueva.

49 y 50. Caballo en pintura roja (Fig. 49 y Foto 49)

Está situado a la izquierda de la galería que, hemos dicho, se abre después del caballo 46, y a 2 m. de éste. Mide 80 cm. de oreja a nalga y está a 70 cm. del suelo. Mira hacia la izquierda del espectador.



Fig. 48. Rayas de pintura.



Foto 48 Idem.

Esta figura fue publicada como dos figuras (cuarto trasero de bisonte y doble línea en V). Se trata en realidad de un caballo hecho a tinta roja plana. Destaca sobre todo la cabeza y cuello, por conservar mejor la pintura o porque ya en su origen era más intensa aquí que en el resto del animal, a semejanza con lo que ocurre con los caballos 32 y 33. El resto de la pintura está casi perdida, a excepción de dos líneas anchas que forman la silueta de la grupa y la nalga. Tras el lugar correspondiente a las patas anteriores, hay tres líneas que forman una N, también en rajo, y que bien pueden representar armas arrojadas, como en los caballos que le preceden en la galería Z.



Foto 48 bis. Huellas de dedos en la arcilla.



Fig. 49. Caballo en pintura roja.



Foto 49. Idem.

GRUPO III

51 y 52. Pareja de osos (Figs. 51 y 52 y Fotos 50, 51 a, 51 b)

Están situados bajo un techo recubierto de un manto de travertino granuloso, que se halla en un ensanchamiento (Ar) que forma la galería central (Plano 6), a 10 m. más adelante del gran panel. El techo en el que están realizados está a 1,30 m. del suelo.

El oso mayor mide 70 cm. en su línea dorsal y el pequeño 65 cm. de hocico a nalga. Los dos miran hacia la derecha del espectador.

Ambos consisten en simples siluetas pintadas en negro con trazo ancho. La pintura parece haberse corrido después, desbordando las líneas originarias. El oso pequeño está completo. Al mayor le falta la cabeza. Muestra en cambio la cola mejor definida. El oso grande lleva un trazo corto de pintura a la

altura del corazón. Por otro lado, su línea dorsal está grabada, además de pintada (Foto 51 b). El grabado es ancho y ha quitado, en su recorrido, la granulosidad que el techo muestra en toda esta zona.

La determinación específica de estos osos no parece ofrecer dificultad. Creemos que se trata del oso pardo actual y no del oso de las cavernas. Este poseía un mayor desarrollo en su tren anterior y la región lumbar debía ser algo caída, a juzgar por los esqueletos que poseemos. Su tibia, sobre todo, es proporcionalmente mucho más corta que la del oso pardo. Así ha sido reconstruido también recientemente en el Naturhistorisches Museum de Basilea por Koby y Schaefer (Foto 51 c). En cambio, el oso pardo actual muestra una mayor anchura lumbar (Fotos 51 d, e, f, g). Un detalle típico del oso pardo, no pre-

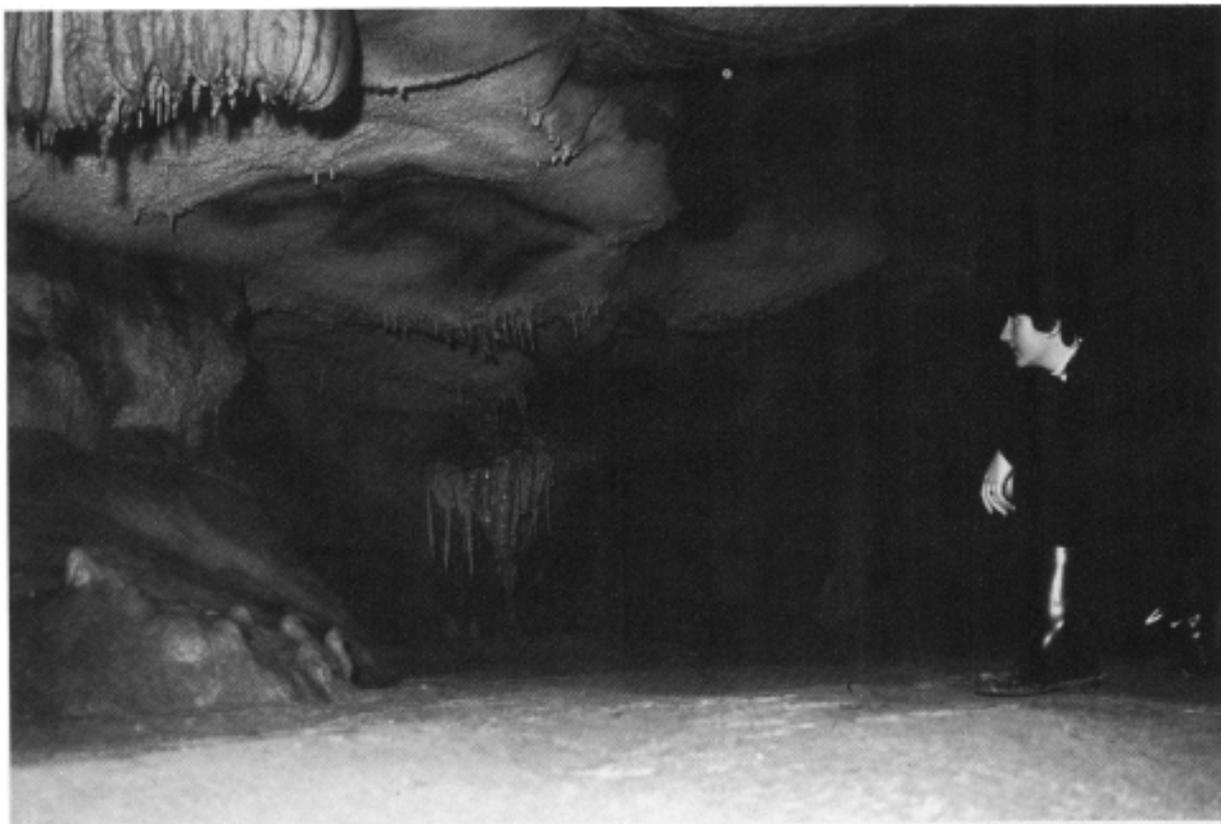


Foto 50. Zona donde se encuentra la pareja de osos



Figs. 51 y 52. Pareja de osos.



Foto 5 a. Idem



Foto 51 b. Idem., con luz rasante

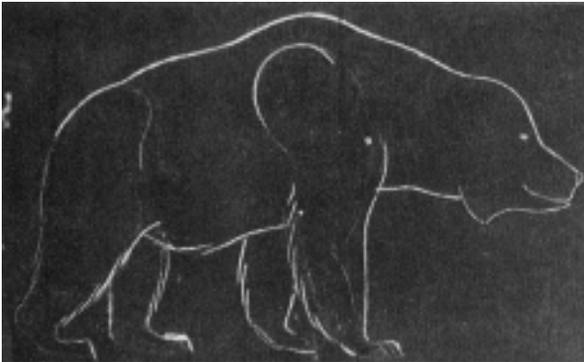


Foto 51 c. Dibujo según el que se reconstruyó el oso de las cavernas del Naturhistorisches Museum de Basilea.



Foto 51 d. Oso pardo.



Foto 51 e. Oso pardo



Foto 51 f. Oso pardo (según Grassé)

sente en las pinturas de Ekain, es la pequeña protuberancia de pelo erizado que suele mostrar sobre la cruz.

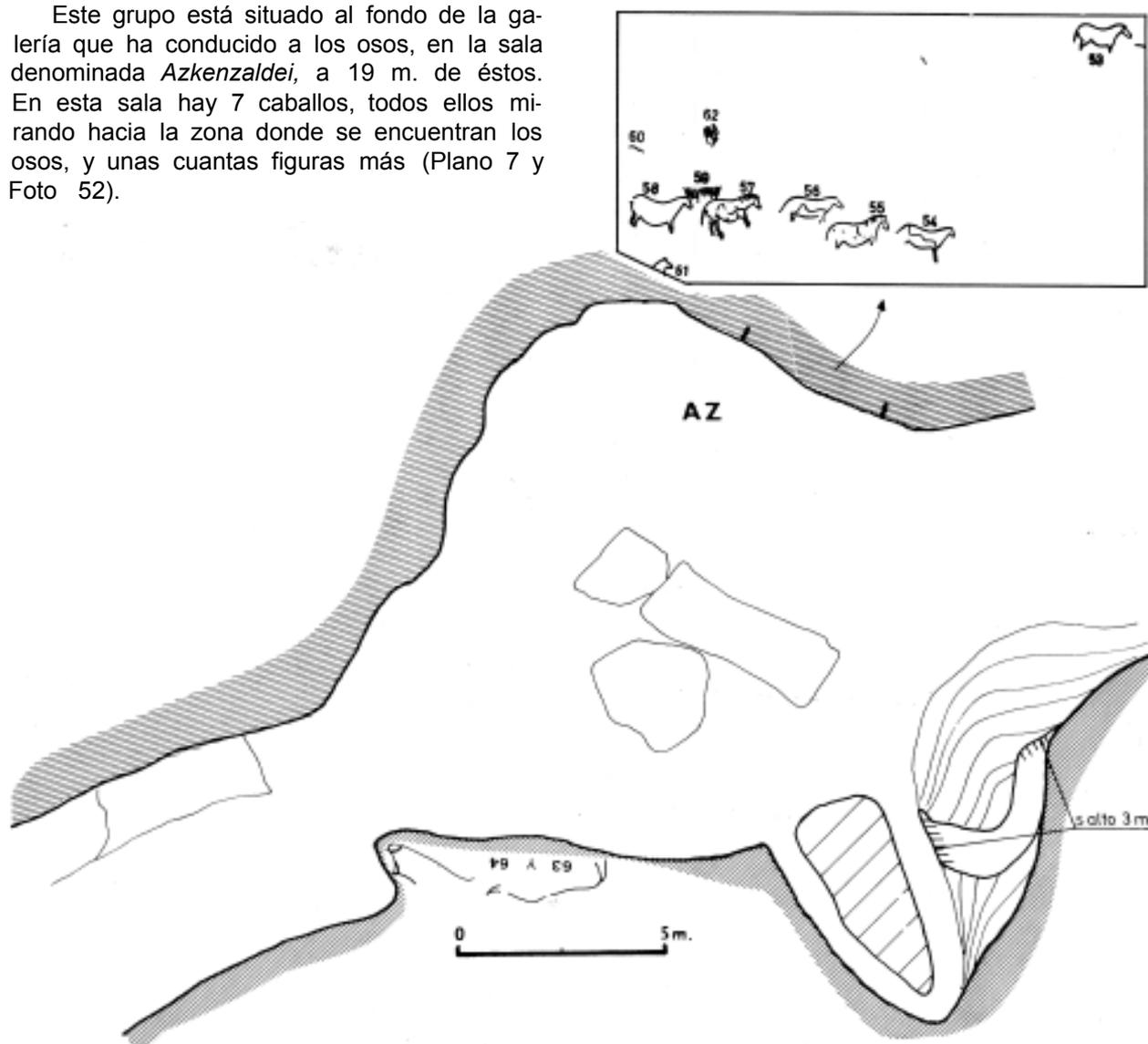
Como es obvio en la silueta de un oso, debido a su espeso pelaje, no se perciben detalles anatómicos, como en el caso del caballo. Pero esta silueta ha sido trazada con gran seguridad, a la vez que con gran simplicidad.



Foto 51 g. Oso pardo (según v. d. Brink)

GRUPO IV

Este grupo está situado al fondo de la galería que ha conducido a los osos, en la sala denominada *Azkenzaldei*, a 19 m. de éstos. En esta sala hay 7 caballos, todos ellos mirando hacia la zona donde se encuentran los osos, y unas cuantas figuras más (Plano 7 y Foto 52).



Plano 7. Situación de las figuras de los grupos IV y V. Ver lo indicado en el plano 5 (pág. 16).



Foto 52. Cinco de los siete caballos de Azkenzaldei.

El primero de los caballos ocupa una posición más elevada y está algo separado del resto. Lleva delante un signo arqueado análogo al que lleva el caballo 29. Los otros 6 caballos ocupan un mismo lienzo y excepto el último, que es una cabeza, están alineados. Todos ellos miran hacia el exterior de la caverna. Hay además varios signos.

53. Caballo (Fig. 53 y Foto 53)

Es el primero de los caballos de la sala y viene precedido, como acabamos de decir, de un signo curvo en pintura negra, el cual indica quizá el comienzo de un nuevo grupo, o bien relaciona este grupo con el del gran panel.

Este primer caballo se halla a 1,20 m. del suelo. Mide 42 cm. de frente a nalga. Es una simple silueta en pintura negra con algo de tinta plana en la zona de la cruz, dorso y lomo. La crinera está bien marcada, así como también un comienzo de banda crucial y la línea divisoria de cabeza y cuello, tantas veces citada en caballos anteriores. No existe

ojo y las patas no están terminadas en sus extremos. Se han indicado las dos delanteras, pero sólo una trasera. Como en tantos caballos de esta cueva, las nalgas y la grupa están excesivamente retrasadas.

54. Caballo rojo (Fig. 54 y Fotos 54 a y b)

Está situado a 3 m. a la izquierda del anterior, en la pared del fondo, a 90 cm. del suelo. Mide 42 cm. de la frente al arranque de la cola.

La silueta del caballo, incompleta sobre todo en su parte posterior, está trazada con pintura negra. Falta o ha desaparecido la pata posterior, señalada solamente por su arranque y dos trazos más que la continúan. Quizá las prominencias de la roca en esa zona fueron escogidas precisamente para completar la figura en esa región. Parte de la silueta está grabada. El grabado se limita a la línea divisoria cabeza-cuello, a la línea inferior del cuello, al pecho, al antebrazo y rodilla y a la mitad anterior de la línea ventral. Aquí el grabado es más ancho. Una buena parte

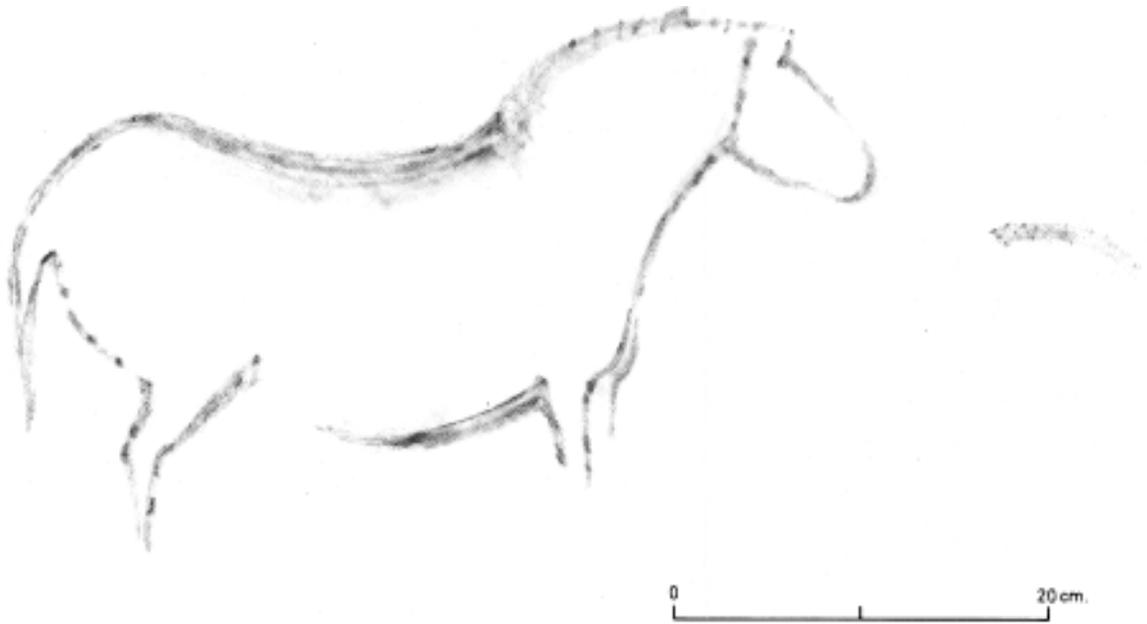


Fig. 53. Caballo

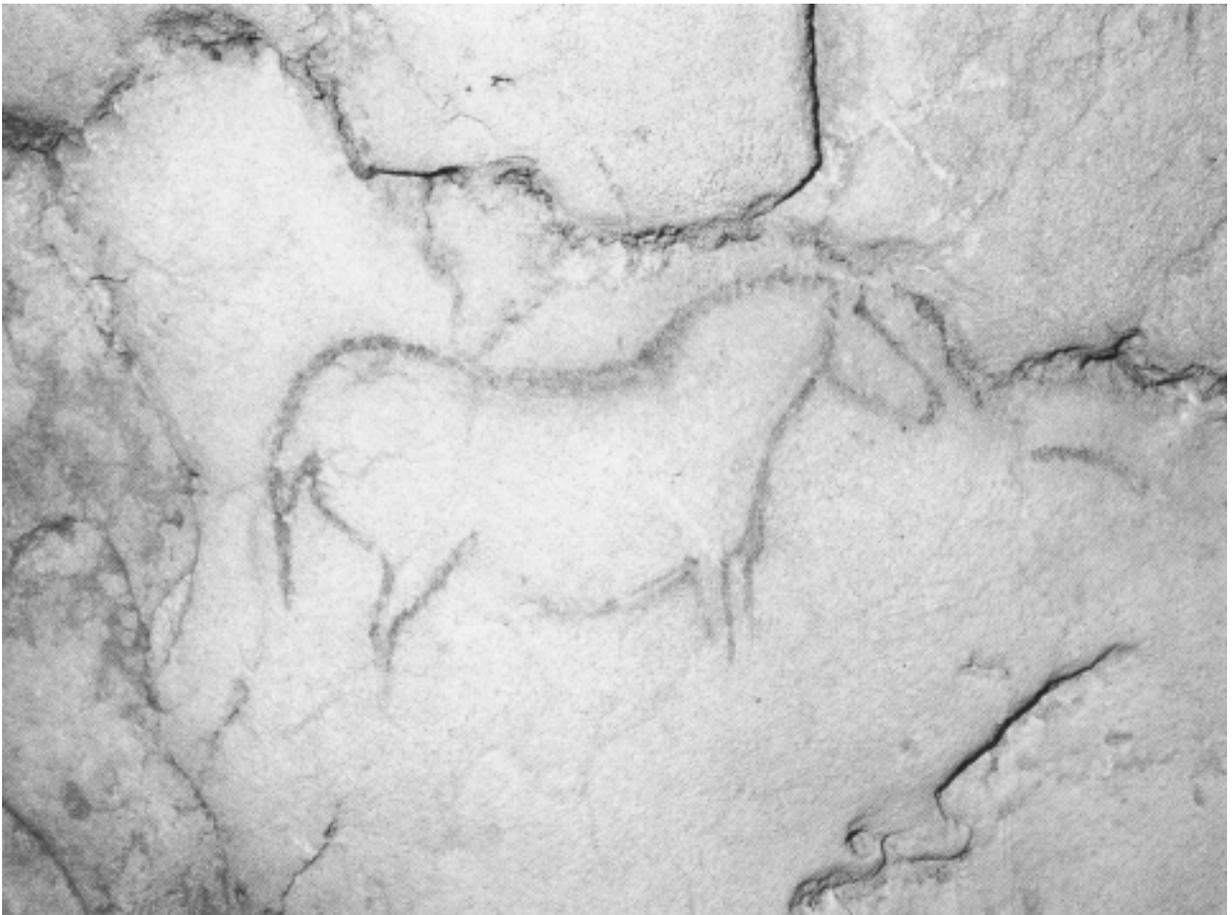


Foto 53. Idem

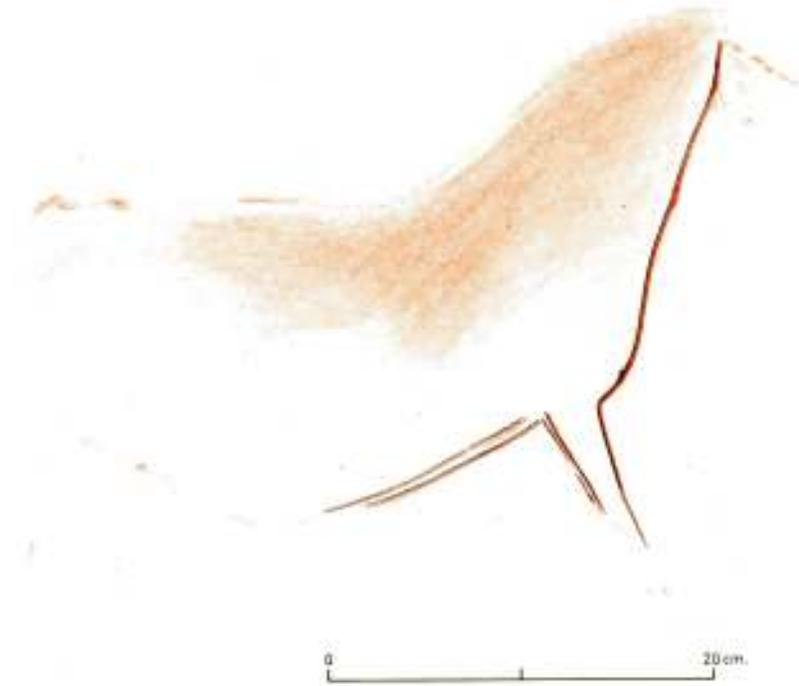


Fig. 54. Caballo rojo



Foto 54. Idem., con luz frontal



Foto 54. Idem., con luz rasante.

del caballo está relleno a tinta plana roja. Esta parte abarca la cabeza, el cuello, la mitad dorsal del tronco y el extremo de la cola. El límite inferior de la pintura roja en el tronco es ondulado y viene a trazar, en forma prolongada, la línea en M tantas veces citada, desde la espalda hasta la nalga, pasando por el costillar y el ijar. Esta pintura roja indica también la crinera. El rojo es más intenso en la mitad anterior y dorsal que en la posterior.

Aparte de lo indicado no hay muchos detalles que señalar. La pintura negra ha indicado también el ojo, la divisoria cabeza-cue-

llo, la región de la rodilla y una larga cola, en parte perdida.

55. Caballo (Fig. 55 y Fotos 55a y b)

Está situado inmediatamente detrás del anterior. Mide 44 cm. de la base de la oreja a la nalga. Es el peor conservado de todo el grupo.

Está realizado en pintura negra, en gran parte relleno de la misma pintura y con grabado en la cabeza.

Las líneas de pintura negra cubren casi toda la silueta con la cola, excepto la cabeza y los extremos distales de las patas. La



Fig. 55. Caballo.

línea de la crinera es doble en su parte anterior. Está trazada también la divisoria cabeza-cuello, tres bandas cebroides en éste y tres trozos cortos más: dos en el dorso y uno en el vientre. La zona posterior es más proporcionada que en la mayoría de los caballos de la cueva.

La tinta plana cubre casi toda la zona dorsal del animal, incluyendo casi toda la espalda, la mayor parte del costillar, la mitad superior del ijar y zonas más altas del muslo y nalga. La cabeza no lleva tinta plana. El límite inferior de la zona rellena de pintura no forma aquí una línea en M tan clara como en otros caballos, aunque puede asimilarse a ella, habida cuenta sobre todo de la manera como dicha línea se ha trazado en los caballos de este último recinto de la cueva (ver Fig. anterior especialmente).

El grabado se limita a indicar el hocico, la oreja y el perfil frontonasal. En esta zona la roca presenta una serie de surcos que creemos naturales, pero que parecen completar la oreja y la crinera mediante rasgos cortos. No los hemos señalado en nuestro di-



Foto 55b. Idem., Detalle del grabado de la cabeza.

bujo, pero pueden apreciarse en la fotografía 55 b. Lo mismo hemos de decir de una línea fina curva que sigue en parte el curso de la crinera, por fuera de ésta.



Foto 55a. Idem.

56. Caballo negro (Fig. 56 y Foto 56)

Está situado detrás y un poco por encima de la figura anterior. Mide 45 cm. de frente a nalga y esta a 1 m. del suelo.

Está pintado en negro y en gran parte relleno de pintura. Lleva también grabado.

La línea de pintura, que marca la silueta, falta en la cabeza, parte de las patas, parte posterior del vientre y quizá en la zona alta de las nalgas. Es fácil que la actual línea tenue de esta región no forme la línea original de la silueta de aquéllas. Esta línea de silueta viene a confundirse casi con la tinta plana en la zona dorsal del animal y en la ventral del cuello. Han sido dibujadas las dos patas

traseras juntas y, según parece, también las dos delanteras, aunque aquí la pintura está peor conservada.

La tinta plana rellena gran parte del animal, incluso parte de la cabeza, en especial los carrillos. Un grupo negro más oscuro parece formar el ojo. Este relleno de pintura negra forma en su límite inferior la línea en M común, que esta vez incluye la totalidad del muslo. Parece haberse perdido en una zona de la nalga.

El grabado traza la línea fronto-nasal con el hocico, la línea inferior del cuello hasta el pecho, parte de la zona anterior de una de las patas delanteras y toda la línea dorsal

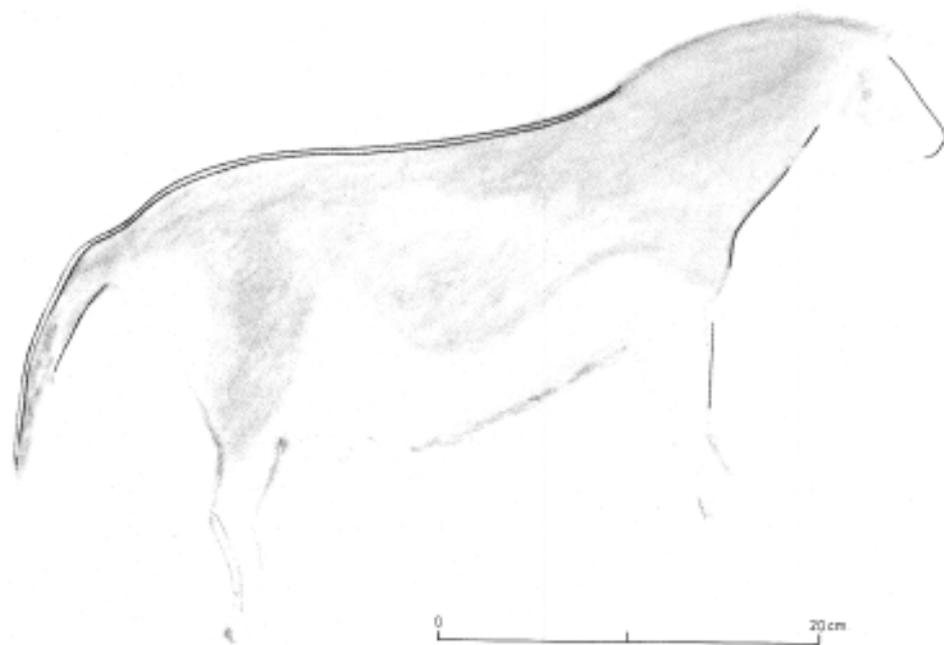


Fig. 56. Caballo negro.



Foto 56. Idem.

desde la cruz, incluyendo el arranque de la cola, tanto por su cara dorsal como por la ventral. El grabado de la zona dorsal es más ancho.

57 y 59. Caballo con flecha y signos grabados
(Fig. 57 y Fotos 57 a y 57 b)

Están situadas estas figuras detrás del caballo anterior, a 1,15 m. del suelo. El caballo mide 45 cm. de oreja a nalga.

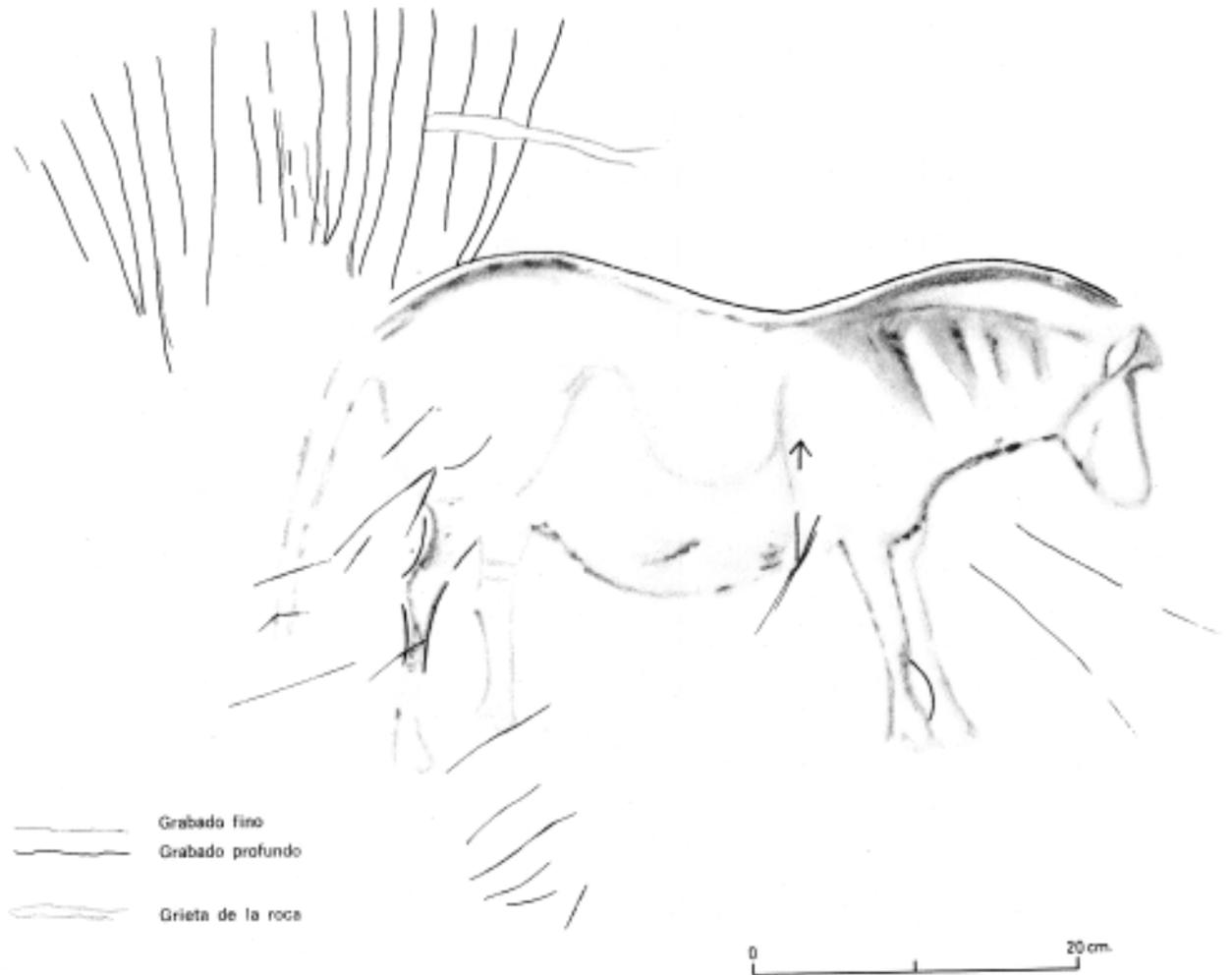
Se trata de un caballo hecho con línea de pintura negra y algo de grabado, rodeado de una serie de líneas grabadas.

El dibujo en línea negra, además de completar del todo la silueta del caballo, encierra numerosos detalles. Se han dibujado claramente la oreja, la línea dorsal del cuello y encima la crinera, que avanza entre las orejas formando un tupé erecto, la línea di-

visoria de cabeza y cuello, las bandas cebroides de éste, la línea en M del flanco, las rodillas, las cernejas, los corvejones, las cebraduras en la pata posterior izquierda y tres trazos curvos en el vientre: dos cortos superpuestos delante y uno más largo atrás. La pata posterior derecha lleva algo de relleno de pintura en la pierna y en la caña.

El grabado, en banda ancha, sigue por fuera la silueta del animal. desde la oreja hasta el arranque de la cola. Hay también grabado en la pata posterior derecha, en la zona de la pierna y caña, por ambos lados de la silueta. El hocico en la región de los belfos aprovecha una pequeña grieta natural de la roca.

Entre los signos grabados que penetran en el caballo destaca una flecha a la altura del corazón. El extremo superior de la mis-



Figs. 57 y 59. Caballo con flecha y signos grabados



Foto 57a. Idem.. con luz frontal

ma le sobrepasa un poco. Otra doble línea grabada penetra por delante de la flecha anterior. Existen asimismo otras líneas que penetran en el caballo por la caña posterior y nalgas hasta el muslo.

Entre las líneas grabadas que lo rodean destaca el conjunto vertical situado sobre la grupa y detrás de la misma, entre este caballo y el que le sigue. Convergen algo hacia abajo. Hay, además, otro conjunto bajo y tras las patas posteriores, dos de las cuales atraviesan la cola. Hay dos largas más bajo la cabeza. Una última línea curva está situada entre las dos patas delanteras.

58. Caballo (Fig. 58 y Fotos 58 y 59)

Está situado a continuación del anterior y a 1,15 m. del suelo. Mide 47 cm. de oreja a nalga.

Se trata de una silueta de caballo hecha

con una línea de pintura negra y algo de grabado.

La pintura completa la silueta, a excepción de la línea del pecho, las patas delanteras y la parte anterior de la línea ventral. Están presentes las dos orejas. No así los ojos y otros detalles de la cabeza, la cual lleva un poco de relleno de pintura en su parte terminal. No existe aquí la típica línea divisoria de cabeza-cuello. En la parte dorsal del cuello se han señalado dos líneas, la del cuello y la de la crinera. De nuevo la grupa y las nalgas sobresalen en exceso sobre las patas traseras. Se han dibujado las dos patas, sin sus cascos. Los corvejones están netamente indicados.

El grabado, en banda ancha, acompaña por fuera a la línea dorsal, desde la crinera hasta el lomo, en forma análoga a como lo hace en el caballo anterior. Otra línea análoga,



Foto 57b. Idem., con luz rasante

completa el vientre en su mitad anterior. Sólo hay una mancha de pintura en el cuello, además del relleno de la mitad anterior de la cabeza. Otras manchas que se ven en la fotografía 58 son naturales de la roca.

Hay cuatro líneas grabadas en la zona posterior del caballo. Una penetra en la pata derecha. Tras ella hay una corta. Una tercera ocupa la zona de la cola y la cuarta está un poco más atrás.

El grabado 59, citado al hablar del caballo 57, alcanza a las orejas del que describimos aquí (Foto 59).

60. Línea ondulada (Fig. 60 y Foto 60)

Está a 50 cm. del caballo anterior, a 1,40 m. del suelo. Mide 20 cm. de longitud.

Se trata de una simple línea sinuosa, que bien puede cerrar el conjunto de figuras que venimos describiendo.

61. Cabeza y cuello de caballo (Fig. 61 y Fotos 61 a y 61 b)

Está situado a 35 cm. bajo la pata delantera del caballo 58. Mide 20 cm. desde el hocico al pecho.

Se trata de una cabeza, cuello y pecho de caballo hecha a tinta plana roja, con grabado en la cabeza y línea ventral del cuello. Están indicadas las dos orejas, pero no el ojo, ni otros detalles del interior de la cabeza. El grabado tuerce perfectamente frente al ollar y en las fauces, cambiando de línea en el barboquejo.

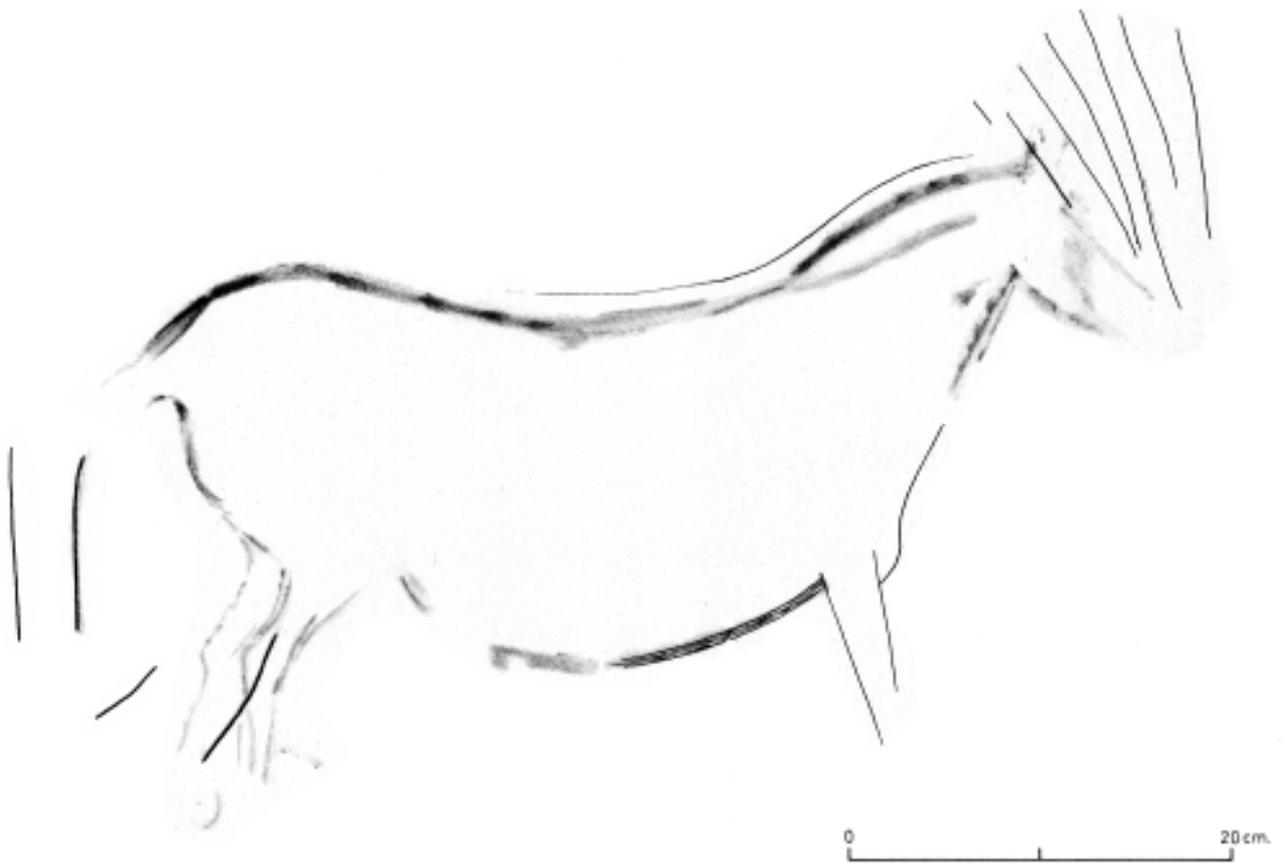


Fig. 58. Caballo.



Foto 59. Rayas grabadas situadas entre la grupa del caballo 57 y la cabeza del 58.

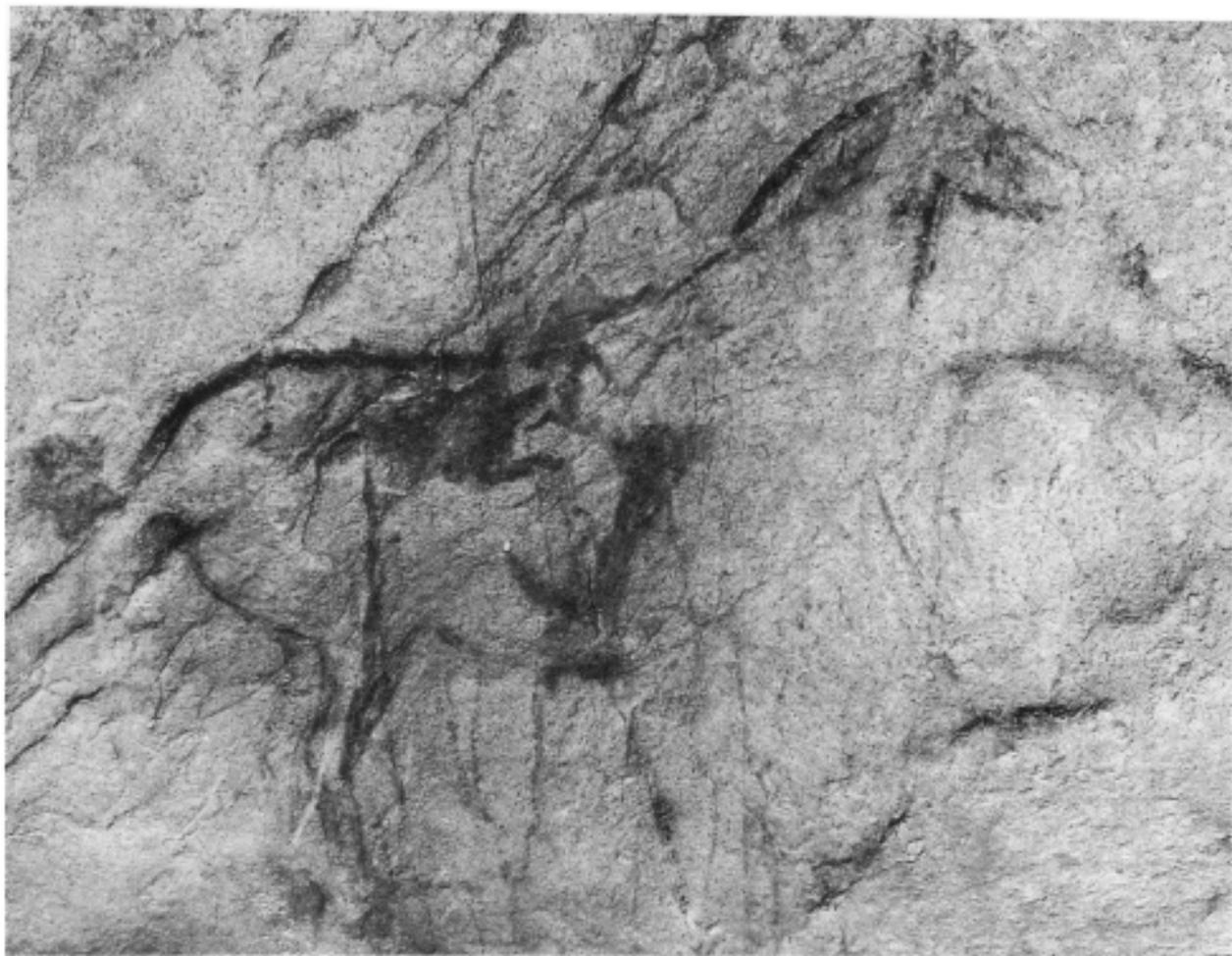


Foto 58. Caballo

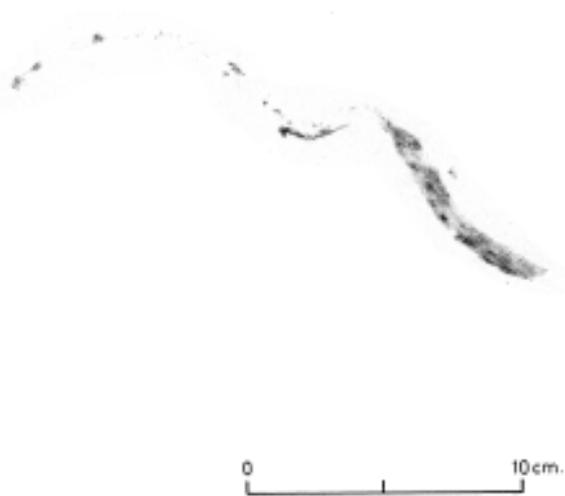


Fig. 60. Línea ondulada.

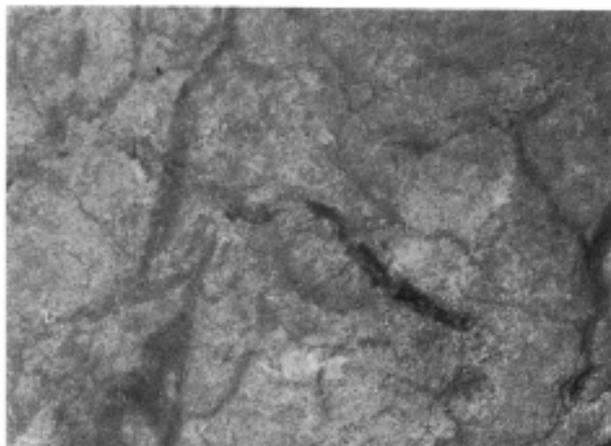


Foto 60. Idem.

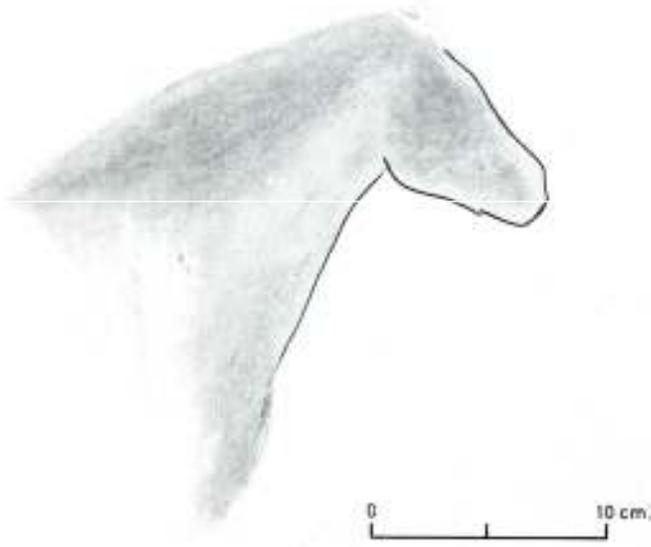


Fig. 61. Cabeza y cuello de caballo.

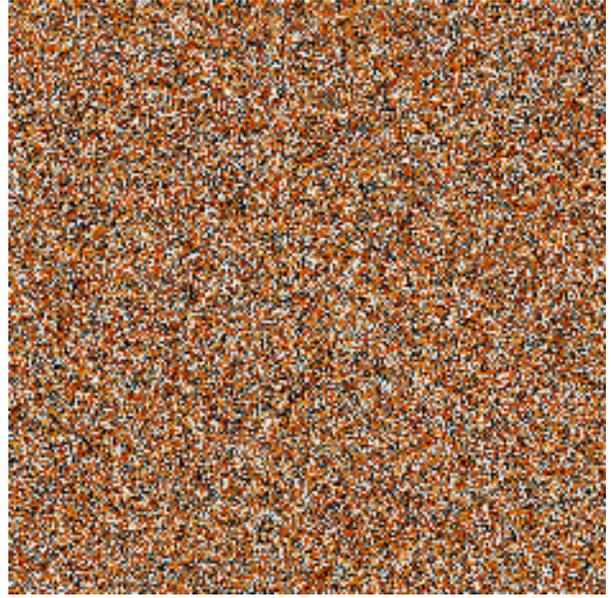


Foto 61. Idem., con luz frontal



Foto 61. Idem., con luz rasante.

62. Líneas grabadas (Fig. 62 y Foto 62)

Están situadas a 40 cm. por encima del caballo 56. Se trata de una serie de líneas grabadas, unas más profundamente que otras, que se entrecruzan, y cuyo significado nos es totalmente desconocido.

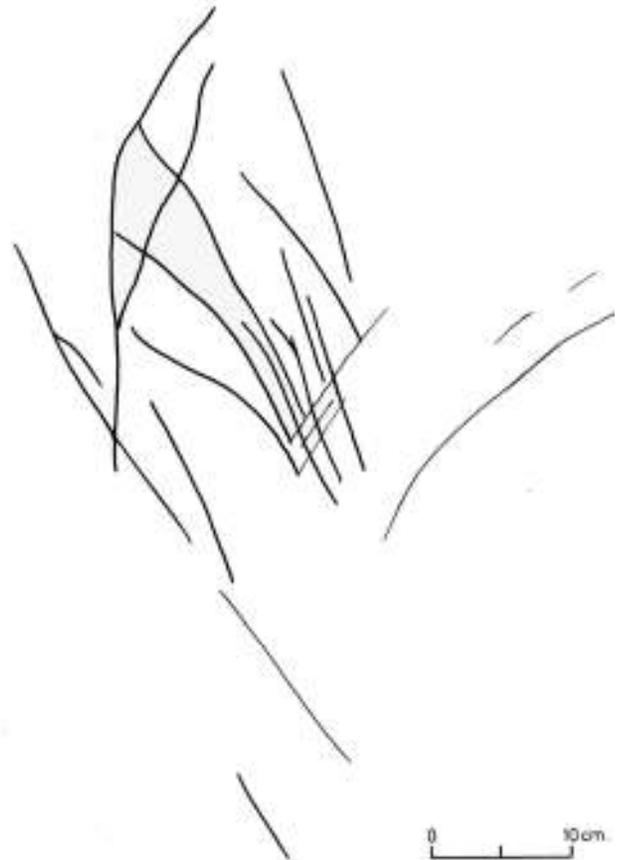


Fig. 62. Líneas grabadas.



GRUPO V

63 y 64. Grabados anchos del final de la cueva (Fig. 63 y Foto 63a)

Están situados a 13 m. del grupo que acabamos de describir (Plano 7).

Se trata de dos grabados anchos y muy poco profundos, hechos probablemente con la yema del dedo, sobre el mantillo de arcilla que cubre la roca en esta zona, acompañados de otras líneas grabadas más finas.

Se encuentran a 1,50 m. del suelo y son de gran tamaño, comparados con el resto de las figuras.

El primero, comenzando por la derecha, mide 87 cm. de longitud. Recuerda la cabeza y cuello de un mamífero. A lo que más se parece, si bien reconocemos que el parecido es lejano, es a un rinoceronte. Las líneas angulosas ascendentes serían las orejas y el cuerno distal estaría indicado por una serie de líneas difíciles de definir situadas en el extremo de lo que sería la parte alta del hocico. Esta interpretación, muy dudosa, parece recibir apoyo con la segunda figura.

La segunda comienza a 20 cm. a la izquierda de la descrita y recuerda, con más realismo que la anterior, el dorso con el cuerno y cola de un rinoceronte. El rinoceronte que pudieron conocer los hombres de Ekain, era el rinoceronte lanudo (*Coelodonta antiquitatis*), bicornes, pero que como en los casos de los rinocerontes actuales mostraba desarrollos muy variables en la longitud de sus cuernos.

¿Les sugirieron la silueta, grietas y resacas de la roca en esa zona la cabeza de un rinoceronte? (Foto 63 b). De todas formas, ellos no utilizaron esos accidentes como en los casos antes citados en esta cueva.

A continuación mostramos un dibujo-reconstrucción de una silueta de rinoceronte lanudo inspirada en E. Thenius (1962) y O. Abel (1927) (Fig. 63 c) y algunas fotografías de rinocerontes actuales (Fotos 63 d, e, f).

El rinoceronte lanudo es, junto con el



Fig. 63. Grabados anchos del final de la cueva

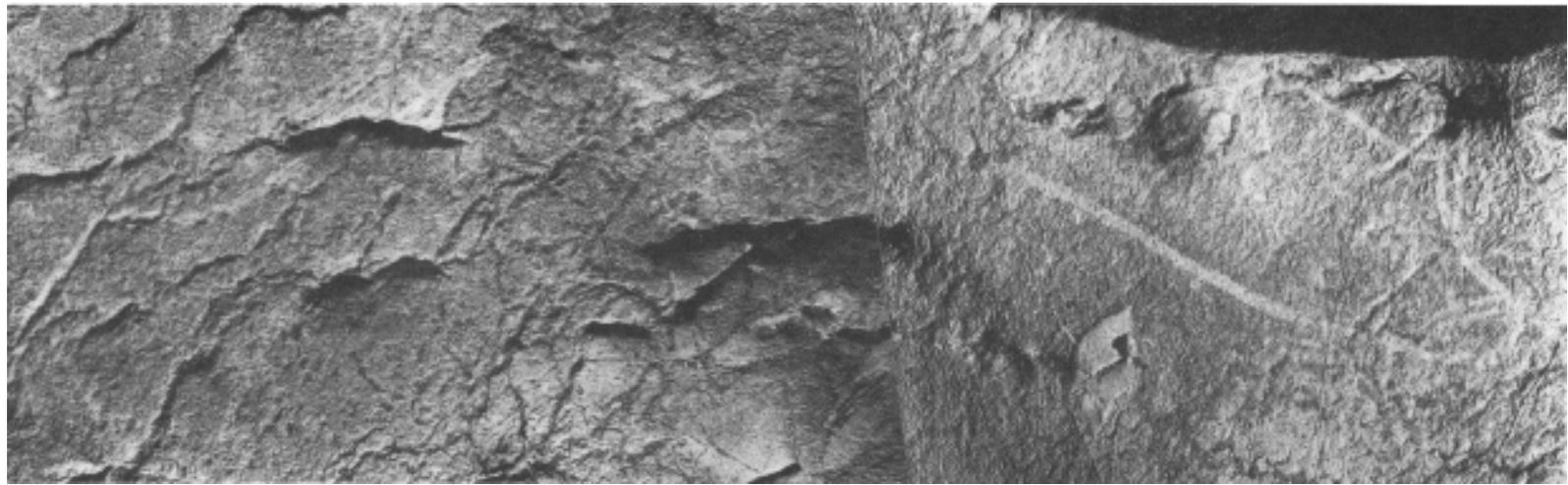


Foto 63a. Idem.



Foto 63b. Perfil y grietas naturales de la roca donde se encuentran las figuras 63 y 64.

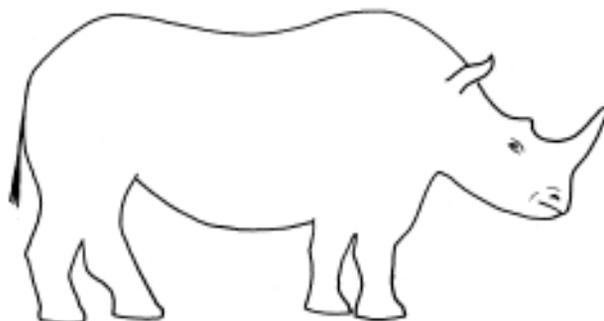


Fig. 63 c. Silueta de rinoceronte lanudo



Foto 63d. Rinoceronte

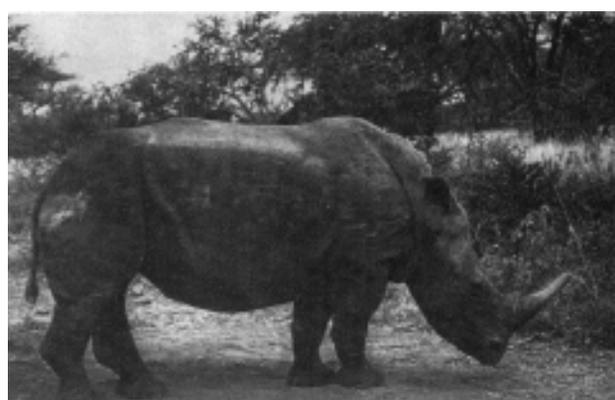


Foto 63e. Rinoceronte blanco.



Foto 63f. Rinoceronte blanco

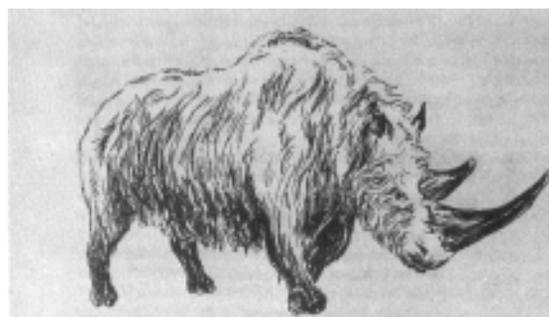


Fig. 63 g. Rinoceronte lanudo de Starunia

mamut, uno de los mamíferos extinguidos mejor conocidos en su morfología externa, debido a que en ocasiones ha sido conservado, como fósil excepcionalísimo, con sus partes blandas. Así, entre otros casos, el célebre ejemplar de Starunia, hallado al E. de los Cárpatos en una mina de sal y ozoquerita (Fig. 63 g).

Esta especie ha sido hallada en el Gravetiense de Lezetxiki. No se le conoce entre los restos óseos de los yacimientos prehistóricos del Würm IV (Magdalenense) del País Vasco meridional. Sí, en cambio, en la zona septentrional del País, concretamente en Isturitz. El nivel SI de la sala Saint-Martin (Magdalenense IV) proporcionó 4 molares

pertenecientes a esta especie. De todas maneras está muy escasamente representado también en las faunas de yacimientos prehistóricos de Aquitania. Quizá, como opina F. Delpéch (1975) su caza ofrecía serias dificultades.

Si realmente estos grabados representan a este animal, constituye el único caso en el arte parietal del Cantábrico. Son famosas sus representaciones en Rouffignac y Font-de-Gaume (Dordoña).

Sobre la zona media del grabado segundo hay tres líneas paralelas análogamente grabadas, si bien con trazos más finos. Por de-

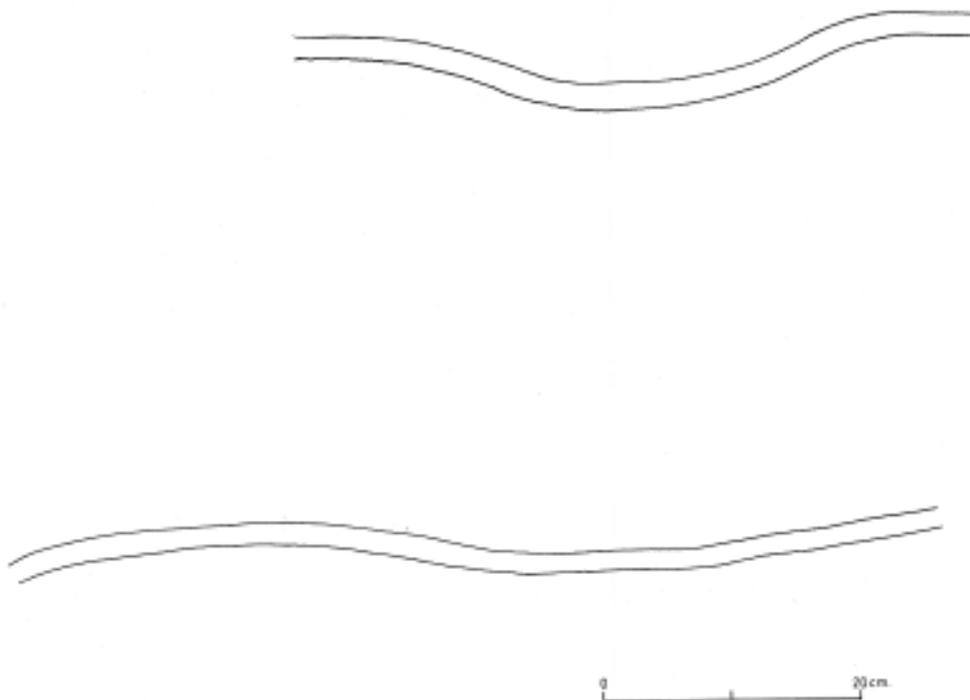
trás y encima de la figura hay otros tres trazos más largos y finos que no habían sido señalados en nuestra primera publicación.

64bis. Líneas grabadas (Fig. 65)

Están situadas en el muro situado frente a las figuras anteriores, a 2 m. del suelo. La inferior mide 75 cm. de longitud y la superior 54. Están hechas de la misma forma que las líneas de las figuras 63 y 64.

Tampoco habían sido publicadas anteriormente.

Y con ello se cierra el conjunto de figuras descubiertas hasta hoy.



LA PLAQUETA DEL YACIMIENTO DE EKAIN

En la memoria de excavaciones publicada por J. M. de Barandiarán y J. Altuna (1977), hemos dado cuenta sucinta del hallazgo de una plaqueta grabada en el yacimiento situado a la entrada de la cueva de Ekain. Esta plaqueta apareció en el nivel VI a, que descansa inmediatamente encima de otro datado por el C14 en 12.050 ± 190 años B.P. (I-9240).

Se trata de una plaqueta de arenisca micácea bastante rugosa que apareció rota en 7 trozos, dispersos por toda la zona que se venía excavando. Ello permitió, además, sincronizar perfectamente los diversos cuadros del nivel, el cual, dada su homogeneidad estratigráfica, no ofrecía otros criterios macroscópicos de sincronización precisa.

En esta parte nos limitaremos a descri-

bir los animales de la plaqueta. En el capítulo V, nuestro colega J. M. Apellániz la analizará desde otros puntos de vista.

En la plaqueta (Fig. 66 y Foto 66) se han grabado tres animales y unos cuantos trazos más, de difícil interpretación. Los animales son los siguientes:

1. Una cabra montés macho

Su cuerna, con las dos curvaturas típicas, muestra su pertenencia a la especie pirenaica. Ha sido grabada con un surco bastante profundo y es la figura que más destaca en la plaqueta.

La cabeza está trazada con gran detalle. Presenta el ojo dibujado con cuidado, las orejas, la prominencia frontal y los dos cuernos. En éstos se han detallado los medrones, mediante una serie de líneas transversas. Las mismas líneas que marcan el desarrollo longitudinal de los cuernos se han trazado mediante trazos cortos, como queriendo indicar las discontinuidades que los medrones provocan en la cuerna. La única zona donde esos trazos se transforman en una línea continua es el extremo final de los cuernos, zona precisamente en que al cesar los medrones no aparece la discontinuidad citada (Fig. 67). La cara está modelada mediante una serie de trazos cortos que van en distintas direcciones. La barbilla no está señalada con claridad, aunque dos trazos verticales cortos, situados bajo la grieta de rotura de la plaqueta en esa zona, pudieran indicarla. Asimismo, los tres pequeños trazos subparalelos situados frente al extremo del hocico, también bajo la rotura citada, pudieran significar la lengua fuera, actitud, por otra parte, nada rara en el arte paleolítico. J. M. Apellániz, en su desglosamiento de figuras de la plaqueta (ver capítulo V, Figs. 78 y 80) ha puesto estos trazos con el ciervo.

La línea dorsal se ha señalado simplemente con unos pocos trazos longitudinales, pero se ha indicado bien la prominencia de la cruz. Solamente llega hasta el lomo, aunque pudiera ser que tras una interrupción análoga a la que muestra en el cuello, antes de la cruz, continuara.

El cuello en su parte ventral, el pecho y patas anteriores, han sido trazados cuidadosamente con muchos trazos cortos que

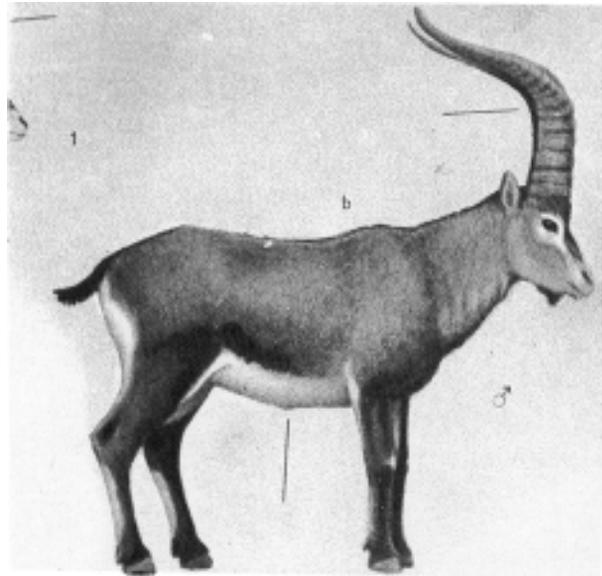


Fig. 67. Cabra pirenaica (según v. d. Brink)

modelan en parte todas esas regiones. El comienzo de la zona ventral se interrumpe también antes de llegar al borde de la plaqueta. Es probable que no se hubiera grabado de la cabra más de lo que se conserva.

2. Un ciervo

El ciervo, a excepción de su cuerna, ha sido trazado con una técnica de grabado más fina que la empleada en la cabra. Se ha dibujado la cabeza con el ojo y la línea bucal. Lleva también algunos trazos cortos de modelado bajo el ojo. La línea del cuello está realizada con la misma técnica. Pueden también pertenecer al cuello los trazos cortos más profundos y paralelos entre sí, situados al final del dibujo en esa zona, aunque son distintos del resto de los trazos. Representarían el pelo que los ciervos llevan en esa región. Hay, por fin, otros trazos de modelado en la tabla del cuello.

La cornamenta está trazada con cuidado. Se han señalado los dos candiles basales, el candil medio de cada cuerno, y la corona, en forma ensanchada. Esta parte suele ser la más variable de la cuerna de los ciervos y, aunque son más comunes las coronas menos «apaletadas» que la de la figura que comentamos, se dan también ensanchamientos y aplanamientos en esa zona, de los cuales salen los pitones terminales (Fig. 68 y 69). Parece estar también trazada la oreja en forma romboidal (ver Fig. 4d).

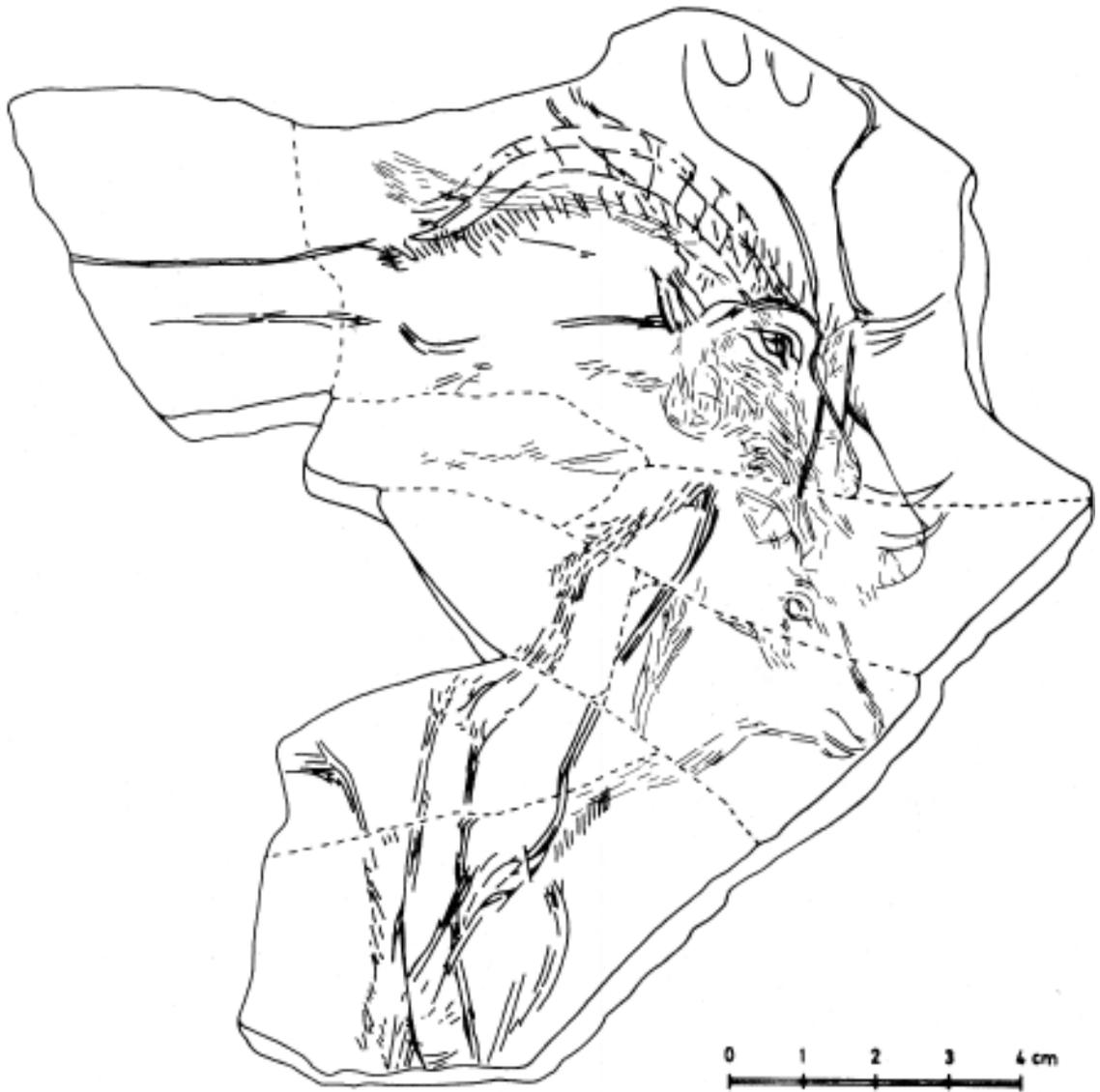


Fig. 66. Plaqueta del yacimiento de Ekain.



Foto 68. Ciervo.



Foto 69. Trofeo de ciervo

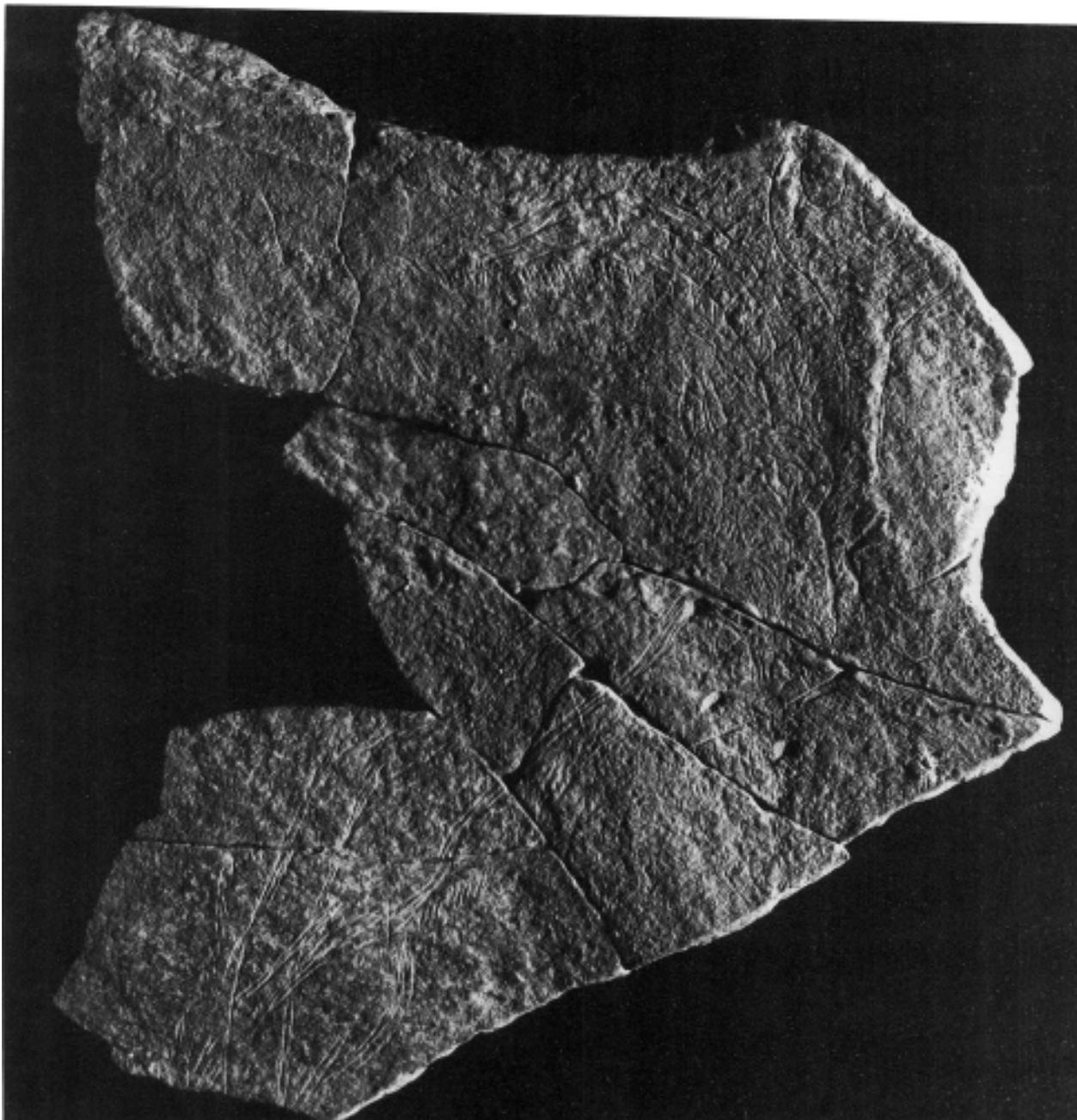


Foto 66. Idem.

3. Un caballo

Del caballo se han trazado la cabeza, crinera, cruz y dorso, por un lado, y el cuello, pecho y antebrazos, por otro.

La cabeza se reduce a una simple línea que marca el perfil de la cara y el extremo del hocico. Falta la línea entre éste y las fauces. En el límite cara-frente hay unas cuantas líneas más que salen en forma divergente hacia arriba.

La crinera está claramente señalada mediante una serie numerosa de trazos cortos verticales, como en algunos de los caballos del interior de la cueva. La cruz y la línea del dorso se han trazado con una doble raya, que llega al borde de la rotura de la plaqueta.

La zona ventral del cuello, el pecho y los antebrazos están grabados profundamente y

son una serie de líneas alargadas, subparalelas.

Esta figura de caballo resulta en conjunto la menos perfecta de las tres. Su dorso queda excesivamente alto.

4. Trazos diversos

Aparte de todo lo indicado aparece en la plaqueta una serie de trazos más.

Unos parten de la zona basal de los cuernos de la cabra, atraviesan la crinera del caballo, luego los extremos de los cuernos citados y terminan elevándose un poco sobre éstos. Se trata de una serie de trazos finos cortos, que describen una curva doble,

análoga a la de los cuernos de la cabra, si bien menos abombada en su primera parte. Próximos a ellos hay otros trazos semejantes que atraviesan la zona alta de los mismos cuernos de la cabra, para llegar casi hasta el borde superior de la plaqueta. ¿Representan quizá los cuernos de una segunda cabra?

Hay otras dos bandas de trazos cortos. Una recorre el cuello de la cabra desde la parte posterior de los carrillos hasta cerca de la cruz, con una interrupción en su recorrido. La otra, más abajo que la anterior, arranca en el mismo cuello y atraviesa parte de la espalda de la cabra.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS FIGURAS DE EKAIN, EN ESPECIAL SUS CABALLOS

A. En conjunto hay en Ekain cerca de 70 figuras. Su número exacto depende de cómo se consideren algunos de los signos: si ligados o no a las figuras. En algunos casos, como las flechas que penetran en los caballos, las contamos ligadas a éstos. En otros casos, en que se trata de líneas próximas a animales, es más difícil decidir si pertenecen o no al animal próximo. En todo caso el número total no varía mucho, ya que en Ekain tales signos son mucho menos numerosos que las figuraciones animales.

De ese conjunto, son 59 los que representan animales. Las especies representadas, su número absoluto y los porcentajes relativos los mostramos en la tabla siguiente:

	N.º	%
Caballo	34	57,6
Bisonte	11	18,6
Cabra	5	8,5
Ciervo	3	5,1
Oso	2	3,4
Rinoceronte ?	2	3,4
Peces	2	3,4

Compárense los valores de esta tabla con los de la siguiente, en la que exponemos el material paleontológico hallado en los niveles Aziliense y Magdaleniense del yacimiento, situado a la entrada de la cueva (solamente citamos los ungulados cazados

por el hombre y el oso). Indicamos asimismo el número de restos y los porcentajes.

Como puede verse, en el Aziliense es el ciervo, el animal más cazado, con mucho. En el Magdaleniense Final, con arpones, la cabra, y en el Magdaleniense que subyace, carente de arpones, el ciervo (1).

En repetidas ocasiones hemos comentado esta disparidad existente, en casos, entre los animales que el hombre prehistórico cazaba y los que pintaba. No vamos a insistir más en ello. (Altuna, 1972, 1976).

B. Las figuras citadas aparecen a veces aisladas y otras, formando conjuntos. En Ekain sólo hay 3 conjuntos que contienen más de 5 figuras cada uno. Los demás, o están aislados, o en pequeños grupos de menos de 5 figuras cada uno. Esos tres conjuntos son los siguientes:

1. El situado en la galería *Auntzei*, con una gran cabeza de caballo a la entrada, dos ciervos (macho y hembra), un salmón, 4 cabras monteses y unas líneas sueltas. Las representaciones de las cabras son todas muy pequeñas (no pasan de 20 cm.) y sólo una

(1) J. M.^a Merino, que ha estudiado el material lítico de este yacimiento, nos ha comunicado verbalmente, que este Magdaleniense pertenece también a la última fase de este período (Magd. Final).

	Aziliense		Magdal. Final con arpones		Magdal. Final sin arpones	
	NR	%	NR	%	NR	%
Caballo	2	0,5			4	0,6
Bisonte (o uro)	5	1,1	3	1,5	9	1,3
Cabra montés	70	15,9	139	68,5	57	8,1
Ciervo	275	62,6	41	20,2	619	87,8
Corzo	16	3,6	1	0,5	7	1,0
Reno			4	2,0		
Sarrío	70	15,9	9	4,4	6	0,9
Jabalí	1	0,3				
Oso de las cavernas			6	3,0	3	0,4
Rinoceronte						
TOTAL	439		203		705	

está completa. Queremos recordar aquí que la representación de la quinta cabrade esta cueva, situada en el gran panel de caballos, es también muy pequeña (20 cm.)

2. Conjunto de la galería *Zaldei*. En uno de los muros laterales de esta galería se encuentra el gran panel de caballos, con 12 caballos, 4 bisontes y un pez, amén de algunas líneas arqueadas. En el muro opuesto de la galería hay 8 caballos y 2 bisontes. El acceso a este magnífico conjunto doble está enmarcado por 2 bisontes situados a derecha e izquierda de la entrada a la galería *Zaldei*.

3. Conjunto de la cámara *Azkenzaldei*. Este conjunto está formado por 7 caballos y varios signos. Las representaciones de los mismos son menores que la mayoría de los demás caballos de la cueva.

C. Los caballos de Ekain nos ilustran respecto a la capa del caballo existente en el País durante el final del Paleolítico. Como hemos podido ver a lo largo de la descripción de las figuras, estos caballos tenían la crin corta y erizada. Muchos de ellos presentaban cebraduras en el cuello y en las extremidades. También con frecuencia debían poseer la llamada mancha mongólica en el cuello y el hocico claro. Estos caracteres los podemos contemplar hoy, mejor o peor marcados, en el único caballo salvaje que existe, el caballo de Przewalski, sin que ello quiera decir que los caballos paleolíticos del Cantábrico sean de esta subespecie. Ya en otros trabajos hemos indicado que la Paleontología impide asimilar nuestros caballos paleolíticos al de Przewalski (Altuna, 1972 y

1976). Pero sí podemos afirmar que los caracteres citados eran comunes a ambos. Lo mismo decir de la diferente coloración de las zonas dorsal y ventral en el tronco, expresada por la línea en M abierta que recorre el flanco. Esta diferencia se ve también en otros muchos caballos domésticos, como hemos hecho ver en nuestro tipo «pottoka» o poney pirenaico (Fotos 20 g y 20 h).

D. Respecto a la aplicación de la hipometría al estudio de las figuras rupestres de caballos han existido numerosos intentos con resultados poco rentables en la inmensa mayoría de los casos. B. Madariaga (1967 y 1971) publicó 2 trabajos muy útiles sobre normas acerca del estudio de las figuras rupestres, y R. Lión (1971) otro extenso dedicado exclusivamente al caballo, en el que incluye un epílogo dedicado a los caballos de Ekain. Creemos que es uno de los trabajos más serios sobre los estudios hipométricos y fanerópticos de las figuras rupestres cabalares, especialmente en su parte hipométrica. De hecho ha obtenido resultados importantes, incluso de índole arqueológica, relacionados con los célebres estilos de A. Leroi-Gourhan. Sin embargo, y como el mismo autor reconoce, las medidas tomadas sobre publicaciones (figuras o fotografías) originan con frecuencia errores importantes por diversas causas. Esto ha ocurrido en su trabajo respecto a los caballos de Ekain, que no ha podido medir directamente en la cueva. Así, por ejemplo, en una de las figuras más bellas y completas de caballo, como es la figura 20, en la primera publica-

ción no observamos el fino grabado con que está trazada la cabeza y se toma por ella, lo que es una mancha de pintura, en parte corrida. Como la longitud de la cabeza es necesaria para, utilizada como divisor, poder hacer comparables caballos figurados en tamaño grande y pequeño, todo el resto de valores obtenidos en dicho caballo mediante la citada división deja de ser válido. Por otro lado, como conclusiones generales obtenidas de la medición de 10 caballos de Ekain, deduce que hay un 70% (mejor sería decir 7) longilíneos, 10% mediolíneos y 20% breviliíneos. Pues bien, por medidas tomadas directamente en la cueva (1) (tablas 1 y 2 y Fig. 70) a nosotros nos resultan, de 13 caballos, sólo 4 longilíneos, 4 mediolíneos y 5 breviliíneos. De todas formas, el trabajo de R. Li6n, que se extiende a todas las figuraciones más o menos completas de caballos del arte franco-cantábrico, es de gran valor. abre caminos en este campo de investigación y nos ha servido a nosotros grandemente. Comprendemos que medir todos esos caballos en cada cueva es una tarea inmensa, pero habría que hacerla para obtener conclusiones válidas, tanto más cuanto que muchas publicaciones antiguas de las figuras son notablemente deficientes. Las mediciones, sobre fotografías especialmente, son peligrosas, ya que la situación de algunas figuras en lugares angostos o difíciles ha impedido, con frecuencia, reproducirlas fotográficamente con exactitud, cuando no se ha contado con un instrumental adecuado (grandes angulares en especial).

Sin embargo y a excepción del índice corporal, que por otra parte, no nos ayuda demasiado, las conclusiones derivadas de la ta-

bla, coinciden con las de Li6n. Así las cabezas son de longitud menor que las de los caballos actuales. Ello hace que los valores de la tabla 2 sean altos y que la suma de los mismos supere, en todos los casos, el valor 13. Los caballos actuales oscilan entre 9 y 13, según R. Li6n. Entre éstos, es precisamente nuestro «pottoka» o poney pirenaico uno de los que más se les acerca.

La longitud escápulo-isquial supera en todos los casos a la alzada (L > H). La alzada es por tanto poco elevada, aunque este carácter está influenciado por el hecho, tantas veces citado en la descripción de los caballos, de la hipertrofia de las nalgas, quizá como convencionalismo de los artistas de Ekain.

Respecto a este último carácter difícilmente puede admitirse que correspondía realmente a los caballos de la época. Por eso decimos que parece un convencionalismo de los artistas de Ekain (1). Ello no quiere decir que las grupas caídas y los arranques muy bajos de las colas también lo sean. Esto puede corresponder más a la realidad.

La altura del tronco respecto a la alzada (K/H) muestra un desarrollo de aquél, mayor que en los caballos actuales, por lo que la distancia vientre-suelo es menor en los caballos de Ekain que en los actuales.

Por fin, hemos de indicar que los valores de las tablas muestran una homogenei-

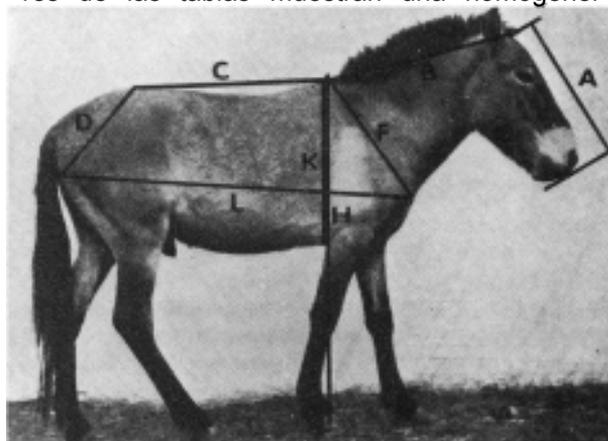


Fig. 70. Forma en que se han tomado las medidas.

(1) El índice corporal viene dado por
$$\frac{L.100}{\text{perímetro torácico}}$$

En la imposibilidad de medir el perímetro torácico, hemos empleado el mismo método que R. Li6n; suponer que la altura del tronco es el diámetro de una hipotética circunferencia (perímetro torácico) y expresar el índice de esta forma

$$\frac{L.100}{K \cdot \pi}$$
. Son longilíneos aquellos cuyo índice supera a 72, breviliíneos los que no alcanzan a 68 y mesolíneos los encuadrados entre estos dos valores.

(1) Es curioso señalar a este respecto que uno de los caballos que más acusadamente presenta este carácter en todo el arte franco-cantábrico es precisamente el de la cueva próxima de Santimamiñe.

dad bastante grande entre los caballos medidos. Los que más se apartan del conjunto, son el indicado con el número 56, que se separa en todos los valores tomados, y en menor medida, los indicados con los números 29 y 43, los cuales se separan del conjunto, por el extremo opuesto, en los valores de D/A y L/A el 29 y de L/A y F/A el 43.

No queremos entrar en los resultados de tipo propiamente arqueológico, que dejamos para el capítulo V dedicado al análisis de las representaciones, escrito por J. M. Apellániz. El estudiará ese punto y podrá utilizar también nuestras tablas hipométricas para intentar distinguir posibles manos distintas en la realización de las figuras.

TABLA I
MEDIDAS TOMADAS SOBRE LAS FIGURAS DE LA CUEVA (Ver fig. 66)

Figura	A	B	C	D	L	F	K	H
20	11	26	24	16	43	19	22	40
21	10,5	18	23	16	38	17	19	—
25	14	29	24	22	50	23	(23)	41
26	13	23	28	18	48	18	22	(37)
27	14	26	24	21	52	21	22	40
29	13	25	23	14	42	18	20	37
30	12,5	25	24	16	43	19	21	39
43	19	31	35	26	62	24	29	50
44	15	28	34	22	61	24	26	46
53	8,5	15	17	11,5	29	13,5	14,5	—
56	6	15	18	13	30	11	14	23
57	8,5	19	17	15	32	12,5	14	26
58	8	17	22	14	38	13	16	(28)

Las cifras entre paréntesis son medidas aproximadas, por no estar las patas completas.

TABLA II

	B/A	C/A	D/A	L/A	F/A	K/A	H/A	Suma	K.100	L.100	
									H	K. π	
20	2,36	2,18	1,45	3,90	1,72	2,0	3,63	17,24	55,0	62,2	Brevilíneo
21	1,71	2,19	1,52	3,61	1,61	1,80	—	> 15	—	63,7	Brevilíneo
25	2,07	1,71	1,57	3,57	1,64	(1,64)	2,92	15,12	(56,1)	(69,2)	(Mediolíneo)
26	1,76	2,15	1,38	3,69	1,38	1,69	(2,84)	(14,89)	(59,5)	69,5	Mediolíneo
27	1,85	1,71	1,50	3,71	1,50	1,57	2,85	14,69	55,0	76,3	Longilíneo
29	1,92	1,84	1,07	3,23	1,38	1,53	2,84	13,81	54,1	66,9	Brevilíneo
30	2,0	1,92	1,28	3,44	1,52	1,68	3,12	14,96	53,8	65,2	Brevilíneo
43	1,63	1,84	1,36	3,26	1,26	1,52	2,63	13,50	58	68,1	Mediolíneo
44	1,86	2,26	1,46	4,06	1,60	1,73	3,06	16,03	56,5	74,7	Longilíneo
53	1,76	2,0	1,35	3,41	1,58	1,70	—	—	—	63,7	Brevilíneo
56	2,50	3,0	2,16	5,0	1,83	2,33	3,83	20,65	60,9	68,2	Mediolíneo
57	2,23	2,0	1,76	3,76	1,47	1,64	3,05	15,91	53,8	72,8	Longilíneo
58	2,12	2,75	1,75	4,75	1,62	2,0	(3,50)	(18,49)	(57,14)	75,6	Longilíneo
Przewalski	1,26	1,29	0,80	2,35	1,02	1,08	2,38	11,20	46	69	Mediolíneo
Pottoka	1,61	1,38	0,92	2,61	1,22	1,23	2,69	11,66	45	67	Brevilíneo

Longil. = ind. > 72
 Brevil. = ind. < 68
 Mediol. = ind. 68-72

INTRODUCCION

El 8 de junio de 1969 dos jóvenes azpeitianos del Grupo Cultural Antxieta, A. Albizuri y R. Rezábal, que venían realizando prospecciones y catas en cuevas de la cuenca del Urola, en relación con la Sociedad de Ciencias Aranzadi, descubrieron el más bello conjunto de figuras rupestres conocido hasta el presente en el País Vasco.

Con motivo de este nuevo estudio de las figuras hemos solicitado de uno de ellos, A. Albizuri, la narración exacta del descubrimiento, a lo que ha accedido enviándonos estas líneas escritas:

«En la primavera del año 1969, la sección de Prehistoria del Grupo de Cultura Antxieta, de Azpeitia, comenzó a explorar la zona del macizo de Izarraitz, situado entre los términos municipales de Azpeitia y Azcoitia especialmente.

Después de varios rastreos en la zona Oeste del macizo calcáreo durante el mes de abril, el día 18 de mayo, por la mañana, nos dedicamos a explorar la zona Noroeste. De regreso por la tarde, bajando por el sendero que discurre junto a la regata de Goltzibar en dirección a Cestona, nos llamó poderosamente la atención el caserío Sastarrain y sus alrededores (zona que desconocíamos), quedando impresionados por su situación, abundancia de agua y por las condiciones favorables que mostraba para la habitación prehistórica. Quedamos en visitar la zona detenidamente en una ocasión próxima.

Así, el día 1 de junio dos miembros del grupo, Andoni Albizuri y Rafael Rezábal, nos dirigimos a primeras horas de la mañana al citado caserío. Nada más llegar a él preguntamos a la «etxeoandre» si en las colinas que veíamos enfrente y en las calizas laterales había

cuevas. La «etxeoandre» contestó afirmativamente, indicándonos el lugar aproximado de las mismas. Nos costó bastante localizarlas, especialmente la de la colina, por lo abrupto del terreno circundante a la cueva.

Una vez en el vestíbulo, nos dedicamos a indagar las condiciones de habitabilidad de la gruta, que a simple vista parecía adecuada, aunque no pudimos apreciar debidamente la parte izquierda del vestíbulo por la oscuridad reinante y la carencia del material adecuado.

El domingo día 8 de junio, muy de mañana, nos trasladamos al caserío Sastarrain con el material adecuado para su exploración. Nada más llegar a la cueva empezamos a examinarla detenidamente. Dadas las características que mostraba veíamos la posibilidad de que hubiera alguna galería y, efectivamente, mientras uno de nosotros, Albizuri, se dedicaba a explorar la parte izquierda del vestíbulo, el otro compañero, Rezábal, que hacía lo mismo en la parte derecha, exclamó: «Andoni, emen zulo bat zeok!» (Aquí hay un agujero). Miramos, y sin mediar palabra empezamos a quitar las piedras (bloques de caliza) que taponaban la abertura. Según íbamos agrandando el agujero, se observaba el arco de un pasadizo, y se sentía una corriente suave de aire, síntoma de alguna galería importante. Al cabo de varios minutos de tensión logramos desobstruir el boquete e introducimos por el pasadizo. Nos miramos instintivamente el uno al otro y Rezábal preguntó «Ze egin-go diau?». «Aurrea!», le contesté.

Reptamos por el suelo unos siete metros y nos encontramos delante de una galería en la que pudimos ponernos

de pie. Cuando nos aseguramos de que el suelo que pisábamos, cubierto por un manto estalagmítico, era firme completamente, avanzamos por la galería que cada vez era más amplia. Era virgen. La emoción nos embargaba al romper con nuestra presencia la virginidad de aquel antro.

Al llegar al ramal denominado actualmente «Auntzei» y justamente a los pies donde se halla trazado un maravilloso salmónido, nos detuvimos a inspeccionar algo que parecía resto de pintura. Más a la derecha observamos que las paredes se hallaban pulimentadas; nuestra imaginación rebasaba límites inimaginables.

Unos metros más adelante, en dirección a la zona que hoy se llama «Zaldei», uno de nosotros, Albizuri, se dedicó a explorar con su linterna la plazoleta donde se encuentra una maravillosa estalagmita, muy cerca de la figura de un bisonte que hicieron los prehistóricos aprovechando un recorte natural de la roca. El otro compañero, Rezabal, se introdujo por la abertura que se halla debajo de la cara posterior del panel central de la galería «Zaldei», exclamando momentos después, con un grito de emoción inenarrable: «Andoni, ator!» Al oír el grito me avalancé hacia el lugar en que se hallaba tendido el compañero. Era la culminación de una imaginación rebosante. Qué maravillosa impresión la nuestra, tendidos en el suelo, contemplando aquel extraordinario panel lleno de dibujos con figuras de caballos.

La emoción que sentíamos nos impedía continuar investigando más a fondo la caverna, así que decidimos salir.

Cuando llegamos a Azpeitia notificamos nuestro hallazgo a los miembros del grupo. Por la tarde mantuvimos una conversación telefónica con don José Miguel de Barandiarán, manifestándole nuestro hallazgo. Seguidamente volvimos a Sastarrain con varios compañeros del Grupo, con el propósito de explorar más a fondo la cueva.

Al día siguiente, lunes, informamos también a don Jesús Altuna del descubrimiento, quedando en que lo visitaría con don José Miguel de Barandiarán.

El martes día 10 visitaron la cueva los señores Barandiarán y Altuna, ratificando el descubrimiento».

Una vez confirmada la autenticidad de las figuras, a los 20 días iniciamos el estudio de las mismas.

Este estudio hubo de ser realizado con excesiva rapidez, así como la publicación del mismo, debido a causas totalmente ajenas a nuestra voluntad, derivadas del esterilizador centralismo del Estado español.

A pesar de ello, apenas han sido halladas nuevas figuras en la cueva, ya que la mayor parte de las que aquí se representan por vez primera habían sido vistas ya, en aquellas primeras investigaciones, tal como lo expresamos en la nota al pie de la página 383 de nuestro trabajo de 1969, si bien no pudimos incluirlas ya en la publicación, que se encontraba muy avanzada en la imprenta.

El actual trabajo quiere precisamente completar sus lagunas, detallar más la descripción y reproducción de las figuras, introducir fotografías mejores de ellas y hacer un análisis comparativo de las mismas.

Esta nueva investigación se ha efectuado gracias a la ayuda económica de la Asociación para el Fomento de la Enseñanza y de la Cultura de Deva.

CAPITULO I

SITUACION Y DESCRIPCION DE LA CUEVA

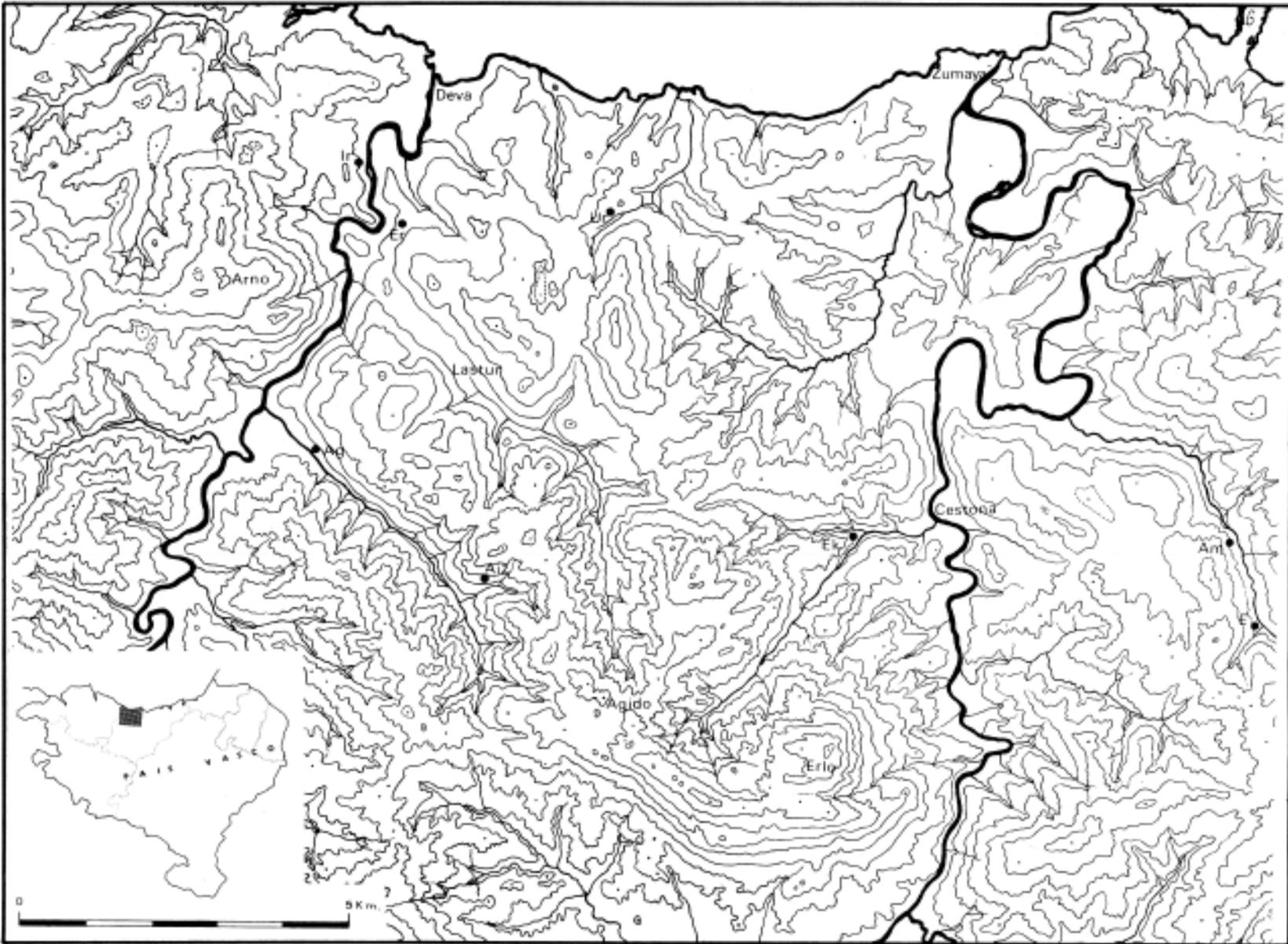
La cueva de Ekain está situada en la ladera oriental de la colina del mismo nombre, en término jurisdiccional de Deva, si bien a sólo kilómetro y medio del casco urbano de Cestona, desde donde se efectúa el acceso más cómodo. Ekain es la última de una serie de cúspides que se desprenden desde Agido hacia el ENE., limitados por los torrentes de Goltzibar y Beliosoerrika. Estos torrentes se unen precisamente delante de la boca de la cueva para formar la regata de Sastarrain, que desemboca en el Urola, cerca del Palacio de Lilí. Ekain se halla, por tanto, no lejos de otros importantes yacimientos, tales como Urriaga, Ermittia, Iru-roin, Agarre, Aitzbeltz, Erraila, Amalda, etc.... (Planos 1 y 2).

La cueva se abre en calizas cretácicas del complejo urgoniano y su boca, que da hacia el E., está rodeada de un bosquecillo de robles, castaños, arces, avellanos, sanguinos y yedra. La altitud de la misma es de unos 100 metros sobre el nivel del mar y de unos 20 metros sobre el valle en el que confluyen 103 torrentes citados. La entrada de la cueva es una abertura en forma de arco rebajado, de 1,20 metros de altura y 2,30 metros de anchura en la base. De la misma entrada parten dos galerías: una hacia la izquierda, de piso llano, que mide 12 metros de longitud y 1,50 metros de anchura (Plano 3). Esta era la única parte conocida de la cueva en los últimos tiempos. Es en su primer tramo donde se han practicado las excavaciones arqueológicas estos últimos años. Otra, hacia la derecha, muy corta, tenía forma de embudo y estaba obturada por algunos grandes bloques. Estos fueron los bloques retirados por los descubridores. Tras ellos continuaba,

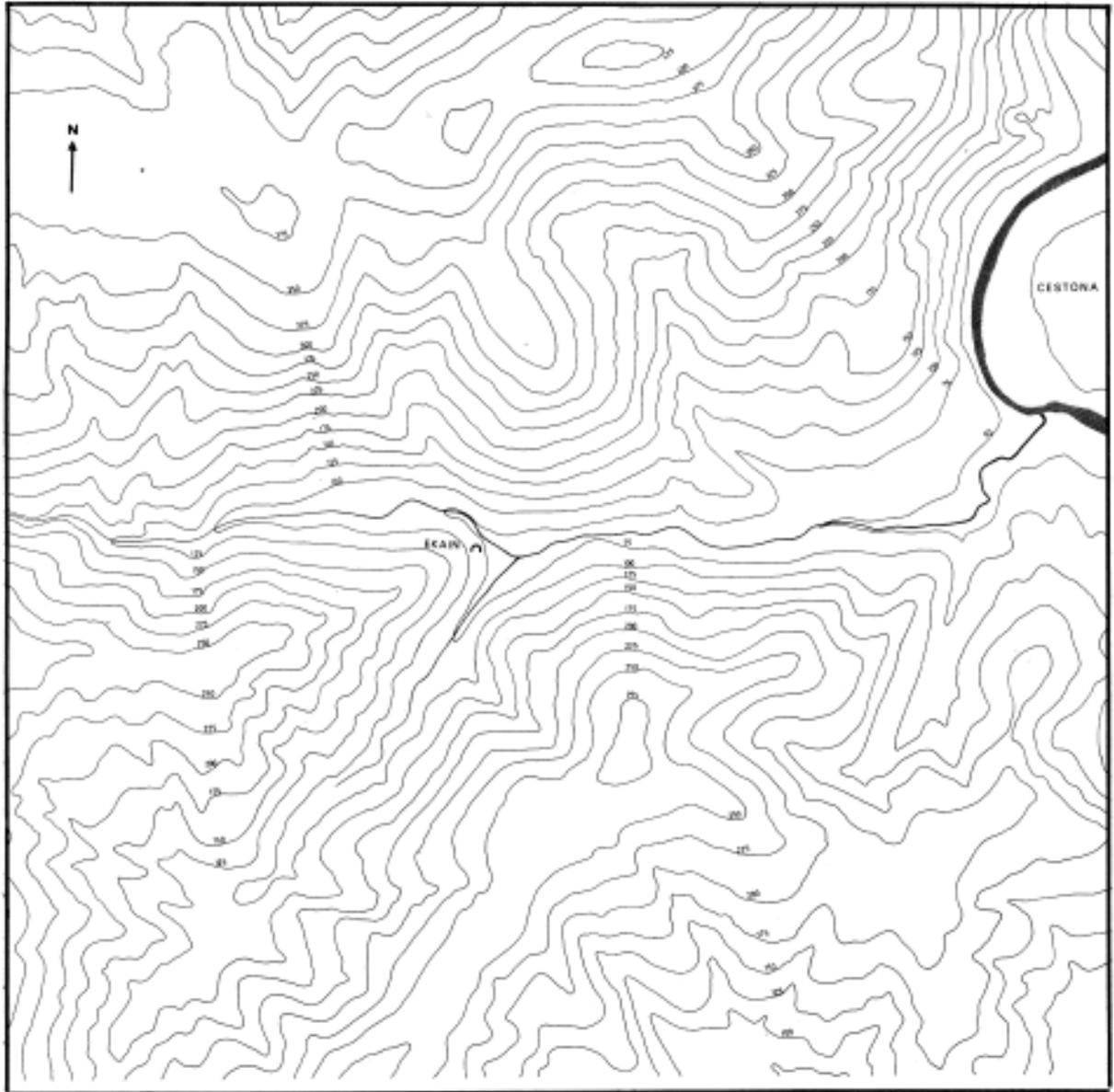
en dirección W, una gatera descendente que a los 2 metros se ensanchaba, pero en la que era preciso arrastrarse totalmente tumbado por el angosto espacio que quedaba entre sedimento y techo de la cueva. Hoy en día, la tierra levantada mediante la excavación permite un acceso más cómodo al interior. De todas maneras es interesante hacer notar que el acceso del pintor prehistórico al interior era también dificultoso, ya que en la gatera y zona baja que le sigue los restos de osos de las cavernas comienzan a salir a 20 cm. bajo la superficie actual y sobre ellos no hay yacimiento humano. En cambio, en la entrada, los restos de estas fieras salen por debajo de todos los niveles con industria. Se ve que en la entrada la sedimentación que ha tenido lugar después de que la cueva fue guarida de osos ha sido mucho más intensa que en la gatera y zona siguiente (Plano 4).

Después de esta zona angosta, la bóveda se eleva y el piso es llano. Es a partir de este punto desde donde el hombre paleolítico podía seguir caminando de pie en el resto de la cueva.

A continuación arranca, hacia el WNW., una galería más estrecha, de suelo estalagmítico, ascendente, fácil de recorrer. En nuestro primer trabajo lo denominamos *Erdibide* (Eb). A los 6 metros y a la derecha hay una pequeña gatera, donde se encuentra la primera pintura (un simple trazo). Diez metros más adelante la estrecha galería se ensancha, da dos ramificaciones a la derecha, que dan acceso a una serie de galerías ciegas encenagadas, en su mayor parte, una de las cuales comunica también con la gatera en que se encuentra el trazo de pintura citado.



Plano 1. Mapa de los valles Deba y Urola, con la situación de Ekain y otros yacimientos importantes
 Ag: Agarre. Aiz. Aizbeltz. Am: Amalda. E: Erraila Ek: Ekain. Er: Ermittia. Ir: Iruoin. Ur: Urtiaga.



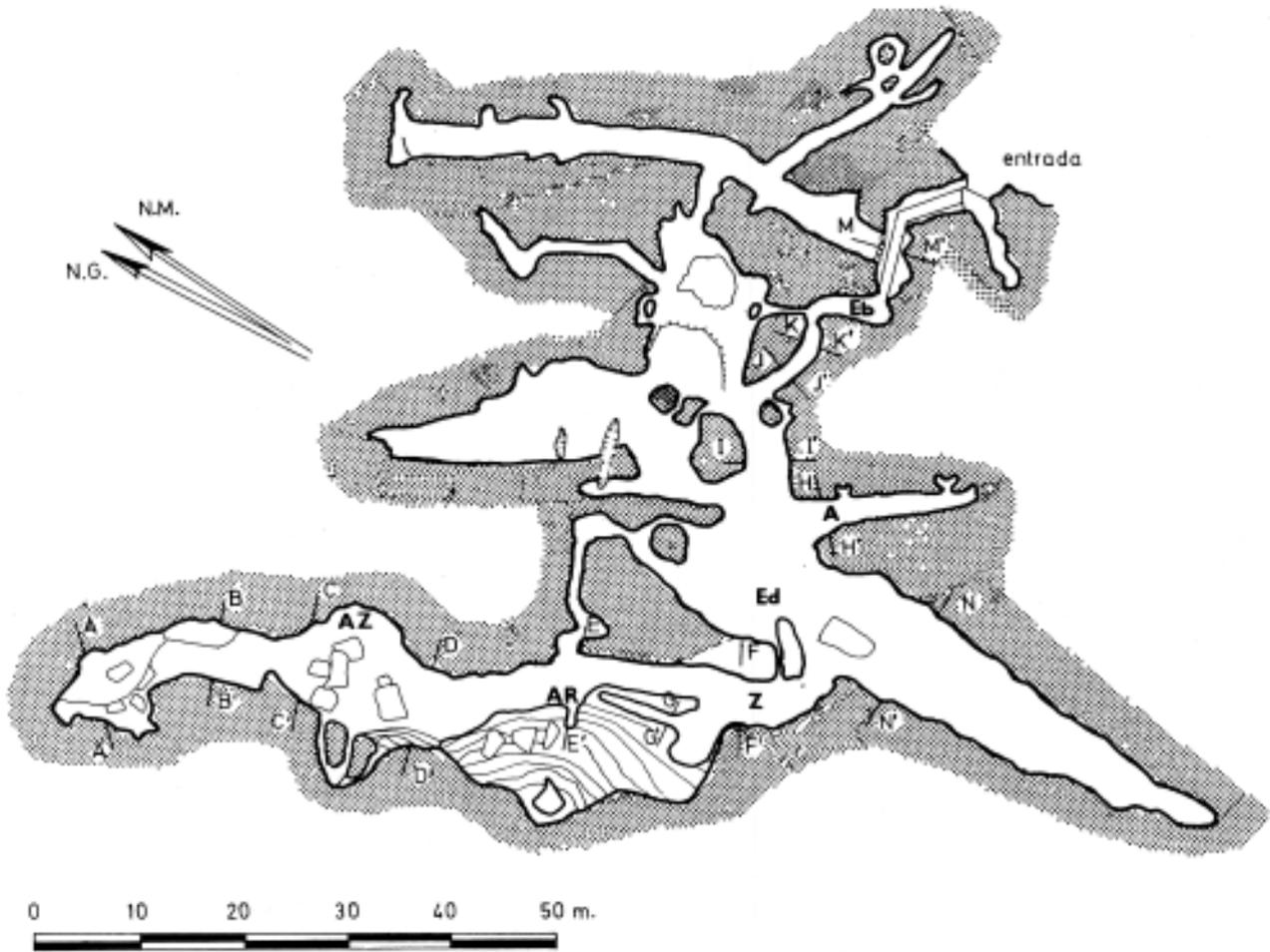
Plano 2. Situación de la cueva de Ekain y orografía circundante

0 500

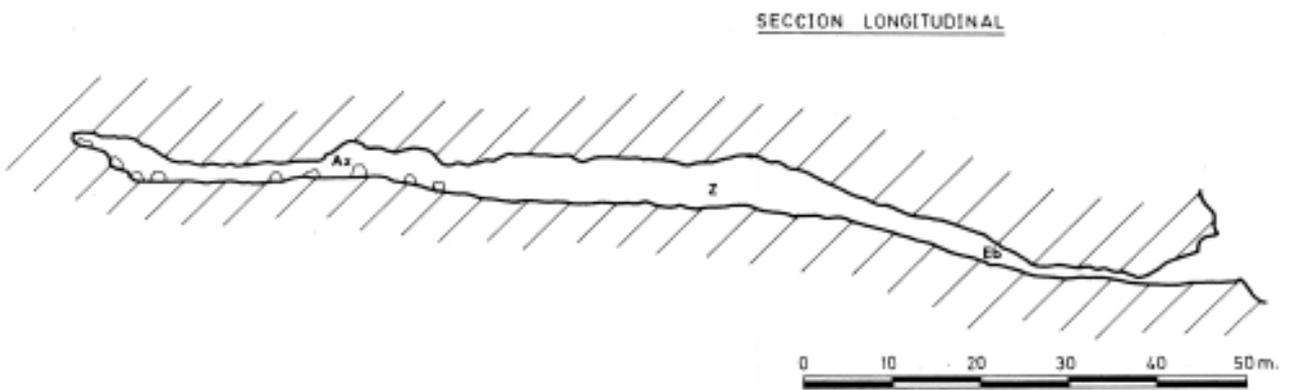
Una tercera ramificación, a la izquierda, hacia el SW., conduce a las restantes pinturas. Las primeras se encuentran al comienzo de esta galería mayor, seguidas de otras pocas situadas en una galería ciega que tuerce desde aquélla hacia la izquierda, hacia el SSE. Esta galería llamada *Auntzei* (A), de algo más de 2 metros de anchura, tiene unos 15 m. de longitud y es de piso algo accidentado por los gours. Al fondo de la misma hay un

hoyo de invernación de osos de las cavernas y todos los salientes del muro rocoso están pulidos por el paso de los mismos. En ella hay 2 ciervos, 4 cabras y un salmón.

La galería central (Eb) llega a una zona amplia central, llamada *Erdialde* (Ed). De allí sale un ramal hacia el S. y en él hay 3 figuras aisladas más a lo largo de 20 metros. Entre estas figuras hay un conjunto numeroso de hoyos de invernación de osos sobre



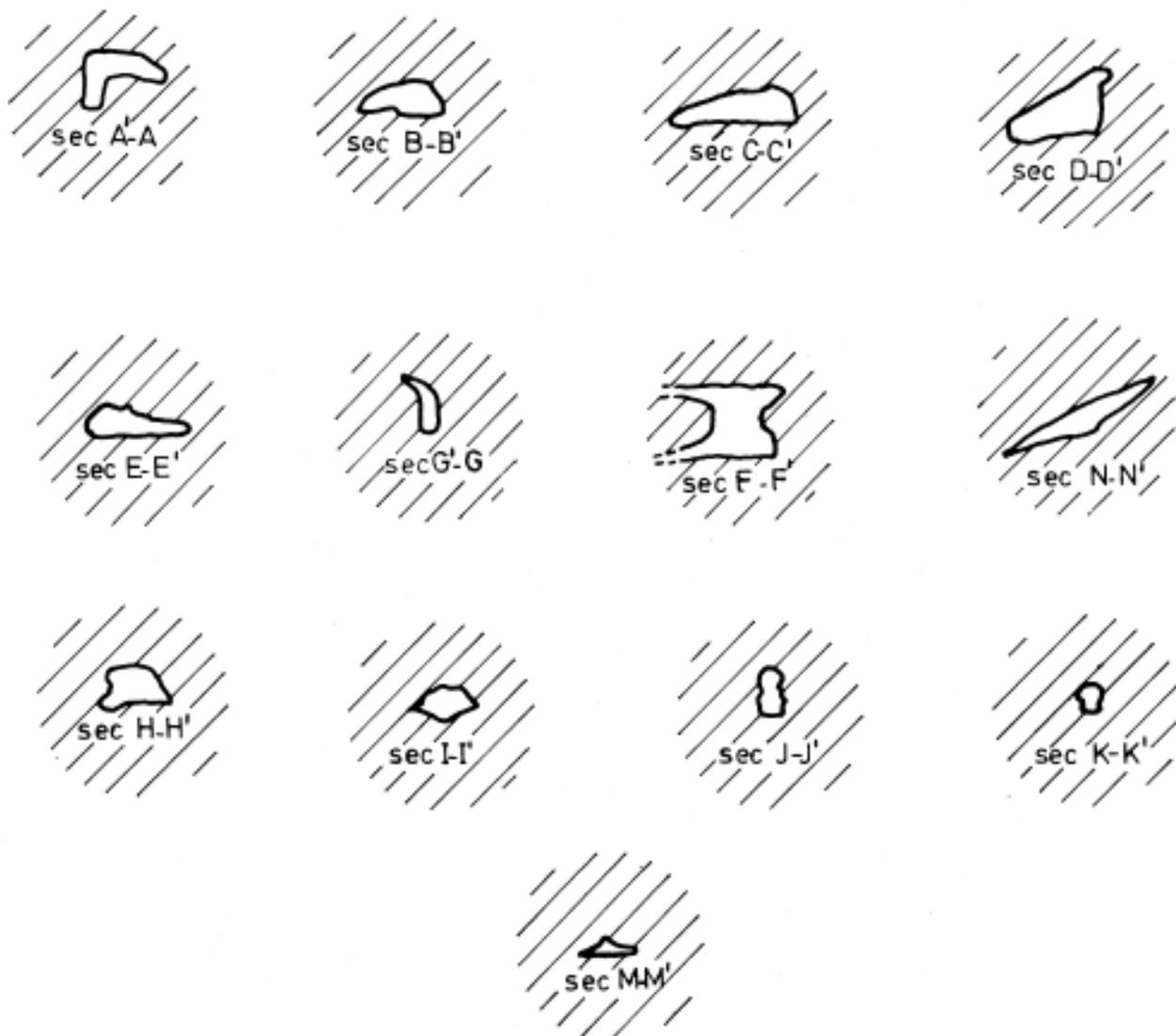
Plano 3a. Plano en planta de la cueva.



Plano 3b. Sección longitudinal de la cueva.

un suelo arcilloso. El techo de esta galería va descendiendo hasta que se hace impracticable. Frente a los hoyos de internación parte otra galería hacia el NW., llamada Zai-

dei (Z), de piso estalagmítico accidentado por los gour, en cuyo arranque se encuentran, a ambos lados de la misma, los conjuntos principales de la cueva. Enfrente del gran



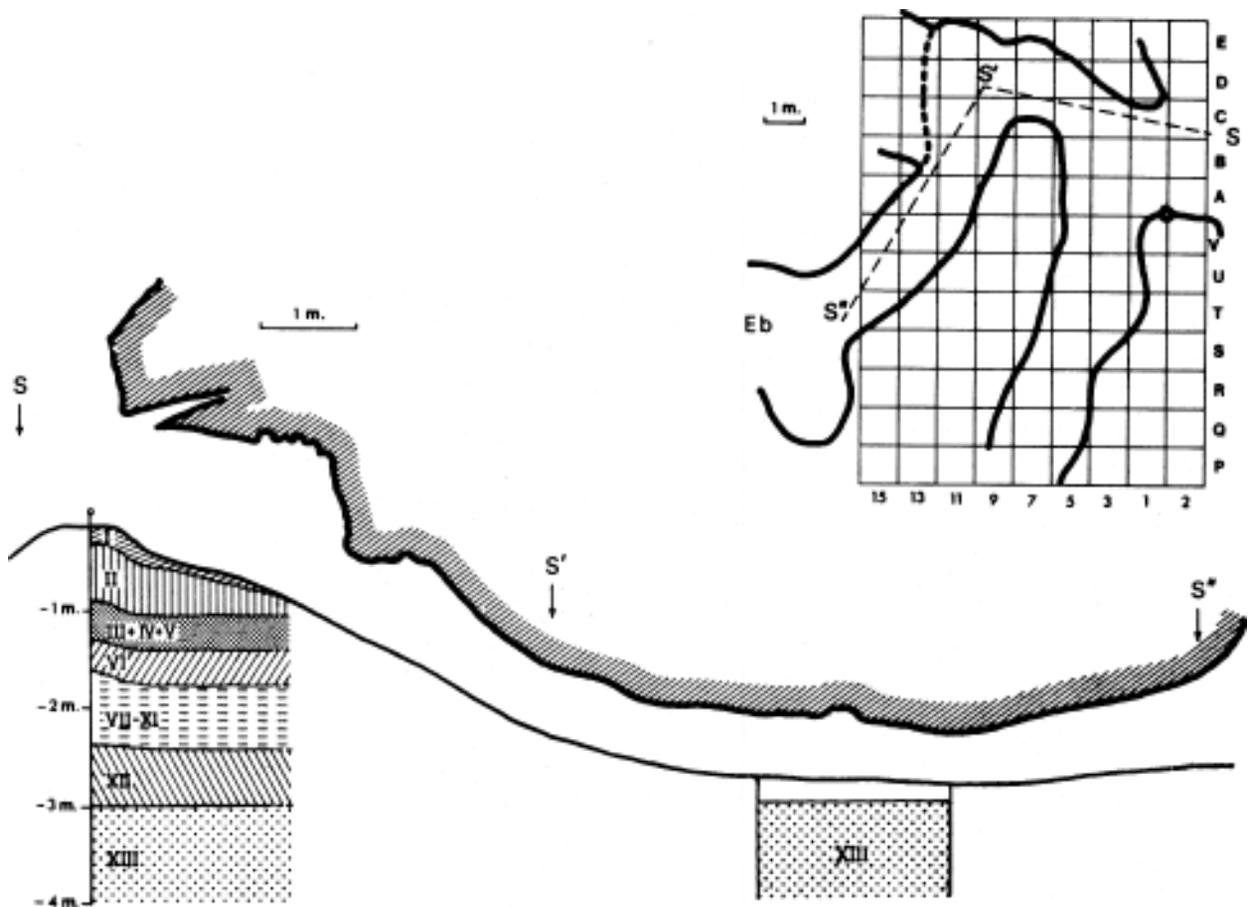
Plano 3c Secciones transversales de la cueva, en las zonas indicadas en el plano 3a.
A la misma escala que el plano 3a. (Este plano y sus secciones han sido realizados por Txomin Ugalde y Francisco Echeverría, de la Sección de Espeleología de la Sociedad Aranzadi).

panel de caballos y bisontes parte otra pequeña galería ciega y acodada con bellas formaciones estalagmíticas y unas figuras más. Continuando la galería Z y a 6 metros del gran panel se llega a una plataforma llamada *Artzei* (Ar) en donde se encuentran las dos figuras de osos.

A partir de aquí, la cueva de piso rocoso se hace algo más accidentada, sigue avanzando, en ascenso, hacia el NW., hasta llegar a la última sala de figuras denominada Az-

kenzaldei (Az). El piso es arcilloso y vuelve a tener hoyos de osos. La galería continúa ascendiendo en fuerte rampa y pronto se hace impracticable.

Las filtraciones de agua tras los días lluviosos son rápidas y abundantes y el agua llena los gours y corre por el suelo estalagmítico de Eb en dirección a la zona encenagada arriba citada. En las épocas secas del verano, todos los gours se hallan vacíos y la cueva relativamente seca. La cueva guarda



Plano 4. Plano en planta de la entrada de la cueva, con la cuadrícula utilizada en la excavación. Perfil de la misma entrada, y cortes esquematizados del relleno sedimentario, con indicaciones de los niveles. II: Mesolítico Final.
 III + IV + V: Aziliense. VI Magdaleniense Final con arpones.
 VII - XIII: Sin industria.

su encanto original. Se ha procurado evitar la instalación de luces, escalones, barras y todo artificio, a excepción de la puerta de entrada. El estado de las formaciones estalagmíticas induce a pensar que el interior de la misma no ha sido visitado por el hombre en los últimos siglos. Por fortuna, las figuras se descubrieron el mismo día que la

parte de cueva que las alberga. Eso unido a la rápida actuación de la Sociedad de Ciencias Aranzadi para protegerla ha hecho que las figuras se conserven como el día de su descubrimiento, cosa que no puede decirse, por desgracia, de la inmensa mayoría de las cuevas con arte paleolítico.

CAPITULO III

ANALISIS E INTERPRETACION DE EKAIN

Desde la aparición de la primera publicación en la que se describió, inventarió y estudió el conjunto de las figuras rupestres de Ekain (Barandiarán, J. M.; Altuna, J., 1969) hasta nuestros días, no han sido muchos los trabajos dedicados a esta cueva. Existen, eso sí, referencias a ella dentro de publicaciones destinadas a otros temas, aunque tampoco en gran número. El estudio que nos parece más importante de entre todas estas es el de Leroi-Gourhan que fue incluido en su obra general de todos conocida (Leroi-Gourhan, A., 1971). Las otras, aun siendo detalladas, contemplan aspectos parciales del tema y de entre ellas recogemos especialmente las destinadas a tratar los problemas de los convencionalismos representativos (Barandiarán, I., 1974 y Lión, R., 1971).

En todas las obras citadas echamos en falta un estudio detallado de todo el conjunto, cosa natural en las últimas especialmente, por no ser éste el problema que se proponen aclarar. Este estudio detallado requeriría un análisis de las peculiaridades organizativas del Santuario, sus caracteres estilísticos peculiares y sus parentescos con los Santuarios de su entorno natural y de otros más lejanos.

Este trabajo pretende cubrir este vacío y particularmente profundizar un poco más en la naturaleza estilística de sus representaciones.

A. EKAIN COMO SANTUARIO

En primer lugar trataremos el conjunto de representaciones de EKAIN como integrando un Santuario, denominación y concepto que ha justificado sobradamente A. Laming-Empeaire hace ya tiempo (Laming-Empeaire, A., 1962) y que han retomado todos los estudios de este tema hasta el presente.

1. El modelo.

Para nuestro trabajo contamos con una hipótesis que nos va a servir de línea de referencia. Al concepto de Santuario se ha su-

mado otro, que distribuye las representaciones contenidas en él en grupos de diferente significación y establece el sentido de sus asociaciones (Leroi-Gourhan, 1973), además de establecer la dispersión geográfica de las variantes más importantes y presentar una secuencia de sus peculiaridades estilísticas. Aceptamos esta hipótesis como básica a fin de determinar hasta qué punto Ekain coincide y diverge de ella.

Suele ocurrir con frecuencia que las hipótesis que se proponen estudiar conjuntos de fenómenos muy amplios, atienden fundamentalmente a conseguir luz sobre el comportamiento general de lo que estudian y obtener así constantes. Si repasamos la historia de las elaboradas hasta el presente sobre el así llamado «arte paleolítico», veremos que todas consiguieron encontrar un sentido al mismo. Sin embargo no es menos cierto que en todas se observan series de fenómenos que quedaron sin explicación. Así ocurrió con la teoría de la magia de la caza e incluso con el esquema general del proceso estilístico elaborado bajo su influjo.

Ocurre también que los autores de hipótesis generales entrevén estos aspectos que quedan en la sombra e indican que su trabajo es susceptible de ser más profundamente elaborado.

En la hipótesis que tomamos como base, ocurre algo similar. Así Leroi-Gourhan habla de que las cuevas pueden presentar fórmulas diferentes o que existen particularidades geográficas especiales como la «fórmula española» (Leroi-Gourhan, 1971, p. 86 y 322). Otras veces es el propio sentido y simbolismo expuesto en la hipótesis el que se juzga susceptible de ser cambiado (Laming-Empeaire, A. 1972, p. 68-70).

En una primera inspección del Santuario de Ekain, nos ha parecido que son varios los elementos que divergen de los que la hipótesis presenta como básicos. De ahí que nos proponamos referir Ekain al modelo para conocer hasta qué punto se adapta o diverge

del mismo. Incluso queremos repertir la experiencia con los restantes Santuarios del País Vasco por si se pudieran apreciar peculiaridades propias de esta área geográfica.

Como puede deducirse no pretendemos invalidar ninguna hipótesis, cosa que por otra parte no lograría el estudio aislado de unos pocos casos, sino de establecer un análisis, que daría más fruto si fuera aplicado a cada uno de los Santuarios existentes.

De ahora en adelante trataremos todos los elementos de Ekain siguiendo la numeración y el siglado que, debidamente completado, se estableció en la publicación originaria.

2. La organización de Ekain.

El Santuario pertenece al grupo de los llamados profundos y dentro de él, al que forman aquellos cuya decoración se encuentra poco alejada de la entrada. Además forma parte de la serie de aquellos que no ofrecen dificultades de acceso a sus paneles decorativos.

Las figuras están ordenadas siguiendo un eje longitudinal principal al que dan algunas pocas galerías laterales y ocupan una gran parte del desarrollo de la cavidad.

En conjunto, diríamos, parece un Santuario que no se aleja del término medio.

En términos generales, se puede decir que no presenta demasiadas complicaciones por las que se pudiera reconocer en él más de un Santuario con la consiguiente diferenciación de épocas de realización.

Está claramente dividido en tres zonas geográficas, separadas entre sí por espacios si no completamente vacíos y grandes, sí lo suficientemente distanciados como para reconocer tres unidades.

En la zona de entrada, hallamos signos y figuras aisladas, repartidas casi exclusivamente por una pared. A esta zona viene a dar una galería lateral en la que las figuras también se hallan un tanto separadas entre sí pero que, por su relativa proximidad, no dejan de asemejarse a un friso o panel. Como el término panel está asociado especialmente a los conjuntos numerosos de figuras muy próximas entre sí, no nos atrevemos a asegurar que estamos ante un verdadero panel puesto que su forma no es exactamente la de los conjuntos de la zona central a los

que hay que aplicar estrictamente este término.

En la zona central las figuras se reúnen en tres paneles, dos de los cuales ocupan ambas paredes de la galería principal y el tercero un divertículo lateral. Esta zona se halla precedida de algunas figuras aisladas, al estilo de las que se denominan «de acceso o entrada a la zona central».

Entre la zona central y el fondo se pueden ver otras figuras que podemos identificar como «de paso» por ocupar una situación intermedia.

Por fin, en la zona de fondo hallamos las figuras tanto agrupadas en un panel como aisladas sin que a éstas podamos catalogarlas como «de paso».

También está clara la diferencia existente entre la distribución geográfica en tres partes y la que resulta de la comparación y combinación de las figuras, la cual parece no tener relación con ella.

Si tomamos las figuras una por una, es decir, especie por especie, notaremos que cada una se comporta de diferente modo. Así el caballo lo encontramos en todas las situaciones excepto en la de paso. Al bisonte, aunque en la incertidumbre de que más adelante hablaremos, lo encontramos en la zona central y su entrada. Al grupo formado por los ciervos y las cabras lo hallamos solamente en la zona de entrada y de centro y al oso solamente en la zona de paso al fondo. También, con las debidas reservas, al rinoceronte lo situamos exclusivamente en el fondo.

Si tomamos las especies combinadas entre sí, notaremos comportamientos que nada tienen que ver con la distribución geográfica tripartita. Así el caballo está unido al bloque ciervo-cabra-pez en la entrada: al bisonte, además, en el centro y al rinoceronte en el fondo.

A este análisis queremos añadir la seria dificultad que presentan algunas figuras. Así la 2 es identificada por Leroi-Gourhan como curva cervice-dorsal de bisonte (Leroi-Gourhan, 1973, p. 338). De ser tal, la combinación a que hacíamos referencia para la zona de entrada variaría. Lo mismo cabe decir de los trazos 63 y 64 que podrían interpretarse como dorsos de rinoceronte, lo cual hace variar la combinación de la zona de fondo. Y,

por último, el o los trazos 5 bis que podrían interpretarse como cabra; aunque no hagan variar las combinaciones de figuras, inciden seriamente en la asociación de signos.

Estas serias dudas sobre la identificación de los trazos a que hemos aludido, presentan nuevos problemas a la hora de comparar las asociaciones con las tres zonas que hemos advertido en el Santuario.

Si el 2 resultara un bisonte, entonces la combinación de figuras de la zona de entrada se repetiría exactamente en la central. Y si los 63 y 64 no resultaran rinocerontes, Ekain no presentaría los animales raros característicos de esta zona y dejaría sólo al caballo. De este modo encontraríamos divergencias con la fórmula que presenta nuestro modelo de base.

La zona central resulta la más clara y en ella encontramos la asociación característica caballo-bisonte con su constelación de ciervo, cabra y pez. Sin embargo esta asociación no se repite de forma idéntica en los paneles que constituyen la zona, pues en dos de ellos faltan las figuras de contorno.

Pese a que aparece el bisonte, éste no ocupa un lugar central como sería de esperar especialmente en la zona del Pirineo, según el modelo que seguimos. Este puesto lo ocupa el caballo. Y esto por dos razones: la primera, por su número abrumadoramente superior al del bisonte y la segunda por la posición central del caballo en los paneles, que parece dejar a un lado a los bisontes los cuales se enlazan directamente con las figuras de contorno.

Las especies menos frecuentes son las que aparecen en los lugares de paso y en esto coincide Ekain con el modelo.

Lo que, como se ha dicho antes, queda en el aire es la composición de la zona de fondo.

Las especies representadas en Ekain difieren de las de otros Santuarios. Por la presencia de la cierva, se asimila a lo que Leroi-Gourhan llama la «fórmula española», a la vez que, por la ausencia del mamut, se aleja también de los Santuarios de fórmula francesa, si podemos expresarnos así siguiendo el espíritu del prehistoriador francés. De entre los Santuarios vascos, Ekain diverge especialmente de Santimamiñe tanto por el pre-

dominio del caballo como por la presencia de los peces, siendo esta divergencia menos acusada quizá, aunque matizándola, si lo comparamos con Altxerri y diverge absolutamente de Arenaza. Pero de estos detalles nos ocuparemos más adelante.

Orientándonos ahora hacia los signos, notaremos las mismas dificultades de identificación que tuvimos con los animales. Y la razón estriba en que, de no ser tomados los casos dudosos como animales, habría que colocarlos entre los signos.

Si el 5 bis no resultara una cabra, se podría considerar como el signo femenino más claro. En este caso, su posición en la zona de entrada con el caballo no se guiaría al modelo. Los signos masculinos están más claros puesto que los trazos verticales o bastones pueden ser fácilmente identificados y éstos están colocados en todas las situaciones. Los otros signos que no son reductibles a éstos se reducen a una fórmula unitaria y consiste en una línea arqueada simplemente u ondulada. Es cierto que un trazo arqueado dibuja, de alguna manera, una forma que tiende a cerrarse pero no tenemos seguridad de que tal cosa pueda ser tenida como un símbolo femenino. En cualquier caso, este tipo no figura como tal en la tipología de signos femeninos de Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan, 1973, p. 473). Tampoco podemos decir que la diferencia entre lo femenino y lo masculino representado en los signos haya adquirido una claridad completa en todos sus extremos. Incluso en algunos casos se puede observar que signos extremadamente parecidos, por no decir iguales, son interpretados en los dos sentidos. Así puede verse el caso de algunos de la 1.^a serie de signos cuadrangulares (D) y otros derivados de la serie de bastones simples y dobles (C) (Leroi-Gourhan, A. 1973. Figs. 780 y 781 págs. 473 y 474). De todos modos no queremos afirmar que no haya una sensible diferencia entre los signos claros de un género y de otro, lo que está fuera de toda discusión. Pero cabe observar que algunos Santuarios como Ekain no ofrecen posibilidades de ordenar sus signos según el modelo.

Si elegimos entre los signos aquellos que más se parezcan a lo que Leroi-Gourhan entiende como femenino (el trazo arqueado o

dos trazos arqueados próximos) entonces tenemos que en la zona de entrada acompañan al caballo tanto los signos masculinos como los interpretables como femeninos. No digamos nada del caso de no ser aceptado el 5 bis como una cabra. En tal supuesto este signo más claramente femenino que ninguno también acompañaría al caballo lo que diverge notablemente de la hipótesis.

Por último añadiríamos que de no aceptarse como femeninos estos casos que acabamos de indicar, no encontraríamos signos femeninos en todo el Santuario, lo cual también diverge notablemente del modelo de la hipótesis.

Otro de los componentes del Santuario del modelo lo constituyen los paneles de «contornos inacabados» (Leroi-Gourhan, A. 1973, p. 125). Tales paneles que acompañan a los más típicos, están formados según dos caracteres: sus figuras no están terminadas y generalmente son descuidadas y torpes, pese a que, a veces, son de buena factura y, en segundo lugar, están mezcladas con signos generalmente grabados, de modo que ofrecen un aspecto de desorden y confusión.

No encontramos en Ekain nada similar a lo descrito por el modelo. Todo lo contrario, parece que cada figura ocupa un lugar propio y las superposiciones entre ellas están excluidas.

Sin embargo, las figuras de contorno inacabado también se hallan presentes en Ekain y sobre este detalle volveremos con más calma un poco más adelante y a propósito de las figuras de caballos. Y esto porque una cosa es el panel de contornos inacabados y otra las figuras de contornos no terminado, es decir, de contorno que no incluye todas las partes del animal. Este tipo de figuras también aparece en los paneles de contornos inacabados en los que, según Leroi-Gourhan, se ven «figuras de animales muy incompletas pero a veces ejecutadas con gran finura» (Leroi-Gourhan, A. 1973, p. 125).

B. LAS REPRESENTACIONES DEL SANTUARIO

Aisladas o asociadas las figuras de Ekain se refieren a animales o signos. Nuestro análisis se ordena a partir de los animales y en razón de su importancia numérica.

1. El caballo

Sobre un total de 55 figuras identificables como animales, el caballo aparece representado 34 veces. Si tomamos como animales las dudosas, este total asciende hasta 59. Así que el caballo alcanza el 61,81% en el primer caso y el 57,62% en el segundo. Este predominio del caballo sobre las restantes especies aparece más claro si se tiene en cuenta que el número absoluto de la especie más veces representada después de él, es de 11.

Vamos a comparar ahora el caballo representado con el caballo llamado Przewalski. No lo hacemos por creer que éste fue el modelo que los prehistóricos tuvieron delante, sino porque, según reconocen los especialistas, éste parece retener en nuestros días un gran número de caracteres arcaizantes que probablemente poseyeron los caballos con los que convivieron los decoradores de Ekain.

Esta comparación nos sirve para conocer en qué aspectos de la figura se apartaron los decoradores de la reproducción de la realidad y se dejaron guiar por su impulso estético. No es demasiado segura esta conclusión pues siempre cabría suponer que las divergencias del caballo real pudieron ser datos de la realidad y no libertades estéticas. Sin embargo esta suposición se nos muestra indemostrable y, por otra parte, tenemos la seguridad de que los artistas paleolíticos han «deformado» la realidad de modo muy parecido a como lo hacen los de otros tiempos, lo que nos lleva a tomar nuestra idea como más verosímil. Por último, está claro que el caballo Przewalski retiene caracteres arcaizantes. Si unimos las dos consideraciones, veremos que una comparación del género que sugerimos puede llevarnos al punto que deseamos alcanzar.

El denominador común de las figuras de caballo en relación con el caballo real es definible como una exageración o distorsión contenida y ligera. En general puede decirse que la figura no se aparta grandemente de la realidad. Los puntos en que se produce la distorsión o exageración son varios:

a) Se nota un abultamiento del vientre, el cual alcanza el punto de mayor inflexión en las zonas media y trasera del mismo, llegando en algunos casos a situarse muy próxima a los pliegues inguinales.

b) Se nota igualmente un excesivo redondeamiento de las nalgas, el cual se subraya, en algunos casos, mediante el añadido de un trazo inguinal.

c) Se representa casi exclusivamente caballos de grupa caída lo que nos lleva a suponer o que la elección del modelo es premeditada, rechazando aquellos que no la tenían o que sistemáticamente, independientemente de la realidad, se tiende a exagerar este rasgo.

d) Se abulta excesivamente el maslo al cual se le separa en demasía de la línea de la grupa, llegando, en algún caso, a formar parte de la elevación desconsiderada de ésta.

e) La cola se representa idealmente mediante un doble trazo convergente que nos advierte, a todas luces, que el artista deformó a su gusto la realidad ya que se nos hace muy difícil suponer que en su tiempo existieran caballos con tales colas. Y lo que todavía es más claro, la cola aparece rarisimas veces caída en la natural posición que ésta alcanza en la realidad.

f) Los cascotes corren la misma suerte y se representan mediante varias figuras geométricas difícilmente referibles a la realidad.

g) Se insiste, con frecuencia, en exceso en el abultamiento que determina el músculo pectoral, que cubre la cabeza del húmero, dándole una forma esquinada.

Creemos que los artistas de Ekain han escapado de la copia de la realidad siguiendo estos caminos.

Ahora volvámonos a lo que se ha dado en llamar los convencionalismos. El caballo es representado normalmente en posición quieta pero trastocándola mediante un irreal levantamiento de las patas traseras que distorsiona la figura. Esta aparece en posición plantada sobre el suelo si se atiende al tren delantero y en posición flotante si se atiende al trasero. Viene a ser una transferencia de la perspectiva torcida a otro terreno, no por ello menos importante y claro.

Esta situación «intermedia» o «torcida» se subraya además en otro aspecto. Algunas veces las patas adquieren aire de marcha sin que el resto de la figura se mueva, fenómeno que ya se advierte en el arte egipcio y en el período arcaico del arte griego. Y éstas

se adelantan o se atrasan sin que se siga el orden natural. Así se encuentran caballos en tos que la pata derecha del par delantero se adelanta y se atrasa la derecha del trasero o viceversa, se atrasa la derecha del delantero y se adelanta la del trasero, lo que da al caballo un aire extraño.

La perspectiva suele ser correcta. Se adopta como norma la lateral, desplazándola sutilmente hacia los tres cuartos en unos casos y en otros no tan sutilmente.

El movimiento generalmente se omite, aunque existe un caso de notable perfección en el estudio de este fenómeno, debido, sin duda, a la mano de un hábil dibujante. Como consecuencia, la cabeza tiende a colocarse en posición que llamaríamos normal y la curva cérvico-dorsal se abulta o no en razón de la importancia concedida a la crinera.

Se respeta invariablemente la posición horizontal y no se admite la vertical quedando el caballo sólo muy levemente inclinado en algunos casos, lo que no parece una desviación demasiado significativa de la norma.

LOS CONTORNOS INACABADOS DE CABALLO

Como decíamos antes, vamos a estudiar la significatividad del hecho según el cual los caballos no son representados con todas las partes de su contorno. A éstos llamaremos contornos inacabados o incompletos distinguiéndolos precisamente de los paneles de contornos inacabados de que habla nuestro modelo.

Una figura completa parece deber incluir todas aquellas partes anatómicas que sean visibles desde la perspectiva elegida para la representación. Estas pueden ser, por lo tanto, de número variable. En un contexto de realismo intelectual.

Sabemos, por otra parte, que muchos artistas no han querido representar la totalidad de las partes de un animal y han reducido su representación a la cabeza o al busto. En este sentido conocemos algunas figuras de las que tomamos como ejemplo, por ser de sobra conocido, el ciervo de Velázquez que guarda el Museo del Prado en Madrid. Esta figura está representada en posición frontal y de ella se excluyen una notable cantidad de partes anatómicas.

Sin embargo y, recurriendo de nuevo a la Historia del Arte, no vemos figuras de animales en perspectiva lateral a las que falten partes anatómicas concretas. Ponemos por caso un animal al que faltare la cara y el hocico cuando se ha representado su cerviz, cuello, frente y fauces. Tampoco conocemos animales representados en sus patas mediante líneas convergentes en V. Por el contrario, estos casos se repiten en Ekain. No queremos decir que las figuras cuyas patas hayan sido cerradas en V no estén completas en la intención del artista, al contrario. Sin embargo este sistema de terminación es aceptable en el cuaderno de apuntes y esbozos de un artista, nunca en las paredes de un Santuario. La intencionalidad de los paleolíticos no es desconocida, el hecho de la no terminación de sus figuras nos aparece claro, así como el entorno sacro en el que tales están colocadas.

Una inspección ocular parece mostrarnos esta conducta del artista paleolítico como algo sistemático y quizá significativo. Vamos ahora a darle una base numérica.

En Ekain encontramos solamente 6 figuras de caballo terminadas en la práctica totalidad de sus partes de contorno. Quizá incluso la cifra sea exagerada puesto que la zona más complicada como el menudillo, la cuartilla y la corona no alcanzan siempre a detallarse completamente. El colectivo alcanza a 34. Estamos, pues, ante un caso claro de conducta anómala respecto del modelo que ofrecen las representaciones en la Historia del Arte. Y esto es particularmente significativo cuando observamos que las figuras no están representadas en escorzo, lo que evitaría la inclusión de partes del contorno, sino en perspectiva lateral. De este modo, podemos concluir que las figuras han sido intencionalmente hechas como las encontramos, es decir, que el caballo está sujeto a un comportamiento diferente del que ofrece la Historia del Arte.

Para expresar numéricamente el comportamiento de los decoradores de Ekain respecto de la inclusión de partes anatómicas del caballo, el Prof. José Ignacio Ruiz Olabuénaga (Facultad de Sociología y Ciencias Políticas de la Universidad de Deusto, Bilbao)

nos ha aconsejado establecer los porcentajes en que se presentan las diferentes partes del animal. Para ello hemos recogido el esquema del caballo de Lión Valderrábano y hemos ordenado los detalles de la siguiente forma (Lión, R. 1971. p. 52): orejas, nuca, tupé, frente, cuenca, cara, ojo, contorno de la zona de la boca (hocico), boca, contorno de la zona del belfo, contorno de la zona de la barba, barba, contorno de la zona del barboquejo, barboquejo, contorno de la zona entre el barboquejo y las fauces, fauces, ollar, tabla del cuello, pecho, espalda, codillo, antebrazo, rodilla, caña, menudillo, cuartilla, corona, casco, cerneja, cinchera, costillar, vientre, ijar, muslo, babilla, pierna, corvejón, nalgas, cola, maslo, anca, grupa, dorso, cruz, crinera, carrillos y sienes.

Se habrá notado que hemos añadido a la serie de detalles propuestos por Lión, algunos más. Estos son los contornos de la zona que va de la cara a las fauces. Aunque Lión indica como fauces la zona de contacto de la cabeza con el cuello, quizá podríamos haber suprimido nuestro apartado de «contorno entre fauces y barboquejo». Sin embargo no lo hemos hecho porque los decoradores de Ekain suelen representar esta zona no atendiendo a sus detalles sino a su contorno. Por ello, suelen quitar o añadir partes a ésta y nosotros hemos querido seguirles lo más de cerca posible. También hemos añadido «zonas de contorno» que no figuran en Lión, como la de la boca, belfo, barba y barboquejo. Lo hemos hecho por la misma razón.

Algunos de estos conceptos, como el de boca, no se refieren solamente a la representación del entrante de la misma sino a la línea de contorno. Y creemos haber sorprendido a los de Ekain distinguiendo estos dos casos y representando unas veces la zona de la boca mediante una línea de contorno y otras añadiéndoles un trazo que representa el entrante de ésta, propiamente visible en perspectiva lateral. Lo mismo digamos para las zonas de la barba y barboquejo ya que, a veces, las sinuosidades características son sustituidas por un trazo continuo y casi rectilíneo que nada tiene que ver con el detallismo de aquellas. Así hemos logrado distin-

guir perfectamente las figuras en las que todo este conjunto se esquematiza y aquellas en que no.

Se advertirá igualmente que algunos detalles no han sido catalogados, como los tendones, la gotera de la yugular, los genitales, el espejuelo y el encuentro. Se debe a que ninguno de ellos aparece representado en Ekain.

A la hora de identificar estas partes del animal en los contornos inacabados, aparecen algunas dificultades en aquellas que no pertenecen a la línea de contorno. Así es el caso del anca, el costillar, el ijar y el muslo, partes que forman el interior de la figura. Para ser los más precisos posible, hemos ideado el sistema siguiente. Tomamos los dos puntos extremos del contorno y trazamos entre ellos una línea. Si en su interior aparecen estas partes, las consideramos incluidas en la representación aunque ningún detalle lo haga saber. En el caso contrario, las excluimos, suponiendo que el artista no ha tenido interés en representarlas.

Los porcentajes que hemos determinado de esta manera van desde 96,77 a 9,67. En la escala que media entre ambos tenemos algunos detalles interesantes. El porcentaje 61,29 vale para 9 partes del animal indistintamente y el de 9,67 vale para 7, lo cual nos da una división natural de la escala en grupos mayores. Estos serían los formados por los porcentajes que sobrepasan el 61,29 y los que se hallan entre él y el más bajo, del 9,67. Igualmente notamos que el porcentaje inmediatamente por debajo del 6,29 dista de él un 10%. Por último notamos también que el grupo más bajo se refiere a detalles interiores de una zona concreta, el hocico hasta el barboquejo y el ojo mientras que los restantes grupos incluyen zonas del contorno.

Nos ha parecido que los porcentajes son susceptibles de agruparse mediante el criterio de 10% partiendo de aquellos que forman algo así como los hitos principales e indiscutibles de la escala. De este modo, hemos confeccionado grupos que detallamos de la siguiente manera:

1.º Entre el 96,77 y el 87,09%. Comprende la representación de la cruz, cerviz, frente, fauces, sienes y tabla del cuello.

2.º Entre el 83,87 y 77,41%. Comprende el dorso, carrillos, orejas, cara y pecho.

3.º Entre el 74,19 y 67,74%. Comprende la grupa, lomo, anca, contorno entre el barboquejo y las fauces y la espalda.

4.º El 61,29%. Comprende el antebrazo, cinchera, vientre, costilla, ijar, muslo, babillo, crinera y contorno de la zona de la boca.

5.º Entre el 51,61 y 41,93%. Comprende la caña, pierna, nalgas, contorno de la zona del belfo y la del barboquejo.

6.º Entre el 38,70 y 12,19%. Comprende la rodilla, menudillo, cuartilla, corona, cerneja, casco, maslo, nuca, tupé y contorno de la zona de la barba.

7.º El 9,67%. Comprende el codillo, cuenca, ojo, boca, ollar, belfo y barboquejo.

Para dar una mayor consistencia matemática a la formación de estos grupos, podríamos haber recurrido a un análisis de la varianza. Sin embargo el Prof. Ruiz Olabuénaga nos lo ha desaconsejado por creer que los porcentajes ofrecen datos suficientes para su agrupación en la forma que hemos hecho sin recurrir a un análisis más complejo que, a su juicio, nos hubiera arrojado los mismos resultados.

A los seis primeros grupos los llamaremos esquemas de caballo porque si los trasladamos a un bastidor con la figura de un caballo notaremos que construyen representaciones de caballos. Y esto se avala mediante el recurso a las figuras del Santuario, las cuales se presentan con gran aproximación formadas de estas maneras.

Para hacer más visible el resultado de este proceso de tratamiento, hemos confeccionado, sobre la figura que presenta Lión (1971, p. 52), los detalles que incluye cada uno de los esquemas de contorno, es decir, los 6 primeros, ya que el 7.º lo constituyen detalles. Esto aparece en la Fig. 70. Y para completarlo hemos recogido los esquemas resultantes en la Fig. 71.

Con estas figuras podemos seguir el proceso de construcción de la figura del caballo mediante la adición progresiva de partes.

Si suponemos que el número mayor de partes representadas es sinónimo de la importancia que se atribuye a ellas, entonces notaremos que el comportamiento de los decoradores de Ekain y el de los artistas posteriores es claramente divergente.

Está claro, a la vista de los porcentajes, que lo más importante de la representación

de uncaballo es el conjunto de cruz, cerviz, frente, sienes, fauces y tabla del cuello y que lo menos importante está constituido por la rodilla, menudillo, cuartilla, corona, cerneja, casco, maslo, nuca, tupé, contorno de la barba. Esto es lo que arman los esquemas 1.º y 6.º Acerca de la importancia de otros detalles nada digamos puesto que es mínima. Así la cuenca, ojo, boca, belfo, barboquejo, ollar y codillo.

Notamos que el proceso de inclusión de partes del contorno se desarrolla en tres sentidos diferentes:

a) Longitudinal. Se van añadiendo partes más grandes de la línea que va de la cruz a las nalgas, quizá más precisamente a la grupa.

b) Vertical. Se añaden progresivamente mayor cantidad de partes desde las fauces al casco y

c) Oblicuo. Se añaden las partes en la dirección desde la cabeza, concretamente, desde las fauces al hocico.

En conjunto las figuras se forman de modo armónico y progresivo, por añadido de partes que parecen naturales o al menos que, como tales, han sido identificadas por los zoólogos, si se puede suponer que la nomenclatura utilizada responde a zonas diferenciables a partir de la realidad.

Estas consideraciones, es ocioso decirlo, se refieren solamente al caso de Ekain. Si son válidas para otros, es algo que solamente lo podrán decir las aplicaciones que se hagan

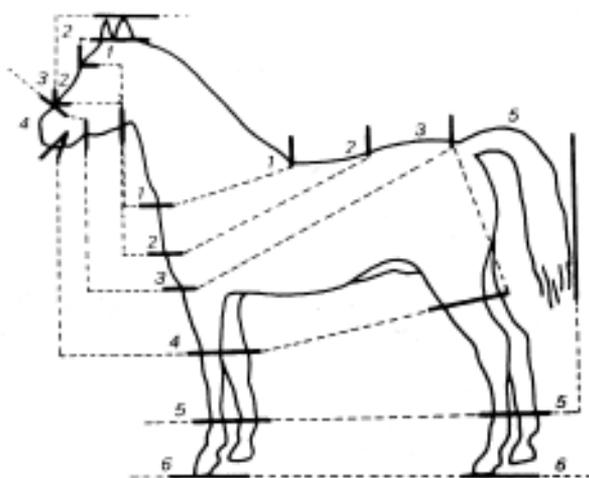


Fig. 70. Partes del caballo ordenadas en grupos según los porcentajes de frecuencia.

de este sistema a otros Santuarios. Y, desde luego, valen para el caballo, lo que no excluye que pueda ser aplicable al bisonte cuyo número es generalmente mayor que el del caballo.

Como el número de caballos en los Santuarios vascos es muy escaso no nos atrevemos a proyectar este modelo sobre ellos. Quizá solamente insinuar que no nos parece repetirse en ellos.

Desgraciadamente no hemos podido convertir estos esquemas en tipos estadísticos mediante la aplicación del test de configuración de frecuencias que se usa para este fin (Lienert, G. A. Krauth, J. 1975) por falta de colectivo. Tanto si establecemos variables independientes con cada una de las dimensiones de nuestro modelo como si las reducimos a grupos, nuestro colectivo no nos permitiría llegar a resultados de alguna fiabilidad. Por otra parte tampoco las variables pueden ser consideradas teóricamente independientes y por tanto su establecimiento dejaría que desear.

Nada digamos del test más sencillo como es el χ^2 para el que tanto el colectivo como las frecuencias teóricas y observadas serían inadmisibles.

Si ahora nos referimos a los resultados de nuestro análisis, deberíamos reflexionar sobre ellos buscándoles una significación. ¿Por qué los decoradores de Ekain dejan de

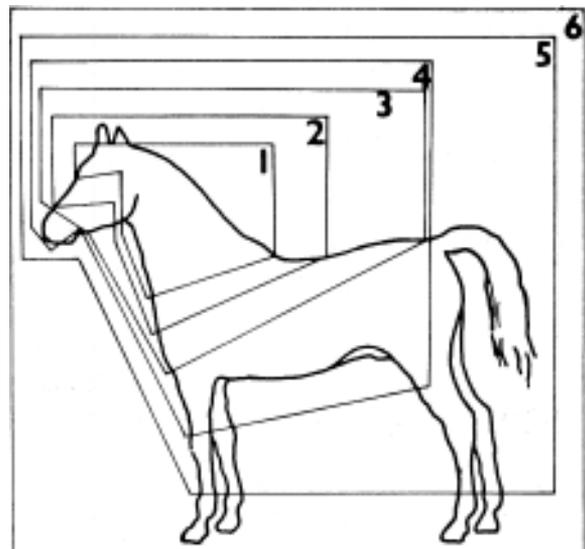


Fig. 71. Esquemas de figuras de Ekain.

lado sistemáticamente aquellas partes de la cabeza y patas que presentan mayores complicaciones? ¿Por qué rehuyen menos, mucho menos, otras cuya complicación es menor? Creemos estar ante dos comportamientos diferentes. Rehuir zonas de mucha complejidad como las que ofrecen las citadas puede deberse a dos causas distintas. La primera puede ser la dificultad de realizarlas causando un efecto estético. Friedländer recuerda que los artistas suelen rehuir las zonas complicadas: «Y si a ello añadimos que, precisamente muchos de estos elementos, de manera notoria en el ejemplo de la mano o la oreja, son órganos complicados que el artista domina con dificultad, fácilmente podremos comprender que, manteniéndose fiel a un preconcebido esquema, trate de soslayar la tarea de estudiar, en cada caso, la forma que tiene delante» (Friedländer, 1969, p. 131). Y la segunda podría ser que, por hacer un apunte destinado a resolver otros problemas, descuide éstos. Nosotros nos inclinamos por la primera.

¿Por qué no se presentan zonas del contorno cuyas dificultades son las mismas que las que presentan aquellas que se dibujan? Aquí creemos encontrarnos frente a un comportamiento distinto que no puede explicarlo la dificultad o la complejidad. Estamos por una parte frente a la «voluntad de arte». Desde las obras de Alois Riegl se extendió entre los estudiosos la idea de que en los estilos que descuidan un realismo de corte fotográfico domina una voluntad decidida de hacer arte de otra manera, con otros medios expresivos y otras intenciones. Fue W. Worringer quien logró demostrarlo en sus estudios sobre el gótico (*Das Wesen der gotischen Stil*). El arte contemporáneo se ha encargado de dar a ambos la razón.

Tampoco podemos suponer que las pinturas parietales reproduzcan el cuaderno de apuntes y esbozos de los artistas prehistóricos. En los Santuarios no parecen hallarse, como en estos cuadernos, los preparativos de obras que se terminan en otro lugar. Estamos ante obras terminadas. Y ello parece deberse a que dibujan siguiendo esquemas.

RELACION ENTRE ESQUEMAS Y TECNICA

La tendencia a formar figuras en sentido progresivo siguiendo esquemas parece coin-

cidir con la tendencia a utilizar técnicas de mayor complejidad y refinamiento.

Por técnicas complejas entendemos aquellas que sobrepasan la simple línea de contorno en la creación de la figuras. Así, nos referimos a la utilización de tintas planas y a la mezcla de línea de contorno y grabado o, más aún, a la unión de las tintas planas, la línea de contorno y el grabado.

Los esquemas más sencillos como el 1.º, 2.º y 3.º se realizan mediante la línea de contorno. Sólo excepcionalmente se utiliza la tinta plana, lo que no invalida el principio. También se nota una tendencia a olvidar los detalles más estrictamente pictóricos como la colocación de manchas cebroides las cuales tienen no sólo el aspecto de la inclusión de detalles fanerópticos sino también el de dar mayor viveza a la figura y por ello se hallan cerca de la función que ejercen las tintas planas.

Las técnicas más complicadas, y con esto aludimos a la utilización de tintas planas, van ligadas a los esquemas más completos, especialmente el 6.º, lo que tampoco es óbice para que haya alguna figura de este esquema que no las tenga. Y lo mismo cabe afirmar de la simultaneidad de las tintas planas y el grabado.

Los esquemas intermedios, 4.º y 5.º se comportan de modo indiferente ya que las técnicas complicadas se alternan con las líneas de contorno. Y es curioso observar cómo cuanto más completo tiende a ser el esquema, tanto más frecuentemente se usa para su realización las técnicas complicadas y viceversa.

El grabado merece una consideración especial ya que puede aplicarse tanto al subrayado de la línea de contorno como al de algunas zonas interiores de detalle. Su utilización sigue la misma orientación que la que hemos visto en las tintas planas. Cuanto menos completo es el esquema, el grabado se utiliza menos y además se lo destina a subrayar la línea de contorno. Cuanto más completo, se le destina tanto a esta línea como a pequeños detalles. Y, por fin, se nota que el grabado se utiliza en el mismo sentido en el que se construyen los esquemas. Si la figura se desarrolla a partir del bloque constituido por la cruz, cerviz, frente, fauces mo-

viéndose hacia el dorso por una parte, el tren delantero por la otra y la cabeza por la otra, también el grabado va a subrayar estas zonas de modo progresivo. De ahí que los detalles interiores queden reducidos a los propios de la cabeza, que son también los que subraya la pintura. Dígase lo mismo de las zonas traseras del animal como el vientre, las nalgas y la cola las cuales se excluyen del grabado sigue la orientación del dibujo de contorno más de cerca, la de las tintas planas más de lejos.

Como conclusión nos parece que existe una unidad y una cierta coherencia en general entre las figuras de caballos del Santuario lo que parece llevarnos a pensar que, al menos los caballos, pueden ser obra de un tiempo único cuya duración no podríamos precisar y en el que los decoradores parecen participar en conjunto de una serie uniforme de recursos técnicos además de sistemas de pensamiento unitarios.

2. El bisonte.

El número de figuras de bisonte es tan sensiblemente inferior al de los caballos que nuestro análisis no puede alcanzar el mismo grado de verosimilitud. Incide en este hecho la mala conservación de varios de ellos. De ahí que nuestras observaciones deben ser consideradas de forma más aleatoria.

Notamos entre estas figuras tanto puntos de coincidencia como de divergencia, que vamos a reseñar.

Los esquemas que hemos determinado para los caballos no son aplicables con demasiada exactitud a los bisontes. Digamos en primer lugar que no tenemos ninguna figura de bisonte completa en el sentido en que este término se aplica a los caballos. En el extremo opuesto, sin embargo, tenemos dos dorsos que cumplen con bastante parecido las normas del esquema 1.º.

Pese a no estar los bisontes en ningún caso absolutamente completos, las figuras a falta de algunos pequeños detalles de las patas, son más numerosas proporcionalmente que las de los caballos. Anotamos también que la falta de terminación de las patas sigue bastante bien los casos concretos de ca-

ballos en los que se detallan éstos en un par y se omiten en el otro.

Sirva también como caso extraño la falta de línea de dorso en el bisonte 23, por otra parte completo en los restantes detalles y partes. Como se trata de un único ejemplar, es difícil establecer el principio de que en los bisontes la línea cruz, cerviz, dorso tiene menos importancia que en los caballos, dificultad ésta que acentúa el escaso número del colectivo.

Si nos referimos ahora a la proporcionalidad general de la figura, notaremos que los bisontes tienden a desproporcionarse de forma más ostensible que los caballos. La desproporción afecta tanto a la figura en general como a algunas partes, concretamente las patas.

Gracias a una reducción del volumen de la giba y por tanto de la masa delantera, la figura adquiere un estiramiento longitudinal que no se ve en los caballos. Buen ejemplo de lo que decimos se halla en los bisontes 14, 17, 18 y 19.

Las patas han sido reducidas, más bien deformadas o ambas cosas a la vez. En el bisonte 12, el par delantero se reduce a un apéndice que contrasta vivamente con el par trasero y especialmente con el conjunto de la figura.

Un ejemplo no ya de reducción sino de voluntaria deformación lo ofrece el bisonte 35. Su par delantero ha sido tratado con el mismo detalle que el trasero, pero su tamaño se ha reducido a tres cuartos del contrario. Esta deformación no se explica por la presencia de la figura 36 que se halla bajo aquel, pues su zona más saliente no ocupa el espacio que podría haberse utilizado para dar a las patas su tamaño lógico.

En este terreno notamos una sensible diferencia entre el tratamiento que se ha dado a los caballos y el que se aplica a los bisontes.

Respecto del bisonte 18, es interesante anotar algún dato. Toda su figura ha sido cuidadosamente dibujada y pintada a excepción de la mayor parte de las nalgas y patas traseras incluida una pequeña zona del vientre. Aunque su figura no coincide exactamente con las del esquema 5.º, sin embargo nota-

mos algunas similitudes con un caso concreto de caballo como el 54 en el que las patas delanteras están terminadas pero al que falta buena parte del tren trasero. La técnica empleada en ambas figuras es del todo similar pues para ambos se han utilizado tintas planas y grabado. ¿Por qué no se han terminado las patas del bisonte? ¿Por respetar la figura del caballo cuyo dorso y lomo aparece en el lugar que deberían ocupar aquellas? Probablemente no. Nos parece que ese hecho responde a conceptos representativos y no a problemas de espacio.

Aunque algunas figuras están un tanto borrosas y por ello son más difícilmente analizables, parece que los bisontes están sometidos a un tratamiento más sencillo que los caballos. No encontramos en aquéllos figuras de gran detalle como las más terminadas de los caballos del panel central, pese a que también se han utilizado en ellos grabado y tintas planas como en los caballos.

Por lo que al uso de técnicas más complicadas se refiere, encontramos algunas coincidencias en el trato dado a bisontes y caballos, así como algunas diferencias. Es cierto que las tintas planas y el grabado del dorso se utilizan en los bisontes más bien completos como el 18, pero faltan en la mayoría de aquellos que, sin tintas planas, aparecen tan completos como éste. Por otra parte éstas no se han aplicado a la totalidad de la figura, como ocurre en los caballos, sino a una parte, fundamentalmente la delantera. Si decíamos más arriba que no hallábamos figuras completas de bisonte, observamos también una cierta menor utilización de las técnicas más complicadas. En este sentido encontramos una cierta coincidencia de tendencias en caballos y bisontes. Una nueva coincidencia se aprecia en el bisonte 47, del cual solamente ha sido representada la frente, cuernos, giba y dorso mediante una gruesa línea de contorno flanqueada por un doble trazo grabado que afecta a estas últimas pero que falta en cuernos y frente, en donde el grabado aparece en solitario. Este caso no es desconocido entre los caballos. Y para cerrar el capítulo de las divergencias anotemos que, cosa insólita en los caballos, el grabado ha sido aplicado a la cola como en el bisonte 14.

En otro lugar anotábamos que el caballo es representado invariablemente en posición horizontal; en pocos casos, levemente inclinada. Entre los bisontes notamos una mayor tendencia a la inclinación e incluso el caso de un ejemplar vertical (hacia el techo), el cual, además, presenta un esquema completamente opuesto a los de los caballos. Se ha representado solamente las nalgas, vientre y arranque de las patas traseras. La discordancia no puede ser mayor.

El resultado de este análisis nos lleva a admitir que, a la vista de los datos existentes y considerada su escasez, probablemente nos hallamos ante un fenómeno diferente. La razón de esta diferencia no es fácil hallarla. Quizá se deba a que este animal juega un papel diferente al del caballo en la concepción básica del Santuario. Pero esto no implica que consideremos necesariamente a los bisontes como fruto de otra época. Se puede explicar mediante el recurso a una diferencia de valoración.

3. La cabra

Esta especie presenta importantes divergencias respecto de lo que hemos visto hasta el momento.

Desgraciadamente su número es más escaso todavía que el de los bisontes y nuestras consideraciones deben adoptar un aire de sugerencia.

Una de ellas, la 24, se encuentra en el panel central y ofrece un aspecto desproporcionado y tosco que no es común en los animales del Santuario. Su cuello es largo y ancho y su cuerpo pequeño y desmañado. Está dibujada en línea de contorno y presenta una mancha de tinta plana a la altura de las patas delanteras que se extiende hacia la cruz y el vientre. Respecto de caballos y bisontes no deja de presentar una forma de utilización de las tintas que difícilmente es comparable a la de aquéllos. La cabeza se halla a falta de partes de la frente y hocico y las patas están reducidas a una línea sin detalles.

Pese a todo, esta representación, por desmañada que sea, no deja de poder alinearse junto a las restantes.

Sin embargo el resto de las cabras, que se halla en la galería lateral A, diverge com-

pletamente tanto de su homónima como del resto de las figuras.

La cabra 7 se presenta en posición tumbada y en perspectiva lateral, al parecer con la cabeza vuelta al espectador y adelantando aiosamente sus grandes cuernos. Su cuerpo está parci'almente, al menos, cubierto con tintas planas. Una pata delantera está adelantada como es costumbre en las cabras tumbadas. El contorno del cuerpo, sin ser perfecto, es gracioso.

De las cabras 6 b y 6 c, solamente es legible la primera. Esta parece haber sido representada en escorzo y ofrece, como la 7, el mismo espectáculo de sus cuernos. También en ella notamos restos de tintas planas que se han perdido con el tiempo.

Probablemente la 6 c haya sido una repetición de la 6 b pero de ella solamente se adivinan los cuernos, muy pequeños a causa de la pérdida de la pintura, algún punto de la cabeza y un fragmento del cuerpo.

Las tres figuras no se vuelven a repetir en el Santuario. Pero, según nuestros conocimientos, tampoco se ven en representaciones parietales del País Vasco y sí en cambio en objetos de arte mueble como en Isturitz (Saint-Perier, R. S.S. fig. 63,10. p. 111) o en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa) (Barandiarán, I. 1971. p. 43 ss).

Por lo que se refiere a la técnica, notamos en las cabras un uso de tintas planas desproporcionado en relación con el que se ve en caballos y bisontes y un olvido del grabado.

4. El ciervo

También este animal presenta algunas divergencias apreciables pese a que su escaso número no nos permitirá sacar de ellas demasiado partido.

Es el único animal del que consta haber sido representado en sus dos sexos.

Por otra parte dos de sus tres ejemplares han sido grabados, contra la costumbre absolutamente predominante en todos los demás animales de reservar el grabado para funciones complementarias.

Pese a esta última divergencia técnica, las figuras cumplen los requisitos establecidos de proporcionalidad aunque la que se halla en el panel central sea una obra tosca

en la que el dibujante, en un intento de expresar el alargamiento característico del esbelto cuello del animal, lo haya convertido en una figura geométrica uniforme y desacerada. Con ello ha conseguido crear un conjunto desproporcionado y carente de agilidad.

Renunciamos a hacer consideraciones, al igual que con motivo de las cabras, sobre los esquemas que presentan por su escaso número.

5. El oso

Aunque en su análisis debamos renunciar también a consideraciones de esquemas porque su número es todavía más bajo, debemos hacer resaltar en él valores estilísticos que le distinguen del resto, Notemos especialmente una concepción expresionista nueva. Los contornos han sido ligeramente esquematizados y reducidos a factores esenciales como si nos estuviéramos alejando de la concepción predominantemente óptica y, realista para pasar a otra en la que el valor fundamental estuviera constituido por lo peculiar y característico. Es el autor quien elige la significatividad y por tanto expresa lo que a él le importa, obligando al espectador a cambiar de óptica.

Pese a ser solamente dos, los osos presentan dos posiciones diferentes. Mientras uno se halla en horizontal el otro se levanta claramente hacia el techo en forma inclinada, como se ve en los ciervos y en las cabras y ya observamos en los bisontes.

Los caracteres técnicos son interesantes. En uno de ellos se han utilizado tintas planas y se ha subrayado el dorso mediante grabado en forma que recuerda directamente a caballos y bisontes.

En los dos ejemplares la cabeza ha sido tratada de forma peculiar. Mientras en uno queda excluída, en el otro se la reduce a unas líneas esenciales que concuerdan bien con la tendencia expresionista de que hablábamos más arriba.

6. Los peces

No podríamos llegar a apoyar lo dicho sobre los osos con lo que se puede decir de los peces, pero también en ellos notamos algún indicio de cierto cambio.

Mientras el 5 se sitúa dentro de la tradición naturalista y por tanto en el marco

general de los animales representados, el 34 ofrece un aire esquematizante, desgraciadamente más difícil de analizar que el de los osos pues su escasa terminación hurta datos de gran valor.

Notemos, sin embargo, que, al igual que ocurre con los osos, también el grabado sigue ejerciendo una función complementaria como en los demás animales.

No queremos hablar del parecido que la cola del pez 34 ofrece con las de los peces de Altxerri porque nos parece un recurso elemental, si bien es cierto que esta forma también podría haberse utilizado en el 5 y sin embargo no se ha hecho.

7. Los signos

Ya indicamos al principio los problemas de identificación que planteaban algunos animales. Ahora sólo queremos notar que aquellas dificultades revierten necesariamente sobre los signos, pues a esta categoría habría que hacer recular aquellos trazos.

El problema más grave está centrado en la indecisión frente al que puede ser el más claro signo femenino del Santuario.

Todos aquellos trazos de cuya significación no se ha planteado una duda sería pueden agruparse en dos apartados:

1) Trazos horizontales arqueados u ondulados que aparecen en todas las situaciones del Santuario.

2) Trazos verticales simples o múltiples, algunas veces ligeramente arqueados, que encontramos preferentemente en la entrada y fondo y menos en el centro, donde sólo aparecen en un par de casos.

La tipología de estos signos nos parece poco definida y como decíamos más arriba, no hallamos una forma que pueda razonablemente tenerse como femenina y que haya sido incluida como tal entre los signos de este género que ofrece el modelo.

A no ser que se consideren signos compuestos los trazos simples reunidos en número variable, no encontramos en Ekain signos que el modelo llama compuestos.

Como una observación marginal, creemos que Ekain no se aleja de lo que es normal en los Santuarios vascos cuyos signos son de una gran sencillez y de difícil tipificación si los tomamos como conjunto y dejamos a un lado las rarísimas excepciones que existen.

C. EKAIN COMO OBRA DE ARTE

El aspecto artístico de las figuras paleolíticas no ha pasado nunca desapercibido a los prehistoriadores desde la aceptación general de la capacidad de creación estética de los prehistóricos. Las hipótesis que se han sucedido desde entonces tuvieron como objetivo buscar el sentido de las representaciones parietales y estructurar una historia de las formas estilísticas cambiantes que se observaban en ellas. Los trabajos más recientes han logrado nuevas interpretaciones del sentido de los conjuntos rupestres pero no han dejado por eso de volver sobre los problemas estilísticos que aquellos planteaban.

Ekain también presenta, como los demás Santuarios, su aspecto estético y estilístico. En este apartado vamos a estudiar cuáles son sus peculiaridades y situarlo en un momento de la evolución estilística general.

LOS METODOS DE LA HISTORIA DEL ARTE

La crítica de arte aplicada al mundo prehistórico ha comenzado por articular una historia general de los estilos paleolíticos, por establecer las formas peculiares de cada uno de ellos y situarlos cronológicamente.

La creación de este bastidor o esquema evolutivo ha sido posible gracias a un doble recurso: la estratigrafía y algunos conceptos básicos de la Historia general del Arte. En los momentos en que la estratificación de las obras de arte mueble no estaba suficientemente desarrollada se recurrió al principio, generalmente no especificado, de que el arte prehistórico había evolucionado de forma similar a como lo había hecho el de las épocas históricas. En otros momentos en que las observaciones estratigráficas eran más abundantes y detalladas, éstas parecieron confirmar, en líneas generales, el principio utilizado anteriormente. Pero incluso en nuestros días, las hipótesis más completas lo han continuado utilizando con mayor o menor frecuencia. Este hecho nos parece que subyace en la diferenciación de las fases del Estilo IV de Leroi-Gourhan.

De los esfuerzos de todos, ha resultado un cuadro evolutivo general. En sus orígenes el arte se desarrollaría en forma corporal y no extrapolada. Se limitaría, para hablar solamente de las artes plásticas, a pinturas y decoraciones hechas sobre el cuerpo humano.

En un momento posterior y sin abandonar a éste, el arte se trasladaría a objetos exteriores. Las primeras figuraciones estarían caracterizadas por una escasa experiencia técnica, una forma sumaria y más bien tosca, un realismo intelectual y un cierto olvido del natural. Poco a poco se habría conseguido un perfeccionamiento técnico, unas formas delicadas y detallistas, un creciente realismo óptico y una cierta fidelidad al natural. A partir de este momento el arte habría derivado a formas expresionistas de creciente vigor para terminar en el esquematismo y la abstracción.

Este cuadro, crecientemente coherente, parece formar un ciclo artístico completo que tiende a repetirse en las épocas históricas con sus naturales variantes. Así el mundo de las representaciones prehistóricas ha venido a formar el primer capítulo de la Historia general de Arte.

Partiendo de esta realidad, nosotros quisiéramos continuar aplicando criterios de esta misma Historia general del Arte al Santuario de Ekain.

En las obras de conjunto sobre el Arte prehistórico vemos utilizados con frecuencia términos y conceptos que se refieren a la Historia general del Arte. Se ha hablado de las escuelas del arte francocantábrico y se han fijado provincias que engloban a estas escuelas y las separan de otras. Así se va creando una historia del arte paleolítico cuyos principios se ven en la historia del arte antiguo o medieval. Basta con echar una ojeada a la historia del arte romántico para ver cómo en ella se desarrollan los mismos mecanismos de ordenación y atribución.

Sería necesario continuar por este camino y detallar, hasta donde sea posible, las contingencias no sólo a las escuelas artísticas sino incluso de sus maestros. Este trabajo lo han realizado ya con las suyas los historiadores del Arte que han pretendido y, en muchos casos logrado, identificar las obras de maestros desconocidos dando así un mayor contenido y detalle al desarrollo de las escuelas de las que éstos formaron parte.

Nosotros también intentamos aplicar estos métodos a las representaciones de Altxerri (Altuna, J., Apellániz, J. M. 1976) identifi-

cando así un taller local cuya intervención fue decisiva en la decoración de aquel Santuario. Sin embargo creemos haber fundamentado escasamente este procedimiento, cosa que pretendemos hacer con motivo del análisis estilístico de Ekain.

1. Los criterios de atribución de maestros

Entre los muchos aspectos en que las representaciones paleolíticas son paralelizables con las de las épocas históricas más antiguas se encuentra el de la falta de la identidad de sus autores. Con ello se priva a la Historia del Arte de un valioso dato que impide un mejor conocimiento de ésta. Sin embargo este serio inconveniente no ha sido obstáculo para que los historiadores hayan intentado reconstruir estos detalles. Para lograrlo han utilizado el método comparativo, sobrepasando el nivel del estilo y llevándolo al terreno de la escuela, el taller o el maestro.

El valor que han dado a los resultados obtenidos por este método lo ha expuesto uno de los más célebres críticos contemporáneos, M. J. Friedländer, sistematizador de la pintura primitiva flamenca, con estas palabras: «Aunque la determinación de autor de una obra individual no constituye, seguramente, la tarea extrema y más elevada del estudio del Arte, aunque ella misma no puede afirmarse que signifique un verdadero camino hacia el fin propuesto, es, sin duda alguna, útil escuela para el ojo, pues no existe ningún otro problema que penetre tan profundamente en la esencia de una obra como la determinación de la persona que haya sido su autor. Una cabal comprensión de la obra tomada individualmente nos enseña cuanto no podría enseñarnos un amplio estudio de la actividad artística universal» (Friedländer, M. J. 1969, p. 125).

Por nuestra parte añadiríamos que la determinación de autor y con ella la de lo que en Historia del Arte se denomina taller, nos podría aclarar mejor el problema concreto de la creación de cada Santuario y de sus relaciones con los que le rodean. Incluso podría arrojar un poco de luz acerca del comportamiento de los decoradores de los Santuarios y de los posibles desplazamientos de sus discípulos a otros distintos. Para no insistir con

detalle en otros aspectos, podría sacarse la misma o parecida luz que obtiene la Historia del Arte por este método.

El hecho de que varias manos hayan intervenido en la creación de un Santuario es reconocido por Leroi-Gourhan, el cual ha hablado de «retoques» posteriores en algunas figuras paleolíticas. Nosotros mismos lo observamos en algunas de Altxeri. Y por otra parte, resulta natural si comprendemos que muchos Santuarios han sido utilizados durante mucho tiempo cosa que aparece clara en aquellos en los que se reconocen Santuarios de varias épocas. Nos parece, por tanto, lógico emprender el estudio de los detalles de la creación de cada Santuario, lo cual incluye el de sus maestros.

No se nos ocultan las dificultades que este estudio ofrece en el mundo paleolítico, dificultades mucho mayores que las que afectan a las obras de épocas históricas. Las resumimos de esta forma:

a) La sencillez o escasa complejidad de las representaciones. Las figuras paleolíticas se reducen con gran frecuencia a simples contornos lo cual reduce el campo del desarrollo de la personalidad de su autor.

b) La no terminación de los contornos. Como se sabe, incluso los contornos de las figuras no se terminan y esto incide en el mismo problema que delatamos en el párrafo anterior.

c) La dificultad de establecer paralelos entre figuras diferentes. Debido a las distintas estructuras de los animales, cada uno de los ejemplares de cada especie es susceptible de ser comparado con sus congéneres, pero no tan fácilmente con las de otras especies.

Tales evidentes dificultades pueden restar amplitud a nuestras conclusiones pero no anularlas. Y si no nos fuera fácil seguir a un maestro en dos Santuarios diferentes, sí al menos es posible seguir al grupo de éstos que esté emparentado entre sí. Por ello queremos definir lo que entendemos por los términos que se utilizan normalmente en la Historia del Arte. Así cuando hablamos de un maestro que realiza varias figuras, no siempre estamos totalmente seguros de que se trate de una única persona, pero logramos alcanzar una cierta seguridad de que se tra-

ta de quizá dos, cuya manera de trabajar sea extremadamente similar. Cuando hablamos de taller, nos referimos a un grupo de maestros cuyas directrices y maneras sean similares. Y cuando nos referimos a escuelas, no lo hacemos en el sentido que esta palabra tiene entre los tratadistas del arte paleolítico (escuela perigurdina, escuela pirenaica) sino en un sentido más restringido. Sin embargo el término de escuela pueda ser discutido y utilizado mejor en la forma que proponen los tratadistas a que hacemos referencia.

Como nuestro método de trabajo está tomado de la experiencia de los historiadores del Arte, vamos a ver cómo se llega a establecer la serie de criterios por los que se identifica a los maestros.

Fue el crítico italiano Morelli quien comenzó con la sistematización de este método recogiendo una serie de criterios que llamó objetivos o indicios mensurables para determinar los autores de obras de arte. Para él, el entendido en Arte, especialmente si pretende comunicar sus doctrinas como escritor, se encuentra con la dificultad, y aun con la imposibilidad, de convencernos de sus juicios y por esta causa suele aferrarse a los indicios objetivos. En esto Morelli quiso ir más lejos que otro crítico contemporáneo, Mündler, que daba más valor a la intuición a la hora de atribuir obras.

Morelli creía basar sus criterios en la Psicología del artista y pensaba que el pintor ponía más cuidado y tensión anímica en la confección del rostro, ojos y boca que en la de las otras partes de la cabeza como las orejas y del resto del cuerpo, como las manos. A esta consideración añadía también la complejidad de las orejas y manos, complejidad que, con frecuencia, eluden incluso los más notables retratistas.

Los conceptos de Morelli los perfeccionó M. Berenson, el más importante sistematizador de la pintura primitiva italiana. En su obra de 1902 (*Rudiments of Connoisseurship*), concedió especial importancia a los ropajes en los que vio un campo especialmente ancho en el que el autor no sólo reflejaba su personalidad sino que también nos permitía ver hasta su estado de ánimo.

Recientemente M. J. Friedländer ha vuel-

to sobre este método y ha expuesto sus experiencias en el trabajo de ordenación de la pintura primitiva flamenca, retocando los criterios de sus antecesores. Según su pensamiento, el estudio de los criterios objetivos de atribución de obras tiene una similitud con lo que la Grafología enseña acerca de cómo la escritura revela la presencia y la personalidad del que escribe. Estas son sus palabras:

«El grafólogo parte del principio de que quien escribe debe dar una determinada forma a cada letra para que sea legible, pero que los trazos de adorno, libres de tal obligación pueden desarrollarse a su capricho, revelando, por consiguiente la fantasía, el carácter y el estado de ánimo. También en las obras de arte es preciso distinguir los trazos de adorno, de los signos convenidos. En el caso de los ropajes, los vestidos cortados y cosidos vienen a ser como letras, el juego de pliegues, bandas flotantes, festones o cintas sueltas, equivalen a los trazos de adorno» (Friedländer, M. J. 1969, p. 132).

No vamos a reseñar los criterios a los que Friedländer ni los anteriores críticos conceden esta importancia puesto que no nos servirían demasiado en nuestro trabajo ya que aquellos se refieren a las obras pictóricas de épocas muy posteriores a la nuestra. Simplemente mantengamos un concepto general válido para aquellas y para éstas. Y sería éste: que es posible mediante el estudio de las especiales maneras de crear algunas partes de la obra de arte, distinguir a los autores que las han hecho.

Quizá no necesitaríamos acudir a épocas tan tardías de la Historia del Arte para contemplar cómo estos métodos se han aplicado. Nos bastaría volver los ojos a la sistematización que los arqueólogos han realizado con la cerámica griega pintada entre los que es obligado destacar a J. D. Beazley a quien se debe la sistematización de la pintura de vasos de figuras rojas y negras en el Atica. Los métodos que estos hombres han seguido no difieren en nada de los que utilizan los críticos de arte de otras épocas más recientes. También ellos han reconocido maestros, talleres y escuelas.

importa todavía añadir un nuevo concepto que Friedländer considera de gran valor.

Se trata de que los criterios objetivos de atribución pueden variar según las épocas y los lugares. Lo expone así: «Tal esquema es digno de ser mencionado y responde a una idea bastante exacta de la cuestión, pero no debe ser considerado como aplicable en todos los casos. Puesto a prueba por el perito interesado preferentemente en las obras del Quattrocento italiano, fracasa en parte, en otros períodos, en otros campos artísticos. Un holandés del s. XVI puede dar al paisaje más variaciones de formas, mayor expresividad, que a la arquitectura, de suerte que, por lo que a tal pintor atañe, antes que los paisajes, deben ser utilizadas como pruebas, las formas de los edificios. Hay que tener presente en cada caso, si domina el hábito y la rutina o si tiene primacía la observación de la naturaleza, la caracterización individual y la expresión del sentimiento. Cuanto más tensa es la voluntad de realización artística, tanto mayor es la variación» (Friedländer, M. J. 1969, p. 133).

En nuestro campo concreto y pese a las dificultades que no hemos ocultado, creemos hallar como criterio fundamental de atribución la forma o manera peculiar de hacer los contornos de las figuras y en segundo lugar la adición de detalles anatómicos, quedando en segundo término la utilización de técnicas especiales como la policromía o las tintas planas, Para fundamentarlo pasamos a exponer un caso concreto del método de atribución de maestros.

2. Modelo de aplicación de criterios objetivos de atribución de maestros. La «escuela» de Ramales.

Tomamos un pequeño grupo de cuevas próximas entre sí y cuyo centro aproximado es la localidad santanderina de Ramales de la Victoria. Aquí se localizan las cuevas de Covalanas y La Haza mientras que Arenaza (San Pedro de Galdames, Vizcaya) se aleja de ellas unos 40 kms. al E. y La Pasiiega (Puente Viego, Santander) a unos 45 kms. al W.

En nuestro estudio nos vamos a referir a las obras tanto generales donde se incluyen Covalanas y La Haza (Alcalde del Río, H. Breuil, H. Sierra, L. 1911) como a más particulares dedicadas a La Pasiiega (Breuil, H. Obermaier, H. Alcalde del Río, H. 1913) in-

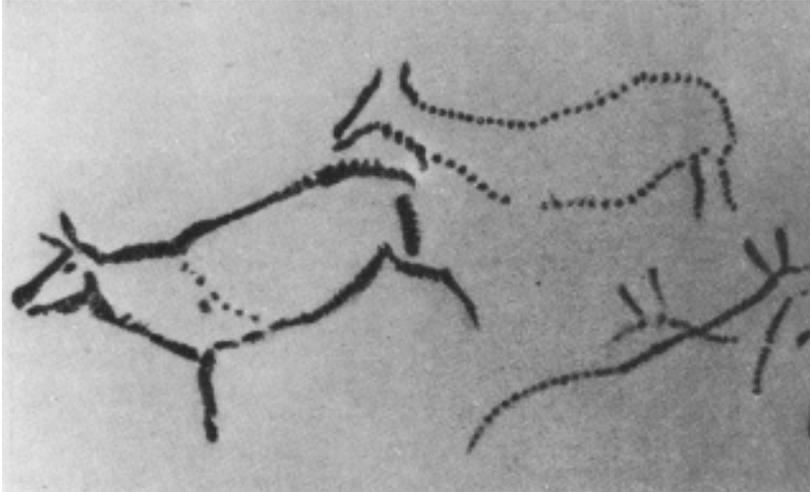


Foto 70. Reproducción de la Fig. 20 (abajo e izquierda) de Les Cavernes de la región cantabrique de H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra.

cuida también en otra más general (Breuil, H. 1952, reproducida en 1974).

Comenzamos por Covalanas y recurrimos a los calcos publicados en la obra de 1911 especialmente a los que forman las figs. 20, 21, 22 y 23, págs. 17 a 21. Para nuestras referencias a Arenaza, presentamos los calcos hechos personalmente por nosotros y que están preparados para un estudio que acometeremos cuando la excavación del yacimiento de esta cueva haya alcanzado los niveles contemporáneos del Santuario del interior, donde quizá hallemos datos mobiliarios precisos.

Elegimos para comenzar Covalanas y Arenaza porque ambas presentan un alto número de figuras de una misma especie, ciervas, y esto nos permite mayor amplitud en las comparaciones.

Las formas que presentan las ciervas de

Covalanas son poco variadas y sus técnicas pueden decirse prácticamente idénticas, lo cual facilita la comparación y permite estudiar en qué aspectos o campos de la creación artística se desarrolla más libremente la personalidad de los maestros.

Si contemplamos la cierva que aparece a la izquierda de la fig. 20 de la obra de referencia y que presentamos en nuestra foto 70, notaremos varios caracteres:

a) La composición de la figura del animal es proporcionada y responde con bastante fidelidad al natural.

b) La línea de contorno es regular y no ofrece alteraciones que no respondan al contorno natural del animal.

c) Las nalgas están dibujadas de forma que un trazo poco arqueado una los corvejones con la cola.

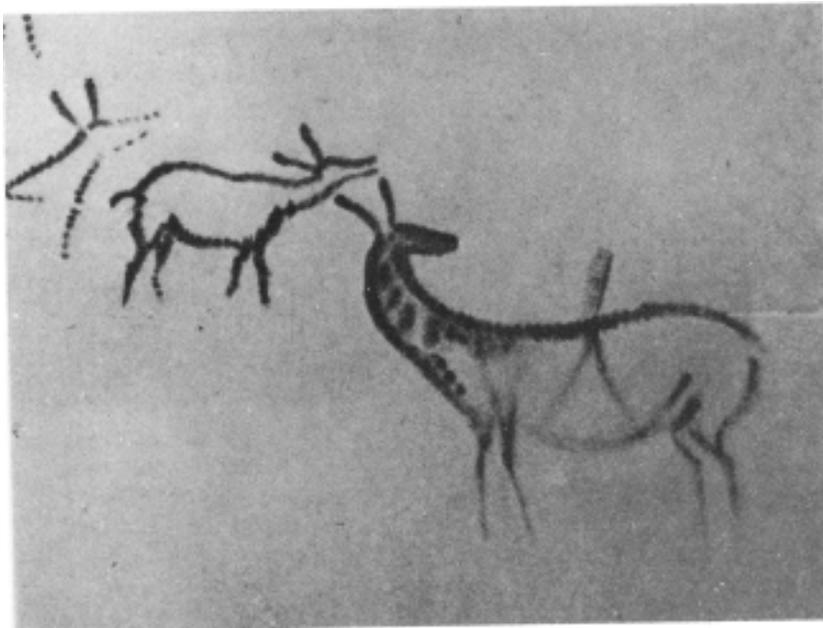


Foto 71. Reproducción de la Fig. 20 (abajo y derecha) de Les Cavernes de la región cantabrique de H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra.

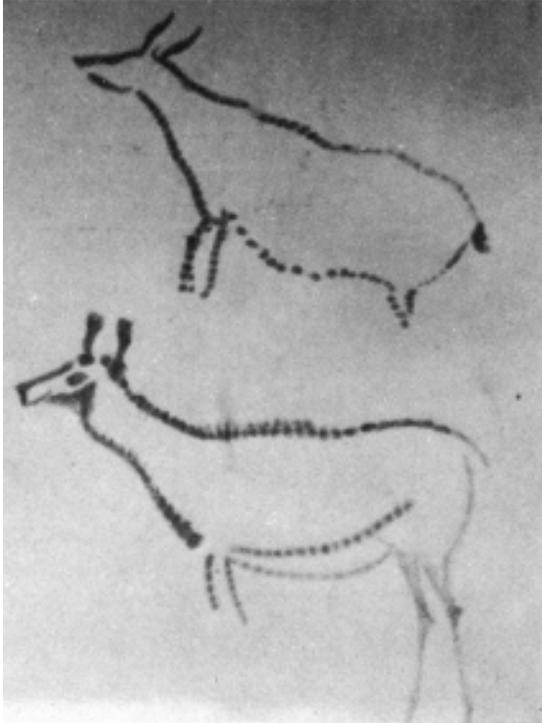


Foto 72. Reproducción de la Fig. 23 de Les Cavernes de la región cantábrica de H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra.

d) En la cabeza se señalan un ojo, las orejas y la separación de aquélla con el cuello y no se cierra la boca ni la línea de la nuca.

e) Se indica una pata por par y en la trasera se especifica el corvejón.

Si ahora nos volvemos a las dos ciervas a la derecha de la Fot. 70 y las de las Fot. 71,

72 y 73 veremos sensibles diferencias respecto de la anterior. Las resumimos así:

a) La composición general de la figura se desproporciona mediante un estrechamiento y alargamiento del cuello y una reducción del tamaño de la cabeza.

b) La línea de contorno es irregular y presenta alteraciones en forma de inflexiones o abultamientos bien perceptibles en el cuello, el vientre y el lomo. En la cierva superior de la Fot. 72 la línea del dorso-lomo tiende a ondularse repetidas veces formando el caso quizá más exagerado de todos.

c) Las nalgas se redondean mediante líneas sensiblemente arqueadas.

d) En la cabeza tanto puede estar indicado como no, el ojo, cerrada como no, la línea de la nuca y la boca y señalado o no, el ángulo de los gonios.

e) En las patas tanto se pueden representar una como dos por par, desarrollarlas completamente o reducir las a apéndices residuales y señalarse o excluirse los corvejones.

Estas diferencias visibles en los contornos no se aprecian sin embargo en la utilización de las técnicas.

Si seguimos observando, notaremos que los caracteres detallados en último lugar, es decir, en las ciervas del segundo grupo, también aparecen en lo que llamamos contornos inacabados de los que el más claro aparece en la Fot. 74 a la derecha del caballo.

A la vista de este análisis creemos justifi-

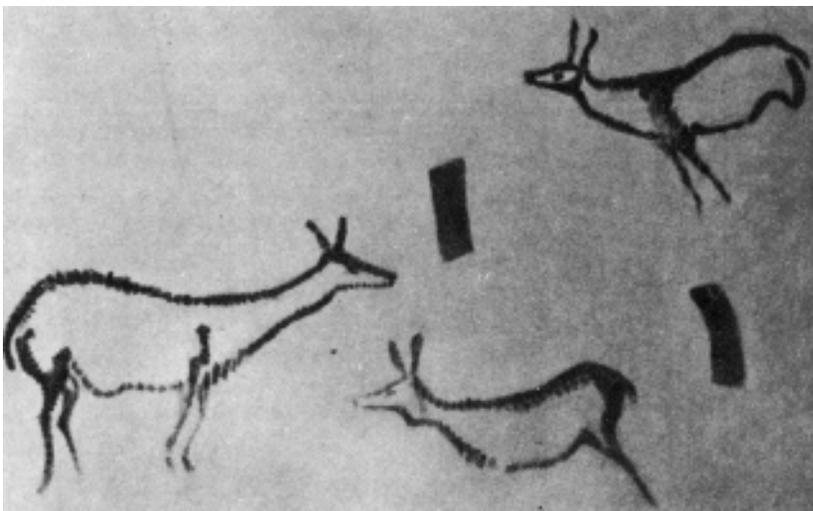


Foto 73. Reproducción de la fig. 22 de Les Cavernes de la región cantábrica de H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra.



Foto 74
Reproducción de la
fig. 21 de Les
Cavernes de la
région cantabrique
de H. Alcalde del
Río, H. Breuil y
L. Sierra.

ficado atribuir a dos maestros distintos estas obras, señalando, por otra parte, un sensible parentesco entre ambos. Al autor de la cierva estudiada en primer lugar le llamaremos el primer maestro de Covalanas y al de las restantes el segundo maestro de Covalanas.

Ahora y puesto que tenemos una larga serie de obras que creemos atribuibles a una misma mano, podemos observar cuáles son los criterios que nos permiten identificarle. El primero es la fidelidad a un canon general de la figura; dicho de otro modo, a la composición de la misma. En segundo lugar a su peculiar forma de realizar el contorno. Quedan muy en último lugar, más bien parecen excluirse, la adición de detalles (ojos por ejemplo), los convencionalismos de terminación de las patas y la utilización de diferentes técnicas (tampones, líneas babosas). De donde podríamos concluir que no es exactamente el canon general de un estilo el que puede ser tomado como criterio más importante, sino su fidelidad a él y el grado de la misma. Si, como asegura Leroi-Gourhan, el canon alargado y desproporcionado (cuerpos gruesos, cuellos estirados y cabezas pequeñas), puede ser tomado como característico de un estilo (el estilo III), no siempre los decoradores se mantienen fieles a él sino que se permiten libertades como las que hemos contemplado en estos dos maestros de Covalanas que, por otra parte parecen emparentados y que nadie se atrevería a suponer de épocas y estilos distintos. Y algo similar cabe decir del empleo de las técnicas. Estos dos criterios deben ser tomados como positivos pero no como exclusivos, y por lo tanto ceden en importancia al de la forma del

contorno. Y, añadamos, por último, que los convencionalismos (terminación de patas, por ejemplo) también pueden ser utilizados indistintamente por un mismo autor de donde se podría deducir que sigue la misma orientación que la de las técnicas y el canon general así como la de la inclusión de mayor o menor número de partes del cuerpo del animal. Para dejar esta última observación más clara, digamos que lo que hemos llamado esquemas al hablar de los caballos de Ekain, tampoco son necesariamente criterios de atribución de autor, al menos de gran importancia, aunque puede, como veremos en el propio Ekain que algunos maestros tienen preferencias casi exclusivas por algunos de ellos.

Una de las dificultades que encontrábamos a la hora de aplicar los criterios objetivos de atribución de maestros era la diferencia de forma de las distintas especies animales. Sin embargo en Covalanas encontramos posibilidades de superar esta dificultad.

Vamos a tratar al caballo de Covalanas, el cual nos va a poner en contacto con los maestros de otras cuevas. En la Fot. 74 puede contemplarse una figura de caballo, al que falta el par delantero. En él observamos, junto a un alargamiento de la figura que no produce los mismos efectos estilizados y esbeltos que veíamos en las ciervas, una línea de contorno con las mismas inflexiones que caracterizan el de aquéllas.

La figura se ha compuesto, en lo fundamental, trasladando la forma de la cierva, con algunas variantes, al caballo. El cuello ha sido representado diferenciándolo muy claramente de la crinera. Si nos olvidamos,

por un momento, de ésta, notaremos que el cuello se estira hasta reducirse a un espacio estrecho que recuerda el de las ciervas. A éste se le ha añadido una crinera la cual no consigue borrar el efecto desproporcionado de la figura. El maestro, pese a haber comprendido que ambos animales presentan formas sensiblemente diferentes, no ha podido escapar a su propia mano que le lleva a dibujar ciervas.

Esta dificultad también se ve en las inflexiones de la línea del contorno. Aunque éstas faltan en el cuello, están sin embargo presentes en el vientre. La que solía situar en el lomo la ha sustituido por un levantamiento de la grupa. Y si analizamos el contorno muy levemente ondulado del dorso y lomo, veremos que, aunque más sutilmente, también en él ha introducido inflexiones similares a las que aparecen, particularmente exageradas, en la cierva superior de la Fot. 72.

Desde el punto de vista técnico, notamos claras similitudes y algunas diferencias entre caballo y ciervas. Los mismos tampones, algunas veces corridos a la manera de lo que serán más adelante las tintas planas y las puntuaciones del interior del cuerpo, que quizá sea el anuncio de lo que después serán las líneas cortas (hachures) de sombreado, despiece y pelaje, en el caballo utilizadas incluido para el contorno del belfo, barba y barboquejo.

En resumen, creemos que estos detalles nos sirven para identificar al mismo maestro que ha hecho las ciervas y que hemos denominado 2.º maestro de Covalanas. Y anotemos que lo que nos permite identificarlo como tal es más el criterio de la composición de la figura y la forma del contorno que



Foto 75. Reproducción de la fig 25 de Les Cavernes de la región cantabrique de H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra.

otros detalles anatómicos. Porque si nos fijamos en las pezuñas, notaremos que las ciervas, cuando las poseen, las tienen reducidas a una línea y el caballo las especifica de modo muy claro; lo que no se explica simplemente por la diferencia de estructura anatómica de cada especie.

Todavía tenemos en Covalanas otro caso de atribución a un maestro, de dos animales de distinta especie. Se trata del que fue denominado «boeuf rouge» (Alcalde del Río, H. Breuil, H. Sierra, L. Fig. 25) y que Leroi-Gourhan interpreta como ciervo, no sabemos con qué probabilidad y que reproducimos en la Fot. 75.

Sea cual fuere la identidad del animal, queremos hacer observar que la composición de la figura se hace guardando otro canon distinto del que utilizó para sus obras el 2.º maestro. La figura es proporcionada, más proporcionada que la de las ciervas y caballo de aquel. Notemos además que las inflexiones características han desaparecido casi completamente. Lo decimos porque notamos en su vientre un recuerdo de aquéllas, aunque tratadas de forma distinta. La línea de contorno es regular especialmente en cruz, dorso y lomo y se hace más armónica en la cabeza. Nosotros creemos ver un animal que responde a los rasgos que describimos en la cierva de la izquierda de la Fot. 70 y a la que consideramos obra del 1.º maestro de Covalanas.

En este caso las diferencias técnicas entre ambas obras no son tan acusadas y de ahí que no insistamos especialmente en la importancia de la composición y el contorno por encima de los detalles anatómicos y técnicos de que hablamos más arriba. Pero no deja de ser cierto que lo que nos lleva a atribuir ambas figuras al mismo maestro es, como antes, la composición y el contorno.

De la mano de las ciervas de Covalanas, pasemos a Arenaza. Aunque la distribución de las figuras en este Santuario es netamente diferente de la de Covalanas, también aquí existe un predominio de la cierva sobre los restantes animales, mucho más acusado incluso que en Covalanas.

En Arenaza podemos observar varias concepciones diferentes del mismo animal. En primer lugar la que presenta la cierva de la

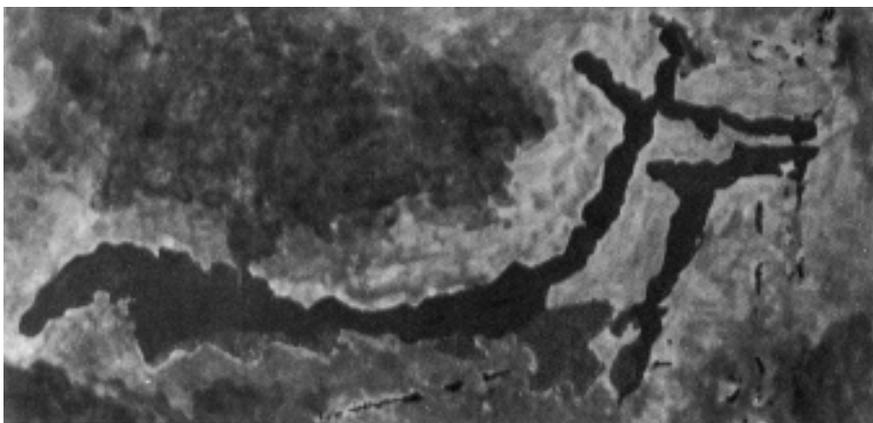


Foto 76. Cierva del 1.^{er} maestro de Arenaza.

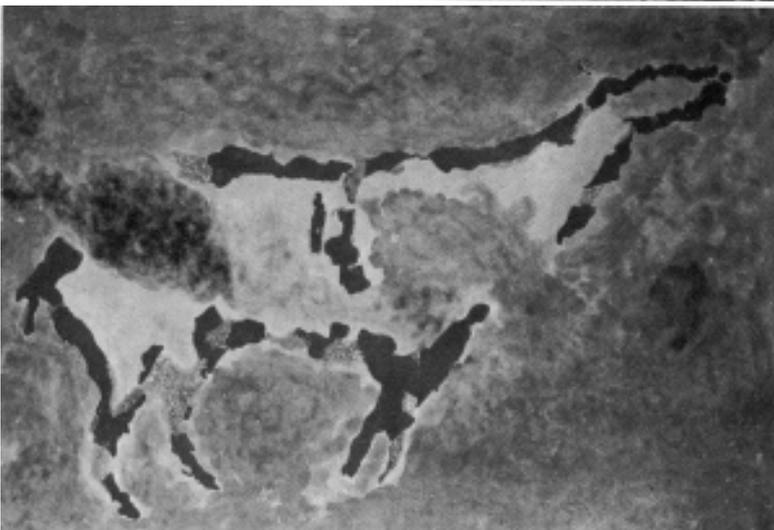


Foto 77. Cierva del 2.^o maestro de Arenaza.

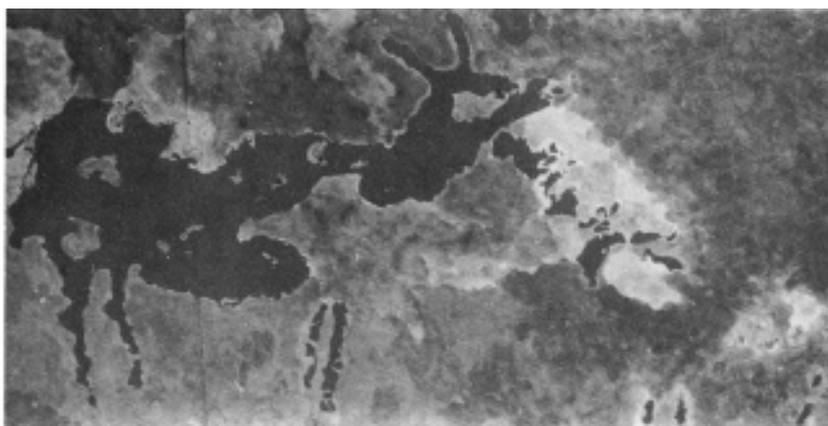


Foto 78. Cierva del 3.^{er} maestro de Arenaza.

Fot. 76. La figura, pese a que se conserva solamente en su parte superior, ofrece una composición armónica a la vez que esbelta y elegante. El cuello se alarga y se construye mediante dos contornos paralelos que corren desde las fauces al pecho. Esta manera la creamos distinta tanto de la del 1.^o co-

mo del 2.^o maesto de Covalanas. El modelo se repite, al menos en otra cierva situada en el fondo del Santuario. La atribuimos al que llamaremos maestro 1.^o de Arenaza.

Un segundo modelo aparece representado en la Fot. 77 en donde observamos, dentro de una concepción similar, un cuello más

corto y construido mediante contornos que se abre en una forma aproximadamente trapezoide.

Del mismo género, por su composición y contorno son por lo menos otras dos ciervas. Las atribuimos al 2.º maestro de Arenaza.

Un tercer modelo se presenta en la Fot. 78. Su figura se compone de otro modo. La esbeltez que veíamos en las obras de los dos maestros anteriores es sustituida por un encogimiento general. El cuello se acorta, se ancha ligeramente y se encaja en el pecho. El cuerpo se reduce en longitud y se estrecha siguiendo el aire del cuello. Y esta construcción se repite probablemente, aunque no sea tan fácil discernirlo por su mal estado de conservación, en al menos otra cierva. Ambas están realizadas a base de una mancha de tinta plana que cubre completamente su cuerpo.

Las atribuimos a un maestro 3.º de Arenaza.

Es interesante anotar, que al revés que ocurre en Covalanas en donde las ciervas de un mismo maestro pueden ser realizadas con técnicas diferentes, en Arenaza los maestros divergen poco en sus preferencias. El maestro 1.º las realiza tanto a tampones sueltos como en líneas continuas formadas por corrimiento de las tintas en una forma más intensa que lo frecuente en las llamadas líneas babosas. Sin embargo los otros dos no ofrecen ni siquiera esta variación.

En relación con Covalanas, Arenaza nos parece la obra de distintos maestros pero emparentados con aquella.

A Arenaza decíamos que nos habían conducido las ciervas de Covalanas. Ahora tomemos otra vez Covalanas cuyo caballo nos lleva en primer lugar a La Haza y posterior-

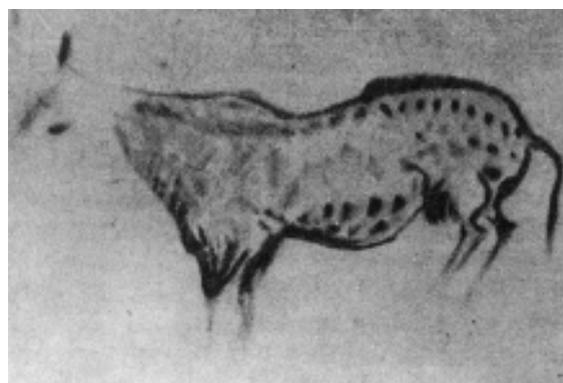


Foto 79. Reproducción de la Fig. 14 de Les Cavernes de la región cantabrique de H. Alcalde del Río. H. Breuil y L. Sierra.

mente a La Pasiega donde también retomaremos el caso de las ciervas.

En La Haza encontramos un caballo cuyas similitudes con el de Covalanas (Fot. 74) son llamativas. Para mayor claridad lo reproducimos en la Fot. 79.

La composición general de la figura delata la del maestro 2.º de Covalanas. Hablando de su caballo decíamos que trasladaba el esquema compositivo de la cierva, con casi ninguna variante, a la figura del caballo. Este hecho lo vemos repetido aquí. El cuello se estira y estrecha innecesariamente de forma similar a como se estrechaba y alargaba el cuello del caballo de Covalanas. En La Haza, sin embargo, al faltar la crinera, este efecto resulta todavía más llamativo. Si atendemos a la línea del dorso-lomo, veremos que su contorno es, aunque más corto, del mismo tipo que el de Covalanas. Incluso la grupa se levanta de la misma forma y se subraya por un procedimiento similar. La forma de colocación de la cola como un apéndice que se conecta casi perpendicularmente



Foto 80. Reproducción de la fig. 13 de Les Cavernes de la región cantabrique de H. Alcalde del Río, H. Breuil, L. Sierra.

on la grupa y nalgas es en ambos idéntica. Incluso el contorno del vientre repite el mismo abombamiento más exagerado en La Haza. Y, por último, el encogimiento de las patas traseras, diferentes en ambos por su forma, resulta el mismo.

Creemos que este caballo de La Haza puede pertenecer al maestro 2.º de Covalanas.

Si atendemos a los otros caballos de la misma cueva, veremos que no son atribuibles a este maestro. Los presentamos en la Fot. 80. En el más pequeño y situado en el ángulo superior derecho, observamos una composición más armónica. También es observable el alargamiento del cuello que se ve en buena parte de las ciervas y algunos caballos, pero está tratado de forma diferente. El cuello tiende a ser proporcionado en sus partes aunque se alargue en relación con las restantes de la figura. La crinera se ha montado sobre el cuello sin que éste pierda sus proporciones y el conjunto de ambos resulta elegante. El contorno es regular y cuidado. Todo él diríamos revela una mano notablemente diferente de la que se ve en su compañero anteriormente descrito y por eso lo atribuimos a un 1.º maestro de La Haza.

Sin embargo notaremos que existe un parentesco entre ambos. Y este lo descubrimos en el idéntico levantamiento que abre la zona de la grupa, una especie de punto de inflexión que exagera el otro maestro. Igualmente la implantación de la cola sigue el mismo camino y se inserta en forma casi perpendicular a la grupa y nalgas. Incluso y aunque resulta menos claramente percepti-

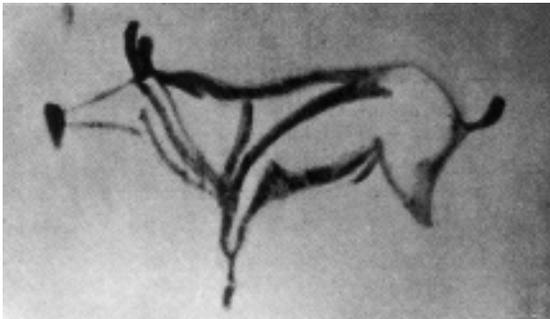


Foto 81. Reproducción de la fig. 15 de Les Cavernes de la región cantabrique de H. Alcalde del Río, H. Breuil, L. Sierra.

ble, notaremos que la tendencia a dividir la línea del dorso-lomo en un trazo un tanto horizontal metido entre los dos levantamientos de la grupa y la cruz, denota actitudes similares en ambos. Nos hallamos, pues, ante un maestro, pues, ante un maestro distinto, pero emparentado con el anterior. Qué grado de emparentamiento se pueda determinar, es algo más delicado. Nosotros pensaríamos hallarnos ante dos personas que trabajan en un mismo taller, dando a esta palabra un sentido quizá no tan estricto como el que se emplea en la Historia del Arte. Parecen trabajar juntos, puesto que muestran sensibles similitudes.

Si volvemos ahora la vista hacia el otro caballo de la Fot. 80, encontraremos también un evidente parentesco con este último y que creemos obra del 1.º maestro de La Haza así como también, aunque en menor proporción, con obras del 2.º de Covalanas. Quizá la escasa conservación de su figura nos impida hacer más deducciones.

Para terminar con las comparaciones de La Haza, queremos hacer notar la similitud, más lejana ciertamente pero similitud al fin, de estas figuras con la del animal identificado con inseguridad como carnicero que reproducimos en la Fot. 81.

Las figuras de caballos de Covalanas y La Haza nos llevan de la mano a La Pasiega (Puente Viesgo, Santander).

Citaremos en primer lugar una observación de Leroi-Gourhan que nos parece muy interesante por coincidir, aunque sea de forma general, con el concepto fundamental de nuestro análisis: «Or, a La Pasiega, galerie A, on trouve, dans les panneaux 30 et 34, le cheval de Covalanas, avec sa criniere si particuliere accompagne de signes en eccolade...» (Leroi-Gourhan, 1973, 287).

Esta observación, poco frecuente en el autor, nos indica que tanto la concepción de la figura como su particular forma de realizar algunos detalles, le han llamado tanto la atención como para hablar del mismo caballo en las dos cuevas. Lo cual, sin embargo, no creemos interpretable como si Leroi-Gourhan identificara en las dos figuras un mismo maestro en el sentido que entendemos aquí.



Fig. 72 Caballo y ciervas de La Pasiega según H. Breuil.

Presentamos en la Fig. 72 algunas figuras de La Pasiega entre las que se halla el caballo.

No solamente deseamos subrayar el parentesco de la figura de caballo de Covalanas y La Pasiega a la que hace alusión Leroi-Gourhan, sino también con la del pequeño caballo situado por encima de éste en el mismo panel y que recuerda muy de cerca, tanto por la composición general como por la peculiar forma de su dorso-lomo a los de La Haza. El dorso-lomo encajado de una forma casi horizontal entre el resalte abultado de la grupa y la cruz, se repiten casi sin variación.

Junto a los caballos de La Pasiega, hallamos dos ciervas (Fig. 72) que vamos a comparar con las de Covalanas. Notemos una variación en la composición de la figura que las distingue de aquéllas. En La Pasiega, la cierva no se estira por el alargamiento del cuello sino, sobre todo, por el del cuerpo. Estamos pues, ante una variación de la forma de componer. Sin embargo notamos una similitud en los detalles del contorno. El abultamiento o inflexión que aparece en el cuello repite el tema de Covalanas y algo similar cabe decir de la inflexión que inicia la grupa y denota la cruz. Por el contrario, el abombamiento del vientre recuerda más a otros maestros distintos del 2.º de Covalanas pero, especialmente en la cierva de la izquierda de la Fig. 72, puede hallarse una cierta similitud con el del caballo de La Haza, que hemos atribuido al 2.º maestro de Covalanas.

No es nada difícil reconocer la misma mano en las dos ciervas de la Fig. 72 aunque quizá sea más difícil identificarla con la

que hace el caballo. Sin embargo nos parece hallar un parentesco de concepción entre ellos, así como algunos detalles del contorno.

Que estos maestros de La Pasiega se hallan emparentados con los de Covalanas y La Haza creemos fácil de demostrar, aunque no podamos estrictamente definir su grado. Nos atreveríamos a decir que una misma «escuela» trabaja en estos Santuarios, junto a otros maestros de los que ahora no vamos a ocuparnos.

A este conjunto lo denominamos escuela en un sentido, si no estrictamente igual al que se usa en la Historia del Arte, si al menos en un sentido aproximado. Y notemos, por otra parte, que su trabajo se realiza en lugares próximos si tomamos como centro geográfico de su dispersión Covalanas y La Haza, es decir, el pueblo de Ramales de la Victoria, pero que resultan un tanto alejados si tomamos como punto de referencia Arenaza y La Pasiega. Como, por otra parte, parecen Covalanas y La Haza más densas en obras de esta escuela, es por eso por lo que preferimos hablar de la «escuela de Ramales».

Con este análisis creemos poder sugerir que los criterios de atribución de maestros válidos para, al menos esta escuela, son fundamentalmente tanto la fidelidad variable a un canon básico (propio quizá del estilo imperante en la época) como la forma peculiar de confeccionar los contornos. Para un segundo lugar debemos dejar las variantes técnicas con las que las figuras se realizan y la mayor o menor inclusión de partes anatómicas del animal.

Nuestro estudio se ha centrado sobre Santuarios que pertenecen a una misma época

ca y estilo. Quizá en otros de otras épocas y estilos, no pueda ser aplicado. Pero vamos a utilizarlo para Ekain por si aquí también resultara útil. Otros trabajos pueden aplicarlo a otras regiones y sus resultados decidirán si sigue siendo válido o si, como decía M. Friedländer aplicándolo a épocas históricas más recientes, hay que cambiarlo.

RELACION ENTRE MAESTROS Y ESTILO

Al hablar de la fidelidad al canon básico de la composición de la figura, hemos tocado un punto de gran importancia. Habremos notado que nuestro análisis ha hablado con frecuencia del alargamiento de los cuellos, el empequeñecimiento de las cabezas y el abultamiento de las grupas. Estos caracteres son los que Leroi-Gourhan considera específicos de las figuras del estilo III. ¿Quiere esto decir que confundimos los convencionalismos del estilo con los criterios objetivos de determinación de autor? Pensamos que no.

Hemos observado que las figuras de ciervas y caballos que comentamos, no todas guardan un respeto absoluto y total al canon del estilo. Así ocurre con algunas de Covalanas (maestro 1.º) con otras de Arenaza (maestro 3.º) y con los caballos. El canon del estilo es, por tanto, susceptible de ser reformado a la medida de los deseos del autor. Incluso, en algunos casos, ni siquiera respetado. Este fenómeno lo encontramos bien claro en la cierva del maestro 1.º de Covalanas. En los restantes observamos además que existen formas particulares de respetar este canon y que no son todas ellas iguales. Así lo podemos observar en los maestros 2.º y 1.º de Arenaza quienes, alargando las figuras según lo establecido por el canon, dan al alargamiento formas diversas. Y si comparásemos este punto entre el maestro 2.º de Covalanas y el 3.º de Arenaza o su compañero, maestro 1.º de Covalanas, veremos que las variaciones son todavía más sensibles. Por tanto, debemos distinguir claramente entre el canon y el respeto o fidelidad al mismo, que es variable e incluso, la forma peculiar como se consigue respetarlo. Y es aquí donde nosotros creemos poder distinguir a los maestros, de decir, no sólo

en su mayor o menor respeto por el mismo sino también en la manera propia de expresar tal respeto en términos concretos.

Los caracteres que Leroi-Gourhan atribuye a las figuras del estilo III se cumplen en una gran parte de los casos que hemos analizado pero si se utilizaran como criterios exclusivos de reconocimiento de tal estilo habría que dejar a un lado algunas figuras. Creemos que esto se debe a la escasa complejidad de las mismas lo que obliga a reducirse a pocos elementos de juicio a la hora de situarlas en un estilo determinado. Nosotros seríamos partidarios de utilizarlos en un sentido complementario o positivo.

Respecto de los convencionalismos de cada estilo tenemos que decir lo mismo. Notamos que éstos pueden ser utilizados por los maestros o dejados a un lado, incluso pueden ser utilizados en formas diferentes. En el estudio orientado a determinar maestros, los convencionalismos no cuentan por sí mismos sino la forma concreta en que son utilizados por cada uno de ellos.

Para dejar más claros estos principios, recurrimos a un ejemplo tomado de la pintura. En el Flandes de la segunda mitad del s. XV, todos los pintores participan de los cánones y de los convencionalismos del estilo imperante, pero cada uno mantiene su personalidad y es susceptible de ser identificado como tal.

3. Los maestros de Ekain

En este apartado intentaremos aplicar a Ekain los criterios objetivos de identificación de maestros de los que hemos hablado.

LOS MAESTROS DE CABALLOS.

Ekain parece prestarse, como los Santuarios que acabamos de estudiar en el modelo, a la aplicación de estos criterios preferentemente para los caballos, cuyo número es relativamente elevado y entre los que pueden establecerse comparaciones, cosa no fácil en el caso de los restantes animales.

Notamos que los caballos 13, 15, 27 bis, 37 y 39 coinciden en la forma del contorno de la cerviz-cruz-dorso. Esta consiste en dos partes de las que la primera (crinera) es una línea un tanto inclinada y casi recta que se

articula con una segunda (cruz-dorso) ligeramente arqueada mediante un trazo intermedio que adquiere la forma de una S muy tendida.

De los casos elegidos, algunos como el 13, 15 y 39 añaden a la forma descrita alguna parte de la cabeza. De estas partes hacemos resaltar las orejas. La forma que se ha dado a éstas es coincidente. Se las representa en forma cónica y aguda, lo que contrasta con las restantes formas que adquieren en los demás caballos, excepto en el 32 del que hablaremos.

En la Fig. 73, ofrecemos las principales variantes de caballo a que hacemos alusión.

No estamos seguros de poder atribuir a la misma mano la figura del caballo 45. Nos lo impide el alargamiento de su cuello y los trazos poco ágiles que presenta.

En algunos casos como el 13 y el 39, aparece especialmente claro el contorno que se da al cuello, contorno quebrado y regular, que no se ve en las siluetas que sólo contienen la curva cérico-dorsal.

Desde el punto de vista del dibujo, notamos una gran seguridad en los trazos que, sin necesidad de repeticiones ni correcciones, alcanza una sencilla elegancia.

Debemos notar varios extremos de los que ya hemos hablado anteriormente:

a) Aunque reconocemos al autor trabajando en el primer esquema de caballo, éste no se atiene estrictamente a una fórmula sino que incluye, a su gusto, diferentes deta-

lles anatómicos que teóricamente entran en el esquema segundo como las orejas.

b) Su trabajo fundamental lo realiza mediante una sencilla línea de contorno, utiliza tinta plana para indicar las manchas cebroides, las cuales en otros caballos pueden ser simplemente reducidas a un trazo repetido.

En las obras de este autor tenemos además un dato interesante desde el punto de vista geográfico. Su obra se centra en las figuras de entrada a la zona central y en dos de los paneles mayores de esta zona.

En él creemos poder identificar a un personaje que llamaremos primer maestro de caballos de Ekain.

EL SEGUNDO MAESTRO

Analizando los caballos 28, 44, 53 y 58, advertimos detalles que los aproximan. En primer lugar, vemos la línea de contorno de las nalgas. A diferencia de los restantes caballos, estos presentan un contorno quebrado de forma que entre el corvejón y la cola se desarrolla un perfil en S abierta cuyos extremos son rectilíneos. La estructura de este contorno está especialmente clara en los caballos 28, 44 y 58 y algo menos en el 53, pero lo suficiente como para advertir la misma tendencia fundamental.

Otro detalle que completa esta identificación es probablemente el subrayado del pliegue inguinal mediante una línea corta y aguda que alarga la babilla. Este detalle es tanto más interesante cuanto que no se tra-

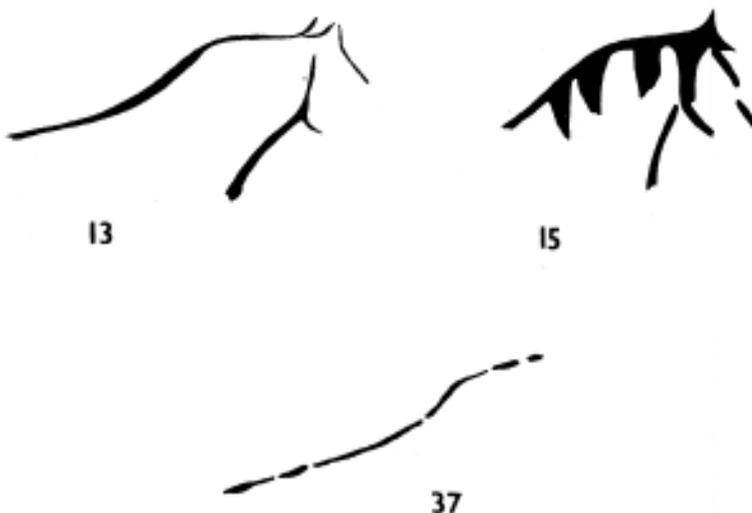


Fig. 73. Variantes más características del modelo del maestro 1.º de caballos de Ekain.

ta de la adición de una parte anatómica sino de una forma de terminar un contorno de modo innecesario.

Nótese además que el abombamiento del vientre de las figuras resulta muy similar, lo cual no nos llamaría la atención por sí mismo, sino porque aparece siempre situado no en el centro sino retrasado hacia el pliegue inguinal.

También es observable en las figuras un cierto abultamiento del músculo pectoral y que se ha hecho de forma muy similar en todas ellas.

Un detalle indicativo que se suele llamar en la crítica de arte, «de mano», también puede ayudar a la identificación. Consiste en la tendencia a repetir algunas partes de la línea de vientre, a veces mediante trazos en negro, otras añadiéndoles una incisión.

La composición de la figura es regular y el maestro no se aparta normalmente de la proporcionalidad que establece el canon de su tiempo. Solamente en el caballo 53 notamos un levantamiento del cuarto trasero que desentona con el conjunto.

Como lo hacíamos con el primer maestro, anotamos varias observaciones:

a) Aunque trabaja dentro de un esquema único, el 5.º, incluye u omite partes pequeñas del contorno como puede observarse en el caballo 28 y, en menor proporción, en el 58 y notemos que se refieren a las del contorno bajo de cabeza principalmente (lo cual se halla dentro de las normas del esquema 5.º) pero también a otras como las fauces y el arranque del cuello (lo cual no encaja exactamente con las normas de su esquema).

b) Se muestra indiferente a la hora de incluir las manchas cebroides, aunque menos que el maestro primero.

Desde el punto de vista de la geografía del Santuario, el segundo maestro trabaja tanto en la zona central, como en el panel del fondo.

Sus obras no se hallan ciertamente entre las más notables del Santuario, pero dista bastante de ser un dibujante mediocre.

Por fin notemos que emplea técnicas diferentes como la línea de contorno y el grabado, lo que nos parece interesante por incidir en la idea de que la técnica no adquiere

una primordial importancia a la hora de determinar criterios objetivos de atribución de maestros.

Al autor de estas obras le denominamos segundo maestro de caballos de Ekain.

EL TERCER MAESTRO

Aunque lo incompleto de las figuras nos resta elementos mayores de comparación, notamos entre los caballos 31 y 32 una interesante coincidencia. Esta consiste en la peculiar forma de realizar el contorno de las fauces subrayando claramente el ángulo de los gonios.

Un dato de interés puede ser además la facilidad «de mano» que demuestran las dos líneas de contorno. Sin que podamos dar a esta observación un valor excesivo, nos parece ver en ella la misma seguridad de que hacía gala el primer maestro, con cuya obra hallamos también una relación mediante la forma aproximadamente cónica de las orejas del caballo 32. De todos modos, diríamos que hay algunos puntos de contacto entre ambos, que no podemos detallar por falta de datos.

No nos parece lejano el autor del caballo 42, sin que queramos decir que la relación es estrecha.

Añadamos que el maestro trabaja en dos esquemas diferentes y utiliza también técnicas diversas como la simple línea de contorno y la tinta plana así como incluye u omite detalles como las manchas cebroides.

Desde el punto de vista geográfico, se circunscribe a un único panel, el mayor de la zona central.

EL CUARTO MAESTRO Y SU «TALLER»

En este análisis vamos a extender algunas relaciones, partiendo de un maestro y mediante detalles particulares y poco amplios. Esto nos parece poner en la pista de un entramado de parentescos artísticos al que denominamos «taller», en un sentido bastante más restringido, por su escasa seguridad, que el que recibe el término en la Historia del Arte. De ahí que entrecomilemos la palabra.

Partimos de los caballos 20 y 27. Este último ofrece algunos detalles que interesa discutir. En primer lugar el caballo ha sido

representado en posición plantada sobre las cuatro patas (aunque solamente presenta tres visibles) lo cual le aleja de los de posición flotante. Si lo comparamos con otros que ofrezcan su misma posición (a modo de ejemplo, el 57), notaremos una sensible diferencia. El 57 presenta una clara proporcionalidad entre sus partes trasera y delantera. Por el contrario el 27 distorsiona las patas traseras alargándolas de modo que no respondan a la proporción establecida por las delanteras. Así produce la impresión de que el caballo se apoya en un suelo a dos alturas distintas. Si fuera esto lo que ha intentado representar el autor, notaríamos una cierta distorsión en el cuerpo, cosa que no ocurre. No tendría este detalle demasiado valor si es que no se advirtiera que la misma proporción de las patas está sensiblemente alterada. En el arte de la época antigua especialmente en las obras más arcaicas en las que domina la posición frontal, también se observa que el movimiento de las piernas no influye sobre la torsión general de la figura. Y, para no alejarnos tanto, también se advierte en Ekain que las posiciones de las patas de caballos se alteran arbitrariamente sin que esto determine cambios en la posición de la figura. Sin embargo, las proporciones de las patas se mantienen. Para ello recurrimos al ejemplo elegido del caballo 57.

Si de aquí pasamos a la forma concreta de realización de las patas, notaremos sensibles diferencias entre las delanteras terminadas con gusto y fidelidad al natural y las traseras esquematizadas y dislocadas con torpeza. El dibujo o la «mano» parecen diferentes contrastando la seguridad de las delanteras con la inseguridad de las traseras. Nos extraña que una misma mano haya dado contornos diferentes a detalles que deberían ser idénticos como las cañas y los cascos.

La comparación de la grupa con el dorso y cerviz aunque nos parece instructiva, nos deja más inseguros. Indicaríamos que esta figura, a partir del dorso parece no guardar la proporción que tienen la cerviz, cuello y cabeza. Esta desproporción quizá se advierte con más claridad si observamos el vientre.

Entre la cinchera y el vientre, la línea de

contorno desaparece en un buen tramo y tras esta interrupción se ve un vientre demasiado alargado que parece coincidir con la desproporción que vemos en el lomo y grupa. Subrayando este detalle digamos que también entre la cruz y el dorso, se observa un empaldecimiento de la línea del contorno que llega a salvarse sólo mediante la mancha de tinta que cubre la mayor parte del cuerpo.

Por último y para hacer más visible este contraste, comparemos la precisión y corrección de la cabeza con el desmañamiento de las patas traseras.

A la vista de este análisis, sugeriríamos que se atribuyera el caballo 27 a dos manos diferentes, de las cuales, la más torpe ha completado el tren delantero creado por un excepcional maestro, al que denominamos el cuarto maestro de caballos de Ekain.

Si comparamos ahora el tren delantero del caballo 27 con el 20 notaremos algunos puntos de contacto. Sea mencionado en primer lugar el de la forma particular que ha dado a las orejas, una forma que damos en llamar foliácea por su parecido con algunos tipos de hojas. Solamente se repite en el caballo 57 al que también y por otros motivos más, creemos relacionable con este maestro. Tanto en el 27 como en el 20 la oreja va grabada.

En segundo lugar aludimos a la peculiar manera de hacer el contorno de las cañas de las patas delanteras. Está logrado mediante una línea convexa que, partiendo de las cernejas alcanza y hasta sobrepasa las rodillas. También este detalle se repite tanto en las patas delanteras como en las traseras del caballo 57 pero no vuelve a verse en otros caballos. Presentamos este detalle en la Fig. 75.

Hay otros detalles. La manera de interpretar las manchas cebroides del cuello que presentan estos tres ejemplares. Se trata de una serie de trazos sueltos, más bien cortos y próximos, especialmente similares en los caballos 20 y 27, quizá menos en el 57. No hablamos de la inclusión de estas manchas en las figuras, fenómeno que, como hemos dicho varias veces, puede producirse o no, sino de la particular forma dada a las mismas.



Fig. 75. Particular forma de interpretar las cañas del maestro 4.º de caballos de Ekain.

También notamos una coincidencia apreciable en la forma de interpretar las rodillas, las cuales se representan mediante un óvalo en cuyo interior se coloca una mancha. En este aspecto disiente el caballo 57.

Por último vemos repetida en los caballos analizados una misma forma del casco. Este se redondea ligeramente en el par delantero y, por lo que hace al 20, se repite aproximadamente en el trasero. También en esto diverge el 57. Esta forma del casco no vuelve a encontrarse en los restantes caballos.

Tomemos algunos detalles en particular. Estos nos van a llevar a otros maestros que creemos emparentados con éste. Sea el primero la forma ovalada de las rodillas. Este reaparece en el caballo 26 y, quizá con menos exactitud en el 29, en el cual también notamos la misma tendencia a formar las manchas cebroides del cuello mediante los trazos sueltos, cortos y próximos que veíamos en el 20 y 27.

La forma del ollar del caballo 27 nos conduce hasta el 43, el cual, a su vez, se emparenta con el 26 que acabamos de relacionar con el 27 y 20 por la forma de su rodilla. Y tanto el 26 como el 43 coinciden en los trazos que se han hecho correr por los carrillos de ambos y que reproducimos en la Fig. 76, detalle que no se ve en otros. Un nuevo parentesco entre estos caballos nos lo puede proporcionar la forma de crear la mancha crucial que adquiere el contorno de una V por cuyo interior corre un trazo que resalta con fuerza.

Aunque los datos son más débiles notamos el subrayado del ollar en el caballo 61, detalle al que no nos atrevemos a dar una importancia decisiva pues podríamos confun-

dir una zona de contorno con un añadido interior cuyo valor hemos dejado en un segundo lugar en cuanto criterio objetivo de identificación de maestro.

Al conjunto de los caballos que analizamos caracteriza una similar composición, un mismo grado de fidelidad al canon que tradicionalmente se tiene como propio del estilo IV antiguo.

Una también a estas obras, quizá con la excepción del caballo 43 y 29, una mano que maneja las siluetas con soltura, pero desigual, lo cual nos lleva a pensar que no se trata de la misma, pese a que muchos detalles revelan un cierto origen común. En este sentido hablamos de un «taller» cuyo más destacado maestro es evidentemente el autor del caballo 27.

Si podemos atribuir los caballos 20 y 27 a la misma mano, notaremos una vez más el indistinto uso que se hace en ellos de algunos convencionalismos. Sea quizá el más interesante el de la serie de trazos (hachures) que adornan el vientre del 20 y que se pierden en la crinera del 27. Y lo mismo digamos del uso del grabado.

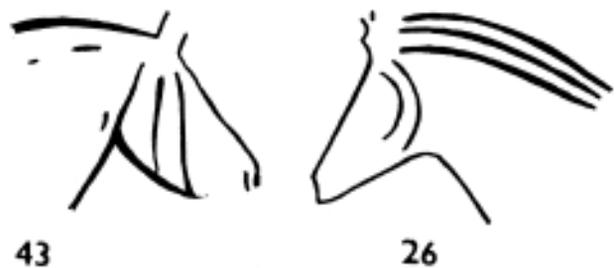


Fig. 76. Trazos en los carrillos de caballos relacionados con el maestro 4.º de caballos de Ekain.

Desde el punto de vista geográfico, todo el grupo trabaja en los paneles de la zona central y en el de fondo.

Para terminar anotemos la preferencia de estos maestros por el esquema 6.º.

LOS CABALLOS DE ATRIBUCION INCIERTA

En este grupo situamos al resto de las figuras utilizables para el análisis. Los caballos 25, 25 bis, 46 y 49 no entran en él puesto que su deficiente conservación nos aleja de todo intento razonable.

Respecto de los caballos 3, 9, 11, 22, 30, 41 y 45 diremos que no nos parecen relacionables entre sí y lo mismo diríamos del 55 y 56 aunque entre ellos notemos alguna similitud como el contorno de la cara a los belfos, a todas luces poco seguro.

4. Los maestros de bisontes

El reducido número de casos a analizar, reduce el valor de nuestras consideraciones.

Para comenzar por lo más claro, diremos que no nos parecen atribuibles a la misma mano.

Excluimos de estas consideraciones los bisontes 11 bis y 36 por su extremada parquedad en datos y su falta de repetición. Dígase lo mismo del 47 aunque la parquedad se deba al mal estado de conservación.

La manera peculiar de seguir el canon propio del estilo IV antiguo parece repetirse en los bisontes 14, 18 y 19 y quizá en el 17, pese a su mal estado de conservación. Observamos en estas figuras una reducción de la masa delantera del bisonte, un rebajamiento de su volumen que ha determinado una figura alargada y casi fusiforme.

El bisonte 35 puede estar cerca de esta concepción compositiva pero, para poder asegurarlo, deberíamos contar con la línea dorsal que es precisamente la que su autor no ha hecho.

La mayor proximidad, entre estos bisontes, la muestran el 18 y el 19 gracias al trazado de su contorno que revela una mano segura y una forma de trazar la línea continua. Por el contrario, el 14, tan próximo a éstos por su composición, nos sitúa ante otra mano que traza el contorno mediante líneas más bien cortas que se sobremontan en sus

extremos, la cual no debe hallarse lejos de la anterior.

Nos parece claramente diferenciable de este grupo un maestro que ha realizado el bisonte 12. En él reconocemos una composición diferente de la figura. Al contrario que aquellos, desarrolla una zona delantera muy voluminosa gracias al abultamiento que otorga a la giba y dorso reduciendo el alargamiento del vientre. El canon, pues, se altera de otra forma.

La figura resulta descuidada y torpe y contrasta con la elegancia de las anteriores.

En conjunto nos inclinamos por ver un primer maestro o grupo, quizá con dos maestros, y un tercero aislado.

Debemos llamar la atención sobre un detalle del bisonte 35, al que nos parece poder situar, con las naturales reservas, dentro del primer grupo, y es la deformación de su par delantero. Las patas han sido acortadas en tamaño pese a haberse dibujado con la mayor cantidad de detalles. Este hecho no nos parece importante como criterio objetivo de identificación. Desde luego la deformación es intencional y no una necesidad de aprovechar espacio.

5. Los maestros de cabras

Los ya escasos datos con que contábamos para el estudio de los bisontes, se reducen todavía más si se trata de las cabras. Digamos, pues, que nuestras observaciones son de alcance más limitado.

Distinguimos dos grupos claramente separables en razón de las posiciones y perspectivas de los animales. En uno primero incluimos las cabras de la galería A (6 b, 6 c y 7) y en otro la cabra 24 del panel mayor de la zona central.

Al primer grupo le caracteriza la excepcionalidad de sus posiciones, que no se repiten en ningún otro animal del Santuario. Quizá también se caractericen por el tamaño elegido para las figuras. Es cierto que las cabras 6 b y 6 c no se hallan tan completas como la 7 y esto dificulta la comparación, particularmente con la 6c. Pero si tomamos los dos ejemplares claros 7 y 6 b, notaremos que la forma de representar los cuernos ofrece una notable similitud que nos lleva a identificarlas como obra de un solo maestro.

Si de aquí pasáramos a la cabra 24, notaríamos una sensible proximidad a la forma de representación del resto de los animales y un alejamiento de las anteriores como si fuera la obra de otra mano diferente. Esta diferencia está además apoyada en el contraste de la composición, muy ajustada y proporcionada en las primeras y descabalada en la segunda. En aquéllas el autor ha logrado transmitirnos el expresivo espectáculo de las grandes cuernas de estos animales destacándolas sobre el resto del cuerno proporcionado. Por el contrario el autor de la segunda, ha otorgado al cuello una amplitud desmesurada y lo ha encajado en un cuerno pequeño. El primero ha elegido con acierto lo más llamativo de animal, lo más espectacular por así decir, lo que da más belleza a su figura. El segundo ha trasladado el efecto de la desproporción al cuello con lo que la figura ha quedado descompuesta y torpe. Si añadimos una consideración sobre la «mano» del maestro, quizá la diferencia sea más apreciable. La mano del primero es correcta y segura y, especialmente en la realización de la cuerna, logra líneas que evolucionan con agilidad, cosa que no alcanza en ningún momento el segundo que no ha interpretado la airosa curva de aquélla.

Desde distintos ángulos nos hallamos enfrentados no sólo con dos maestros distintos sino incluso con dos concepciones diferentes de la estética. De esto hablaremos más adelante.

6. Los maestros de ciervos

En los ciervos no hallamos diferencias tan acusadas. Pero la forma que adquieren los ejemplares de la galería A (4 y 4 bis) y el del panel mayor de la zona central, recuerda de algún modo lo que ocurría con las cabras.

La técnica que se ha utilizado para los ciervos 4 y 4 bis es del todo similar. La mayor parte de sus contornos se ha hecho mediante un grabado de líneas cortas, subparalelas y repetidas que recuerda los grabados complementarios utilizados en algunos caballos. El contorno de ambos es muy parecido y nos parecen salidos de la misma mano.

En la cierva 16 observamos un cambio en la composición. Incluyendo el natural alargamiento

del cuello de la cierva, que subrayaban tan hermosamente los maestros de Covalanas, el autor no ha logrado darle su verdadera dimensión. El cuello se ha convertido en una banda rectangular y ancha que no guarda relación con la arquitectura del cuerpo. No se trata, pues, del alargamiento del cuello que estaría justificado por el natural, sino de su anchura que resulta mayor que la mitad del cuerpo. Sin que queramos dar a esta observación un excesivo valor, recordemos que ésta era la manera de realizar el cuello del segundo maestro de las cabras.

Para terminar, anotemos que encontramos un paralelismo geográfico entre ciervos y cabras. Los maestros se distinguen no sólo por criterios objetivos sino por el lugar en que han trabajado: los primeros en la zona de entrada, donde se sitúa la galería A y los segundos en el panel mayor de la zona central.

7. Los maestros de peces

Los peces nos llevan a insistir en los grupos de maestros cuyo ritmo binario observamos en las cabras y ciervos.

El pez de la galería A (5) dista sensiblemente en su concepción del que aparece en el panel mayor de la zona central. La diferencia es doble: de concepción de la figura y de realización.

El primero es proporcionado y sigue de cerca el canon predominante en el Santuario, mientras que el segundo lo esquematiza y distorsiona. El primero ofrece una visión figurativa del animal, el segundo lo reduce a elementos que juzga más importantes.

Si atendemos a las «manos» veremos que el primero domina el dibujo hasta crear una figura estética, el segundo se ve obligado a corregir trazos cuyo desarrollo le hubiera llevado a construir un contorno equivocado.

Nosotros creemos ver en estas figuras dos manos diferentes.

De ser como decimos, veríamos repetirse el mismo tipo de distribución geográfica señalado arriba para cabras y ciervos, dos maestros distintos trabajando en dos zonas distintas.

8. El maestro de osos

Tanto por la composición de la figura co-

mo por el tratamiento de su contorno, creemos estar ante un maestro único para las dos figuras (51 y 52).

Notemos además que la tendencia estilizadora y casi esquematizante que se advierte en las representaciones no es susceptible de atribuirse a cualquiera de los restantes maestros que han trabajado en Ekain. Es algo que parece repetir el caso de las cabras. Se trata de obras excepcionales en el sentido de que no admiten comparación con las restantes.

9. La construcción del Santuario de Ekain

Si nuestras observaciones resultan acertadas, podemos avanzar algunas conclusiones acerca de la forma en que se ha decorado el Santuario.

Ekain nos parece obra de una serie de maestros de los cuales hemos podido individualizar al menos cuatro en el grupo de los caballos, uno en las cabras, otro en los osos y otro en los peces. No podemos demostrar que algunos maestros de caballos no hayan trabajado en figuras de bisontes, ciervos, una de las cabras y uno de los peces. Solamente hablamos de aquellos cuyas obras puedan señalarse como no compatibles. No ocultamos, sin embargo, que han podido ser más numerosos, pero no tenemos pruebas fehacientes de ello.

Parece que los maestros trabajan, en términos generales, en distintas zonas del Santuario y que no es posible hablar de una construcción decorativa del mismo en partes o zonas estancas. Diríamos que cada maestro añade algo a lo que ya existe, aunque este añadido no implique necesariamente un lapso de tiempo precisable en términos estilísticos. Si un estilo continuo vigente durante largo tiempo, como parece muy probable, será muy difícil determinar si los maestros trabajaron en lapsos cronológicamente distintos o si todos trabajaron prácticamente a la vez. Sin embargo se nos hace difícil pensar que varias manos trabajaron simultáneamente hasta dejar el Santuario concluido tal como lo vemos hoy. Más bien diríamos que éste fue construido poco a poco, de modo que recordaría lo que ha sido común en la historia de estos monumentos: una serie de adiciones sucesivas debidas tanto a los cambios o

novedades en la tradición religiosa como al gusto por el enriquecimiento de lugares de culto muy importantes. Pero no tenemos pruebas sólidas para fundamentar esta opinión. Solamente podemos hablar de indicios. Y éstos están basados en el cambio de estructura de las representaciones que se advierte tanto en las figuras de oso como en las de cabra, que no conseguimos integrar en el cuadro, por lo demás bastante unitario, del Santuario.

Una cierta unidad técnica parece caracterizar a Ekain, como si fuera producto de una larga tradición. Observemos que el uso de las tintas planas está vinculado a los esquemas de animales más completos y que el uso del grabado resulta complementario y se refiere, en términos generales, a similares partes de las figuras. No sería, por lo tanto, ilógico hablar de un Santuario construido según una tradición local conservada durante muy largo tiempo y en la que han trabajado maestros que se han formado dentro de ella. El caso de una «escuela de grabadores» trabajando en un Santuario creemos haberlo detectado en Altxerri (Altuna, J. Apellániz, J. M. 1976, p. 148 y ss.), sin embargo no había allí datos para suponer que se trataba de una tradición de la que formarían parte la mayoría de los decoradores del Santuario.

Añadamos, por último, la unidad que supone el uso de esquemas muy similares, fruto probable de una misma tradición. Los criterios de atribución de maestros en Ekain.

Decíamos antes que los criterios de atribución de maestros podían cambiar en lugares y en épocas diferentes, tal como ocurría en otras épocas históricas.

En Ekain hemos utilizado prácticamente los mismos que empleamos en el análisis de Covalanas, Arenaza, La Haza y La Pasiega. Si nos atenemos a la hipótesis de Leroi-Gourhan, aquellos Santuarios difieren en tiempo del de Ekain y con ello en el estilo que éste lleva consigo. Está también la diferencia de espacio, aunque tampoco podemos decir que sea demasiado sensible.

¿Por qué podemos trasladar a una época distinta los mismos criterios? Quizá por la misma naturaleza de éstos. En aquellas épocas en las que las obras de arte presentan

mayores complicaciones representativas, los criterios deben hacerse más precisos y deben extenderse a campos más grandes. Pero si la naturaleza de nuestras figuras ofrece escasa complejidad, es lógico que los criterios de atribución también deban reducirse en amplitud. Esto coincide con una observación que hemos hecho anteriormente, según la cual no siempre que determinábamos un maestro trabajando en varias figuras podíamos estar seguros de identificar a un único personaje. Lo decíamos porque los criterios de atribución eran muy reducidos. A esta reducción corresponde por una parte una cierta inseguridad, pero por la otra una cierta universalidad para el tiempo y el espacio. De ahí que hayamos podido utilizar los mismos tipos de criterios en dos épocas diferentes y para Santuarios un tanto alejados entre sí.

Solamente una aplicación sistemática de estos criterios a los demás Santuarios existentes podría decidir acerca de su validez para otras épocas y lugares.

D. LOS PARENTESCOS DE EKAIN

Examinemos ahora aquellos Santuarios con los que Ekain puede hallarse emparentado. Este parentesco puede deberse tanto a la proximidad geográfica como a la similitud de sus representaciones.

1. Ekain y los Santuarios del País Vasco

Si excluimos Venta Laperra (Carranza, Vizcaya) los Santuarios vascos pertenecen al grupo de los llamados profundos. Dentro de éste, aparecen algunos que deberíamos llamar «muy profundos» cuya serie abre Etxeberriko Karbia y otros que podríamos llamar «poco profundos» cuya base puede ser Alkerdi.

Una división similar cabe entre aquellos que presentan serias dificultades de acceso, otra vez Etxeberriko Karbia y los que no las presentan como Alkerdi.

En un punto intermedio de esta serie se sitúa Ekain, teniendo como pariente más próximo a Altxerri.

La decoración de los Santuarios se puede desarrollar a partir de un eje, como Ekain y Altxerri, o centrarse en un divertículo para dejar las galerías mayores con escasas figuraciones como Santimamiñe o Arenaza.

Ekain pertenece al grupo de Santuarios en los que la distribución tripartita de las figuras es claramente perceptible, cosa no tan clara en Santimamiñe o Arenaza donde el divertículo principal crea un desequilibrio no fácilmente interpretable. En este sentido también Ekain se aproxima a Altxerri más que a los restantes.

La zona central de Ekain sigue de cerca el paralelo con Altxerri, presentando paneles independientes entre sí tanto como figuras en pequeñas galerías o divertículos en lo que diverge de nuevo de Arenaza y Santimamiñe. La zona de fondo lo repite.

Atendiendo a las figuras que aparecen, pueden verse diferencias notables entre los Santuarios, así:

a) En unos domina una especie sobre las restantes. En Ekain, Etxeberriko Karbia e Isturitz, el caballo; en Altxerri y Santimamiñe, el bisonte; en Arenaza, el ciervo.

b) En otra, Alkerdi, se produce un equilibrio entre ellas.

c) En otras, aparece solamente una especie, el bisonte, en Xaxisiloaga, y, al parecer, en Goikolau, la cabra.

También cabe distinguir los Santuarios gracias al número absoluto de sus figuras. Altxerri parece, hasta el momento, ocupar la cima de una escala que pasaría por Ekain, Santimamiñe, Etxeberriko Karbia, Arenaza para llegar a Goikolau y Xaxisiloaga.

El espectro de especies representadas es el siguiente: el bisonte (88), el caballo (57), el ciervo o cierva (19), la cabra (15), el reno (6), el toro (4), el oso (4), el pez (6). El sarrío, la caiga, la serpiente, el pájaro, la liebre y un indeterminado carnicero como residuos.

La distribución de las especies por Santuarios arroja este resultado: el bisonte aparece en 8 de 10 Santuarios, el caballo y el ciervo en 6, la cabra en 5, el oso en 4, el toro en 3, el pez y la fiera en 2 como el reno y, por fin, el sarrío, la caiga, la liebre y la serpiente en 1.

En una escala de números absolutos de especies representadas y en cuyo vértice se hallaría Altxerri. Ekain parece seguirle en importancia situándose en la base de la misma, Goikolau y Xaxisiloaga. Santimamiñe prácticamente se equipararía a Ekain.

No encontramos en las representaciones de animales de los Santuarios vascos gran parecido con los esquemas de caballos de Ekain y por tanto no hemos intentado someter las figuras a un test de significatividad. Sin embargo, una primera inspección ocular parece indicarnos que las figuras se representan en esquemas varios, aunque no idénticos a los caballos de Ekain. Para desbrozar un camino que quizá interese seguir, hemos creado tres esquemas fundamentales que nos parecen aplicables a las figuras. Son los siguientes:

a) Cabeza completa o incompleta con la línea cervicodorsal.

b) Tren delantero o trasero representado aisladamente.

c) Figura completa con o sin detalles completos de las patas hasta los cascos, y con cabeza completa o incompleta.

Sobre un colectivo de 178 figuras de bisonte, caballo, cabra y ciervo de todos los Santuarios vascos citados (Venta Laperra, Arenaza, Santimamiñe, Goikolau, Ekain, Altxerri, Alkerdi, Xaxisiloaga, Etxeberriko Karbia e Isturitz) hemos aplicado el test de χ^2 a la distribución en estos tres esquemas. El resultado es altamente significativo, alcanzando P: menos de 0,001, con lo que el grado de confianza sube por encima de lo normalmente exigible en estos análisis.

Sin embargo no queremos ocultar que el test resulta poco preciso y que los esquemas están forzados por la necesidad de alcanzar frecuencias teóricas y prácticas con las que se pueda trabajar, pero que habría que redistribuir para lograr mejores resultados.

Queremos, pese a todo, subrayar que con este análisis parece poder orientarse el estudio de las figuras por el camino de su distribución en esquemas, que alcanzaría mayor precisión mediante la aplicación del test de configuración de frecuencias.

Las representaciones de los Santuarios vascos aportan otros datos que observamos en Ekain a propósito de la posición de caballos, bisontes, cabras y osos. Allí hicimos notar que el caballo no era representado más que en posición horizontal, sólo alguna vez ligeramente inclinada, mientras que en los bisontes veíamos tres posiciones: horizontal, mayoritaria, inclinada, menos frecuente y

vertical, menos frecuente aún. Este comportamiento no pudo ser validado estadísticamente por falta de colectivo.

En los Santuarios vascos, sin embargo, este colectivo aumenta de modo suficiente y a él hemos aplicado el test χ^2 formando tres grupos con las posiciones indicadas. En el caso de los bisontes, el test alcanza un alto grado de significatividad siendo P: menos de 0,001. En los caballos, el grupo formado por la posición vertical desaparece puesto que no conocemos ningún caso del género. El test, por tanto, ha debido aplicarse solamente a las posiciones inclinada y horizontal, alcanzado el mismo resultado.

Creemos poder ver una conducta repetida significativamente en lo que hace a la posición de las figuras de caballo y bisonte. Aquél nunca se coloca en vertical, con la cabeza mirando al techo, cosa que ocurre, significativamente, en el bisonte. Lo mismo vale para la desproporción de la posición inclinada.

Los maestros que trabajan en la decoración de los Santuarios vascos no nos parecen demasiado claramente emparentables entre sí, aunque no hemos hecho un estudio detallado de los mismos.

Según veíamos en Arenaza, sus maestros parecen relacionarse más bien con lo que hemos llamado la «escuela de Ramales» mientras que Altxerri parece representar un «taller local», aunque sus grafismos sean relacionables con los de algunas cuevas del Pirineo de cuya tradición es muy fácil que participen. Quizá Labastide sea un ejemplo de esto.

Santimamiñe no nos parece relacionable con Altxerri en el sentido de que veamos a un grupo de decoradores trabajando en ambos Santuarios, sí lo es en otros aspectos. Y, desde luego, creemos que puede excluirse un parentesco del tipo que ahora estudiamos, con Niaux. No negamos que haya relaciones estilísticas entre ambas, pero nos parece claro que no se trata de los mismos maestros.

Por su parte, Ekain no nos parece emparentable a este respecto con ninguno de los otros Santuarios vascos y sin embargo exponemos más adelante la extraordinaria similitud que presenta con el de Tito Bustillo

cuyo alejamiento geográfico es grande. No por eso queremos decir que se trate de los mismos maestros.

2. Ekain y Etxeberriko Karbia

Anteriormente hemos reseñado las diferencias de acceso y organización que median entre estos dos Santuarios. Los colocamos ahora en relación debido a ciertas similitudes como el espectro de sus especies y sobre todo, al predominio de la figura del caballo sobre todas las demás.

Creemos notar una relación de proporciones en el número de las figuras de ambos Santuarios, quizá no aplicables enteramente al bisonte que obtiene una mayor proporción en Ekain que en Etxeberriko Karbia. Las diferencias de espectro se refieren a los animales menos frecuentes como el oso y el pez mientras que en lo fundamental, ambos parecen coincidir.

Notamos que el número absoluto es sensiblemente distinto. Ekain se asemeja a los Santuarios de gran importancia, donde las figuras se repiten, mientras que Etxeberriko Karbia parece ocupar un segundo término, como un Santuario secundario, pero, en el fondo, ambos parecen repetir un mismo tipo general. Para poner un ejemplo que sólo debe ser entendido como tal, Ekain parece una catedral y Etxeberriko Karbia una iglesia de pueblo.

Esta diferencia se subraya quizá si atendemos a los medios técnicos que se emplean en ambos. En Ekain se utilizan las tintas planas de varios colores y hasta se mezclan con contornos de color diferente en algún caso. En Etxeberriko Karbia notamos esta ausencia si la comparación es muy estricta. Sin embargo notamos también puntos de contacto. En Ekain advertimos un caso en el que un caballo (el 20) ha sido pintado mediante una mancha cuyos bordes exceden los contornos del caballo como si ambas cosas fueran independientes. En Etxeberriko Karbia aparecen algunas figuras que se han dibujado sobre manchas de tinta que sobrepasan los contornos, unas veces en su totalidad otras en la zona del vientre.

Los decoradores de Ekain parecen, en términos generales, manejar con soltura el dibujo, cosa que no se ve tanto en Etxeberriko

Karbia. Y a la hora de realizar las figuras, los de Ekain llegan a hacerlas con gran detalle cosa que no aparece en Etxeberriko Karbia, que desconoce también los despieces.

Ekain, decíamos más arriba, nos parece obra de una serie de decoradores entre los que reconocíamos al menos siete. Etxeberriko Karbia parece obra de menos. En ella notamos un primer maestro que trabaja en la pared W. (Breuil, H. 1974, fig. 296) y que parece el autor de tres caballos cuyo contorno de vientre presenta un abombamiento próximo al pliegue inguinal, de mano insegura, que necesita repetir y corregir los trazos de las curvas cervico-dorsales o la cabeza y que tiende ligeramente a desproporcionar a ésta. Un segundo maestro aparece bajando en la pared E. (Breuil, H. 1974, figura 298) y cuya mano se distingue del anterior. Este gusta de simplificar las curvas cervico-dorsales negándoles la complejidad sinuosa y quebrada que caracterizaba las del primero, pero regulariza el contorno de los vientres y tiende a proporcionar más la cabeza. Quizá otro maestro haya creado los caballos pequeños, sumarios y esquemáticos que acompañan a sus congéneres mayores.

Aunque nos llama la atención la similitud del contorno del vientre del pequeño animal que se ve en el panel de la cabra, en la pared W. (Breuil, H. 1974. fig. 295) y el que caracteriza al primer maestro, no nos atrevemos a sugerirlo.

Si reunimos los maestros de caballos de Etxeberriko Karbia, notaremos, como es lógico, que son menos que los que reconocíamos en Ekain, lo cual se explica fácilmente por la menor cantidad de figuras que contiene. Y desde luego, falta en Etxeberriko Karbia un maestro que deje obras como el tren delantero del caballo 27 de Ekain.

En resumen, nos parece que hay grandes similitudes entre los dos Santuarios, si las consideramos en términos proporcionales, un poco al estilo de nuestro ejemplo de la catedral y la iglesia de pueblo.

Ya que también Etxeberriko Karbia coloca al caballo en el puesto central de sus representaciones, queremos anotar que en su posición, también se excluye la vertical como en Ekain y que la inclinada se presenta en la misma forma.

3. Ekain y Tito Bustillo

Hemos seguido hasta ahora los paralelos de Ekain en su ámbito geográfico propio. Sigamos ahora a éstos fuera de este territorio.

Ya Leroi-Gourhan hablaba de una similitud entre Ekain y Tito Bustillo a propósito del predominio del caballo sobre las restantes especies en ambas cuevas y del tratamiento de sus figuras (Leroi-Gourhan, A. 1971, página 340).

Nosotros queremos ampliar esta alusión sumaria del investigador francés a otros hechos que convierten a los dos Santuarios en parientes muy próximos. El paralelo que establecemos no se refiere solamente a los convencionalismos estilísticos comunes a ambos sino más específicamente a la organización y distribución de las figuras y sus detalles.

La disposición de los dos Santuarios es igual y su decoración se desarrolla en un sentido longitudinal, con sus divérticulos y galerías laterales.

En lo que se refiere al desarrollo de la decoración, encontramos en ambos que una figura gigante de caballo se sitúa en el arranque de la misma, también a ras de suelo y junto a la primera bifurcación de galerías. El caballo que en Ekain es una gran cabeza con su cuello correspondiente, está tratado con tinta plana (Berenguer, M. 1972, p. 101). A partir de él puede decirse que se desarrolla el Santuario.

En ambos Santuarios se presenta un mismo Gran Panel en el que domina la figura del caballo y en un punto geográfico muy similar. Notemos que igualmente en ambos aparece una o varias grandes manchas de tinta sobre la que se dibujan figuras; varias en Tito Bustillo, y, al menos una (caballo 20) en Ekain. Y, como este fenómeno también se observa en Etxeberriko Karbia, aprovechamos el momento para recordarlo.

En Ekain aparece el caballo representado en varios esquemas de los que algunos coinciden y otros divergen de los de Tito Bustillo. En éste aparecen algunos que Ekain sólo conoce excepcionalmente como el caballo completamente acéfalo o los simples traseros. Otros esquemas coinciden además de en su forma en la proporción de su uso y nos referimos particularmente a las cabe-

zas con cuello o con cuello y dorso. Sin embargo, digamos que Ekain es más pródiga en variedades de esquemas. En ambos la figura completa de caballo adopta formas muy similares. Los cascos aparecen pocas veces representados en ambos pares y completos. En Ekain advertimos también mayor variedad en la representación de las patas a las que se aplica una perspectiva lateral más fuertemente inclinada hacia los tres cuartos.

Los detalles anatómicos que se incluyen son comunes, en términos generales. Dígase lo mismo de la forma de su representación. Si tomamos las orejas, notamos que en las dos cuevas adquieren tanto la forma foliácea como la cónica, mientras otras veces se disimulan entre la crinera.

Las manchas cebroides del cuello, la mancha crucial y las cebraduras de las patas pueden verse, como en Ekain, colocadas en los caballos más completos, así como el llamado despiece en M, utilizado para representar las diferencias de color del pelaje.

En cuanto a las técnicas notamos también fuertes similitudes: la línea de contorno, las manchas de tinta planas aplicadas a las mismas zonas, la bicromía. Y, fenómeno interesante, en ambos falta la representación de pelaje y sombreado mediante la serie de líneas cortas y sucesivas (hachures) que tan característica se considera del estilo IV antiguo. La diferencia más acusada se puede ver en el uso del grabado, más profuso en Tito Bustillo y aplicado a la construcción completa del caballo, dato que no se repite en Ekain.

Divergen los dos Santuarios en cuanto a los signos, mucho más claros y tipificados en Tito Bustillo y más simples y oscuros en Ekain.

El Gran Panel central de Tito Bustillo, cuya similitud hemos subrayado, ofrece una diferencia con el de Ekain en cuanto a la unidad de realización. En Tito Bustillo es difícil distinguir una serie de maestros como los que trabajan en Ekain; más bien se diría que es una obra unitaria por la que, con pequeñas excepciones, corre un aire de familia. Un mismo maestro parece ser el autor de la mayoría de las figuras de caballos.

Ciertamente no podemos asegurar que, en

el Gran Panel de Tito Bustillo, haya trabajado algún maestro de Ekain. Sin embargo, nos sorprende mucho tanto detalle convergente, no sólo en cuanto a la organización general del Santuario, sino también en cuanto a las formas y técnicas de las representaciones. Tendríamos que decir que algún maestro de cualquiera de los dos Santuarios ha estado en una relación artística muy estrecha con alguno de su contrario o pareja. Para sugerir esta conclusión no nos basamos en detalles aislados, sino en el conjunto convergente de los mismos. Y esto es tanto más notable cuanto que entre los Santuarios no hallamos, por encima de los cánones y convencionalismos del estilo, tanta similitud. Si, como hemos hecho notar en nuestro modelo de aplicación de criterios objetivos de atribución de autor, los maestros claramente emparentados entre sí trabajan en áreas geográficas más bien reducidas, la similitud de Tito Bustillo y Ekain nos indica que las influencias de «escuela» pueden llevarse más lejos, incluso hasta una distancia de 200 kms., que son los que aproximadamente separan estos dos Santuarios.

La Historia del Arte ofrece ejemplos que nos podrían servir para ilustrar este caso y que deben ser tomados simplemente a título de ejemplos. Recordaríamos, para citar solamente uno, el transvase de artistas borgoñones a la Castilla del siglo XV.

E. LA PLAQUETA DEL YACIMIENTO DE EKAIN

En el nivel VI a del yacimiento localizado en la entrada de la cueva que alberga el Santuario, apareció una plaqueta de arenisca micácea pizarrosa fragmentada, que puede verse en la Fig. 66 (Barandiarán, J. M., Altuna, J. 1977, p. 44). Iba unida a una industria que su actual estudioso, José María Merino, atribuye al Magdaleniense VI y cuya fecha absoluta es posterior a 10.100 más o menos 190 años B.C. (1-940), datación ésta que se ha obtenido para el nivel inmediatamente anterior.

Como es frecuente en este tipo de objetos, sobre la plaqueta se han grabado con diferentes intensidades varios animales de trazos, a veces, superpuestos. Para determinar sus contornos intentaremos desdoblarlos.

1. Proceso de creación de la plaqueta

Una de las figuras que puede leerse con más claridad es la de una cabra montés pirenaica que ocupa el centro aproximado de la plaqueta. En el animal se indican, con unas incisiones de intensidad media, la cabeza con ojo, orejas y cuernos, cuello y dorso, así como pecho y patas delanteras con el arranque del vientre. En los cuernos se han detallado los medrones. Desgraciadamente una de las varias fracturas de la plaqueta corre a la altura de la boca y esto elimina los detalles de las fauces. A este animal vamos a llamarlo cabra 1.^a. Según nuestro parecer está formado de la manera que revela la Fig. 78. Como se observará, la zona de los carrillos del animal no presenta todos los trazos que aparecen en la Fig. 66. Se debe a dos razones. Por encima del ojo se aprecian unos pequeños y finos rasgos que parecen pertenecer al mismo género que otros que cruzan los cuernos y se levantan por encima de ellos hasta terminar doblándose a la manera de los de las cabras pirenaicas. Nos parecen, por tanto, que no pertenecen a la cabra 1.^a. En segundo lugar, notamos que los trazos de los



Fig. 38. Reconstrucción de los contornos y detalles principales de la cabra 1.^a de la plaqueta

carrillos de ésta forman una maraña poco acorde con lo que se ve en los contornos del animal y por otra parte sobrepasan la línea de contorno de la boca indicando con ello que forman parte de otra figura. Como nos resulta prácticamente imposible determinar qué trazos pertenecen a la cabra 1.^a y qué otros a este otro animal, hemos optado por suprimirlos dejando solamente aquellos que no parecen ofrecer dudas.

Hemos aludido a unos trazos menudos y finos que, atravesando el contorno de la cabeza de la cabra 1.^a, llegan hasta su ojo. Nos parecen formar parte de unos cuernos que cruzan los de la cabra 1.^a y cuyo contorno lo exponemos en la Fig. 79. Hemos tomado, como líneas de referencia, los cuernos de la cabra 1.^a y les hemos dado una representación continua y sumaria a efectos de comprender mejor el desarrollo de aquellos.

Estos cuernos parecen pertenecer a una cabra que incluso podríamos identificar como pirenaica gracias al levantamiento final de sus puntas. Le llamaremos cabra 2.^a, pese a que no es fácil seguir su desarrollo y conectarlo con su cabeza y cuerpo correspondiente.

El animal al que tendencialmente podrían pertenecer los cuernos de la cabra 2.^a y debería estar situado ligeramente por debajo de la cabeza de la cabra 1.^a, puesto que sus trazos atraviesan su contorno para llegar hasta el ojo. Teóricamente este animal podría ser el identificado como ciervo, pero no es fácil conectar con su cabeza aquellos cuernos, pese a que sobre ésta aparezcan una serie de



Fig. 79. Los cuernos de la cabra 2.^a de la plaqueta, sobre el contorno de la cabra 1.^a.

trazos que, atravesando los carrillos de la cabra 1.^a, se elevan en dirección hacia ellos. Por otra parte parece que la incisión fina de los cuernos no encaja con toda exactitud en el tipo de grabado que caracteriza al ciervo.

Ya que hemos hablado del ciervo, continuaríamos con él y terminaríamos con su contorno. Lo hemos reconstruido en la figura 80. Notemos que el contorno de la cabeza no se halla terminado y que, como decíamos, sobre ella se ven trazos menudos que se internan en la cabra 1.^a, y al que va a dar el extremo de una percha. Es difícil seguir el contorno del dorso del animal pues no se puede asegurar que la serie de trazos cortos que recorren la zona baja del cuello de la cabra le pertenezcan. De ahí que no aparezcan en nuestra reconstrucción. Por otra parte diseñarían una figura de cuello muy ancho que sería desproporcionado y además no existe hilación entre ellos y los trazos de la cabeza. Podría tratarse de un detalle del cuello de la cabra.



Fig. 80. Reconstrucción del ciervo de la plaqueta, en las zonas problemáticas.

La cuerna cuyo extremo inferior va a dar a la cabeza del ciervo está hecha con una técnica sensiblemente diferente, puesto que la incisión es más profunda y su aspecto general más descuidado del que presenta el resto de animal. Nos parece un añadido posterior, hecho después de realizada la cabra 1.^a cuya cara cruza de parte a parte.

Los candiles basales que teóricamente pueden pertenecer a la percha nos parecen extraños por la separación que media entre el más bajo de ellos y el recorrido que debería llevar el contorno correspondiente de la percha. Su grabado, por otra parte, es más fino que el que se ve en aquella y su distribución en el espacio difiere de la de los candiles medios. Pese a que su posición puede encajar en la estructura de la cornamenta nos resulta más fácil ver en ellos un elemento extraño.

Se podría seguir la evolución de estos grabados de la siguiente forma: en principio debió hacerse la figura de la cabra 1.^a a la que siguió la cabeza del ciervo de la que partieron trazos que recorrieron la cara de aquella y en tercer lugar, probablemente por otra mano, se añadió la cuerna cuyos candiles basales no sabemos si se añadieron o se habían hecho anteriormente.

No estamos sin embargo demasiado seguros de este proceso. Los trazos que surcan la cara de la cabra 1.^a parecen seguir una dirección que podría dar al ciervo el aspecto deforme de que hemos hablado más arriba y que no parece coincidir con el tono equilibrado que presentan las restantes partes del cuerpo del animal.

Si seguimos el contorno del pecho del ciervo encontramos una serie de trazos seguidos y verticales que parecen indicar el pelaje de esta zona del cuerpo pero cuyo grabado no coincide con el característico del resto del contorno. Después se interrumpen para dar paso a otros largos y fuertemente incisos que nos parecen poco relacionables con el animal y que quizá deban ponerse en relación con el haz que baja desde el cuello de la cabra 1.^a.

Quedan fuera de toda relación apreciable unos trazos arqueados que no conseguimos conectar con las figuras y que nos parecen

una prueba adicional de que la plaqueta ha sido obra de muchos retoques. Su situación muy desplazada a la derecha es el argumento más fuerte que tenemos para dejarlos aislados.

Hemos dejado voluntariamente para el final, una observación sobre los que hemos llamado los candiles basales, del ciervo. Nos parece ver en ellos algo diferente de la cornamenta de la que teóricamente podrían formar parte. En primer lugar su alejamiento del eje de la percha, su proximidad a otros trazos sueltos que no parecen pertenecer a la cabeza del ciervo y su diferencia de trazado en comparación con los candiles mediales a los que deberían parecerse, nos hace dudar de su pertenencia a esta cornamenta. Con muchas reservas casi diríamos que nos parecen haber pertenecido a otro animal que pudo estar incipientemente grabado y cuya silueta no se completó pero que se pudo aprovechar para terminar la cornamenta del ciervo. En todo caso, los trazos que sobrepasan el ámbito de la cabeza de este animal y que tampoco deben pertenecer a la cabra 1.^o ni al caballo que luego describiremos, nos hablan de una fase de creación de la plaqueta que no se explica mediante el proceso que describimos, de una forma completa. Y esto no nos parece fuera de lugar siempre que sabemos que una gran parte de las plaquetas se han visto sometidas a toda clase de retoques y regrabados.

Con los añadidos de la cuerna, el ciervo resulta desmañado, cosa que no debería haber sido si el autor de la cabeza hubiera terminado la figura.

A la misma altura que los candiles basales del ciervo, aparece una línea frontal de un animal que, con dudas, los excavadores del yacimiento identifican como un caballo (Barandiarán, J. M., Altuna, J. 1977, p. 44). Hemos reconstruido la figura del animal reuniendo los trazos que éstos consideran posible que le pertenezcan. Fig. 81. El resultado puede ser efectivamente un caballo. El animal parece ser el efectivo final de actividades aisladas. Notamos una sensible diferencia de grabado entre el contorno frontonasal y el bloque de la crinera-dorso-lomo, no tanta entre éste y los haces que forman su



Fig. 81. El caballo de la plaqueta.

cuello, pecho y patas. Junto a éstas hemos colocado los trazos arqueados de que hablábamos más arriba a propósito del ciervo para que se note la dificultad de vincularlos al caballo. Desechados éstos, el caballo no deja de ofrecer una silueta que es difícil situar junto a la de la cabra y el ciervo. Esto nos lleva a considerar que estamos otra vez ante el resultado de acciones diversas. De hecho, uniendo esta serie de trazos, componemos una figura que más se parece a un caballo que a ningún otro animal. Quizá nosotros contemplamos lo que un grabador terminó sobre la base de un pie forzado.

Desde el punto de vista técnico no encontramos diferencias entre los animales. Todos parecen estar dentro de lo que llamamos «hachures». Los casos de línea continua no son suficientes para que supongamos un cambio de técnica que nos lleve a un estilo diferente.

2. Paralelos de la plaqueta con las figuras del Santuario.

Tomemos ahora cada uno de los animales representados y comparémoslos con sus hermanos de especie dibujados o pintados en el Santuario.

a) El caballo. Lo colocamos en primer lugar por tratarse de la especie más repetida. No cabe una comparación entre el de la plaqueta y los del Santuario a excepción de pequeños detalles. Si nos fijamos en los esquemas en que han sido tratados los caballos veremos que la composición de cabeza-cerviz-cruz-dorso-lomo no justifica la adición del par delantero. Nada digamos de la forma general de la figura cuya desproporción contrasta lógicamente con la de los otros caballos. Solamente la forma de representar la crinera mediante trazos sueltos, cortos y seguidos puede recordarnos algún parentesco.

b) El ciervo. Es el que presenta mayores parecidos. Aunque el detalle del trazado del contorno es mayor en el de la plaqueta, esta técnica recuerda bastante la del ciervo grabado de la galería A, aunque el tratado de los detalles del interior de la figura los haga diverger. Y además notablemente.

Respecto del esquema de su figura, hay una cierta similitud no con el ciervo grabado de la galería sino con la cierva que le acompaña, pero, tratándose de tan escasos ejemplares, no está justificada una tal comparación.

c) La cabra. La diferencia técnica, la posición, la perspectiva son elementos discordantes entre los que no cabe comparación.

Si atendemos ahora al conjunto de animales representados, notaremos que la plaqueta no reproduce exactamente la proporción de las especies. Es evidente que ciervo y cabra en el Santuario siguen una misma conducta y que parecen inseparables. Lo extraño es que falte el bisonte cuya importancia sigue a la del caballo. Y, si nuestra lectura de la plaqueta es válida, diríamos que el animal representado con más interés, detalle y gusto, es la cabra, que de esta forma ocuparía el lugar central que poseía el caballo en los paneles del Santuario.

3. Paralelos en el País Vasco

No encontramos paralelos de interés en representaciones de plaquetas vascas.

Aunque por la tendencia a anchar la tabla del cuello, el caballo de la plaqueta de Urriaga sugiera algún recuerdo, la proporción y el detalle de la figura se aleja claramente

del de Ekain y por eso preferimos dejarlo a un lado (Barandiarán, l. 1973, p. 224).

Los paralelos que pueden establecerse con los huesos grabados del Magdaleniense superior de Isturitz (Saint-Perier, R.s.a. páginas 95-111), se basan solamente en la técnica de trazos cortos que es común a muchas representaciones. Dígase lo mismo del tubo grabado de Torre (Oyarzun, Guipúzcoa) (Barandiarán, l. 1971, p. 37-69) cuyo ciervo y cabras, pese a tratarse de animales de la misma especie, no presentan mejores puntos de parentesco.

F. LA CRONOLOGIA DE EKAIN

El modelo que hemos seguido como punto de referencia para el estudio de Ekain comporta también un cuadro de la evolución estilística y cronológica dividido en cuatro grandes estilos.

Ekain se acomoda bastante al denominado estilo IV antiguo. Según Leroi-Gourhan, en las figuras de este estilo se nota una reducción de la desproporción entre el tren delantero y trasero de las figuras que caracterizaba a las del estilo III. Su volumen se consigue jugando entre las zonas más y menos intensas del trazo. El modelado y los relleños matizados otorgan a las figuras gran unidad.

Sin embargo algunos detalles nos parecen poco concordantes con los caracteres generales del estilo. Los vamos a estudiar por separado.

a) El caballo 27. Si el estilo IV reciente se caracteriza por un realismo casi fotográfico, el tren delantero de esta figura nos parece cumplir sobradamente este requisito. Se podría argüir que es más propio del estilo IV reciente el descuido de los detalles interiores y su tendencia clara a la simplificación. Pero en este caso, sería más difícil atribuir a la etapa más reciente del Magdaleniense (VI) la cabra y el ciervo de la plaqueta del yacimiento, cuyo gusto por el detalle está de sobra demostrado. Lo mismo valga para el tubo de Torre.

b) Las cabras 6b, 6c y 7. Hemos aludido a la excepcionalidad de estas figuras anteriormente. Si es cierto que algunos animales como el sarrío, aparecen en Isturitz

en huesos grabados del Magdaleniense que hoy llamamos medio, no menos cierto es que el hueso de Torre reproduce casi literalmente en pintura el grabado de las cabras de éste, lo que indica que esta perspectiva no se pierde en el Magdaleniense final (VI). Nuestra extrañeza frente a estas representaciones no procede tanto de su aparición en los grabados del Magdaleniense final sino de su incoherencia, si podemos hablar así, con las restantes representaciones de Ekain, donde parecen hallarse fuera de su contexto. Añadamos que el tamaño pequeño de estas figuras contrasta con el natural del resto y que es más propio de las figuras del Magdaleniense final.

c) Los osos. La tendencia a la simplificación de las siluetas de estos animales nos produce una impresión semejante de incoherencia que las cabras 6a, 6b y 7, aunque en otro sentido. La soltura de sus contornos y su tendencia al movimiento nos recuerdan caracteres del estilo IV reciente más que los del antiguo y no creemos que falte en ellos el realismo de tenor fotográfico del estilo IV reciente.

Refirámonos ahora a una de las técnicas que Leroi-Gourhan considera más características del Estilo IV antiguo como la del sombreado y modelado por serie de líneas cortas. Si tomáramos este criterio en un sentido exclusivo, nos sería difícil encajar las figuras parietales de Ekain dentro de él pues esta técnica prácticamente se desconoce. Y cuando se usa, sirve para representar crineras o vientre. Para decir que prácticamente se desconoce, nos apoyamos en el hecho de que se usa en 3 casos con claridad y en otros dos con menos claridad sobre un colectivo de 34 figuras. Es evidente que además de esta técnica, se usa en el estilo IV antiguo, la de las manchas de tinta plana que también se ven en Ekain, lo que nos impide utilizarla en forma exclusiva como criterio de diferenciación de las dos fases del estilo IV. Con estas consideraciones no hacemos más que subrayar la inseguridad que el propio Leroi-Gourhan reconoce existir en la atribución de obras a cada una de estas fases.

Añadamos ahora otra dificultad, que nace

de la similitud entre Ekain y Tito Bustillo. En Tito Bustillo aparece el reno, animal cuya presencia se considera por Leroi-Gourhan como característica del estilo IV reciente. Para explicar tanto las similitudes establecidas como la diferencia que supone este animal, ausente de Ekain, deberíamos recurrir a una solución intermedia. O las similitudes de que hablamos no permiten asegurar una identidad de estilo entre ambas cuevas o el reno debe ser considerado como un animal no exclusivo de los Santuarios del estilo IV reciente. La primera de las soluciones no nos parece aceptable y la segunda nos parece contradecir la opinión común que hace del reno, al menos fundamentalmente, un animal característico de la última fase del estilo IV. ¿Cabría suponer que Tito Bustillo re-

presenta un momento posterior a Ekain en el que, sin variaciones estilísticas detectables, se hubiera introducido en la panoplia figurativa a este animal? De ser así, ¿estaríamos ante una transición?

Con las consideraciones anteriores queremos indicar que no es fácil incluir a Ekain en el estilo IV antiguo de Leroi-Gourhan de un modo claro y terminante. Si bien es cierto que muchas de las figuras encajan bien en él, otras parecen salirse de su marco. Para resolver esta dificultad tendríamos que recurrir o a suponer que se han hecho añadidos dentro del estilo IV reciente o que nos hallamos en un momento de transición si nos decidiéramos por considerarlo una obra unitaria.

BIBLIOGRAFIA REFERENTE A TODOS LOS CAPITULOS

- ABEL, O.
1927 Lebensbilder aus der Tierwelt der Vorzeit. Jena.
- ALCALDE DEL RIO, H. BREUIL, H. SIERRA, L.
1911 Les cavernes de la région cantabrique.
- ALTUNA, J.
1972 Fauna de Mamíferos de los yacimientos prehistóricos de Guipúzcoa. *Munibe*, 24.
- ALTUNA, J., APELLANIZ, J. M.
1976 Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa). *Munibe*, 28. p. 1-241.
- BARANDIARAN, I.
1971 El hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa). *Munibe*, 23, 37-69.
1973 Arte mueble del Paleolítico cantábrico. Zaragoza.
1974 Representaciones de caballos en la cueva de Ekain. *Estudios de Arqueología alavesa*, 6, 47-56.
- BARANDIARAN, J. M., ALTUNA, J.
1969 La cueva de Ekain y sus figuras rupestres. *Munibe* 21, 329-386.
1977 Excavaciones en Ekain (Memoria de las campañas 1969-1975) *Munibe*, 29, 3-58.
- BREUIL, H.
1974 Quatre cents siècles d'art pariétal.
- DELPECH, F.
1971 Les faunes du Paléolithique Supérieur dans le Sud-Ouest de la France. 3 t. (Tesis doctoral). Burdeos.
- FRIEDLÄNDER, M. J.
1969 El arte y sus secretos.
- LAMMING-EMPERAIRE, A.
1962 La signification de l'art rupestre paléolithique. Methodes et application.
1972 Art rupestre et organisation social *Santander Symposium*. 65-82.
- LEROI-GOURHAN, A.
1973 Prehistoire de l'art occidental.
- LIENERT, G. A., KRAUTH, J.
1975 Configural frequency analysis as a statistical tool for defining types. *Educational and Psychological Measurements*. 35. 231-238.
- LION VALDERRABANO, R.
1971 El caballo en el arte cántabro-aquitano, *Public. Patronato Cuevas Prehist. Santander*, 8.
- MADARIAGA, B.
1969 Las pinturas rupestres de animales en la región franco-cantábrica. *Institución Cultural de Cantabria*. Santander.
- MADARIAGA, B.
1970 Normas para el estudio y descripción de los animales en el arte prehistórico. *Información arqueológica*, 3. 76-80. Barcelona.
- ROUSSEAU, M.
1974 Darwin et les chevaux Paléolithiques d'Ekain. *Munibe* 26, 53-56.
- SAINT-PERIER, R.
1936 La grotte d'Isturitz. II. Le Magdalénien de la Grande Salle. *Arch. Inst. Paléont. Humaine* 17.
- THENIUS, E.
1962 Die Grossäugetiere des Pleistozäns von Mitteleuropa. *Zeitschrift f. Säugetierkunde*, 27, 65-83.