

MUNIBE (Antropología - Arkeologia)	42	75-80	SAN SEBASTIAN	1990	ISSN 0027 - 3414
------------------------------------	----	-------	---------------	------	------------------

El arte prehistórico del País Vasco: situación actual y crítica de la investigación

Prehistoric Art in the Basque Country: actual situation and Critics of the investigation

PALABRAS CLAVE: Paleolítico Superior, Magdaleniense, Postpaleolítico, Estilo, Formal, Figurativo, Abstracto, Autoría.

KEY WORDS: Late Paleolithic, Magdalenian, Afterpaleolithic, Style, Formal, Figurative, Abstract, Authorship.

Juan M. APELLANIZ*

RESUMEN

El autor estudia la situación del conocimiento del arte prehistórico que la investigación del País Vasco ha generado a lo largo de las dos últimas décadas. Atiende especialmente a la utilización de una metodología adecuada y actualizada, a la forma de su utilización y a los resultados que de ella se derivan. El análisis pone especial énfasis en el uso del método formal y critica lo que estima hiatus en el discurso metodológico. Igualmente valora la extensión de los aspectos del análisis formal y las conclusiones a que la utilización de los métodos ha permitido llegar en este momento.

SUMMARY

The author studies the situation of the prehistoric art that Basque Country's research has developed along the last two decades. He specially Pays attention of using a suitable and update methodology according with its utilization way and with the results obtained from itself. The research remarks the use of formal method and its criticizas what it's supposed an hiatus on the methodologic reasoning. Also he asses the range of the formal analysis aspects and the conclusions arisen up to the present.

LABURPENA

Egileak, ikerkuntzak azken bi hamarkadetan lortu duen ezaguera-egoeta, maila eta kalitatearen berri ematen du. Garrantzi handia eskeitzen dio forma-analisi eta metodologiari, heuren aplikazioa baloratuz eta ikerkuntza-hutsuneak kritikatu.

INTRODUCCION

Me propongo describir críticamente lo más saliente de la metodología, la interpretación y las conclusiones que contribuyen a crear la situación actual de comprensión y reconstrucción del arte prehistórico. Parto del supuesto de que el País, territorio de lengua euskara, repartido actualmente entre España y Francia desde el punto de vista político-administrativo, es un marco difícilmente extrapolable en sentido estricto a la situación prehistórica especialmente la paleolítica. Renuncio a describir los hechos artísticos para lo que remito a publicaciones generales como las de I. BARANDIARAN (1972a y 1988) o la mía. (1982).

EL ARTE DEL PALEOLITICO SUPERIOR

La obra de A. LEROI-GOURHAN (1965) ampliando los puntos de vista y los análisis de H. BREUIL ha tenido una importancia decisiva en los estudios sobre el País Vasco de modo que su sistema ha sido utilizado por todos los investigadores para clasificar, cronologizar y analizar los hechos artísticos.

LA EVOLUCION ESTILISTICA Y CRONOLOGICA DEL PALEOLITICO SUPERIOR

La división en cuatro estilos y cuatro períodos precedidos de una fase prefigurativa no me han parecido aplicables estrictamente al País Vasco (APELLANIZ, 1982, 30) por varias razones. En primer lugar por la gran escasez de obras atribuibles al estilo III, así como por la posición extrema de sus yacimientos.

* Dpto. de Prehistoria e Historia Antigua. Universidad de Deusto. Apdo 1. Bilbao 48080. España.

tos (Arenaza, Alkerdi), pendientes uno de la «Escuela de Ramales» y el otro aislado de su mundo estrictamente cantábrico; en segundo lugar, me parece que la dificultad de integrar en una unidad a Isturitz y al resto del País Vasco en períodos tan largos aconseja estructurar secuencias regionales más que síntesis generales, que, sin duda, son más útiles en el Magdaleniense especialmente Superior. Por otra parte, la dificultad de distinguir claramente muchas obras del estilo III de las del IV muestra que ese hiatus debió producirse en el País Vasco. De este modo, la división dual de BREUIL sigue teniendo vigor, sobre todo si se distinguen una fase antigua premagdaleniense caracterizada por una gran diversidad de maneras y quizá estilos y otra tardía, magdaleniense, dotada de gran coherencia, como reconoce VIA-LOU (1988: 60). Las fases antigua y reciente, que propone LEROI-GOURHAN para el estilo IV, y que acepta I. BARANDIARAN (1988: 609) es explicable igualmente como facies simultáneas representadas por maneras de interpretación diversas y diferenciadas. Me resulta mucho más difícil aún especificar una fase aziliense en la que «las representaciones animales se disuelven en el esquematismo». (BARANDIARAN 1988: *ibid*, citando a LEROI-GOURHAN).

He contribuido a aumentar las obras clasificables en el estilo III mediante el estudio de las plaquetas del Magdaleniense Antiguo de Bolinkoba (APELLANIZ, 1986), pero el hecho que refería en 1982 sigue siendo el mismo.

EL PAIS VASCO COMO AREA INDIVIDUALIZADA

La dificultad de integrar Isturitz en una unidad homogénea con el resto del actual País Vasco ya fué reconocida por I. BARANDIARAN (1969) en lo referente a las industrias. Lo reconocí en lo referente al arte (1982: 26) y lo observa también recientemente I. BARANDIARAN (1988: 593). La dificultad nace ya en el Auriñaco-perigordense y tiende a atenuarse durante el Magdaleniense. Creo que se puede explicar en buena parte tanto por la diversificación de la fase premagdaleniense aludida más arriba así como de las costumbres nómadas de los cazadores, la cambiante importancia de los centros de poder y el atractivo de las formas artísticas. Puede decirse que Arenaza durante la decoración de su santuario está formando parte de una organización, que se expresa mediante las series de ciervas en tampones y líneas rojizas, cuya nuclearidad se halla en el Cantábrico. Por el contrario, Altxerri se encuentra durante el Magdaleniense superior/final más enlazada con centros del Pirineo. Produce la impresión como si el País Vasco fuera una charnela entre dos focos de atracción, (1982: 219).

Por el contrario, el País Vasco puede decirse una área o núcleo individualizado en su concepción de las modas artísticas imperantes. Altxerri no podría ser confundido con ningún centro de grabadores ni del Cantábrico ni del Pirineo (APELLANIZ, 1982: 159). Es en el aspecto formal donde se halla su individualidad.

LA CUESTION DEL ARTE MUSTERIENSE

J.M. BARANDIARAN señaló la existencia de un canto arenisco trabajado como la más antigua manifestación de arte en un sentido lato en el País Vasco. El canto está fechado irrefutablemente en el Musteriense Charentense, facies Quina, del abrigo de Axlor. Reconocía en él una especie de motivo aspado, que sugería un rostro humano esquematizado (1980: 217). La importancia de un hallazgo de este género, habría sido sin duda muy grande. Sin embargo no figura en el estudio sobre el Musteriense de A. BALDEON (en prensa), ni en los estudios de I. Barandiarán sobre arte. Yo mismo he dudado acerca de su naturaleza, pues si bien lo incluí en un resumen sobre Vizcaya (1976), lo excluí en obras posteriores (1982), pero he preferido volver sobre él recientemente (1989: 17-18), aunque no puedo aportar buenos argumentos para probar la intencionalidad de la obra.

LA ATRIBUCION CRONOLOGICA DE LOS CONJUNTOS PARIETALES.

Se observa una cierta evolución en dos sentidos: reconocimientos de diversas fases en los conjuntos y atribución cronológica de éstos. En la década de los 70 es frecuente la descomposición de los conjuntos, como había sido practicada en los años precedentes por BELTRAN (1966) sobre Altxerri, al que siguió I. BARANDIARAN (1966), y que se basaba en los principios estilísticos de BREUIL. También la había practicado J.M. DE BARANDIARAN, aunque sin desdoblarse específicamente las series de figuras (1964: 139). Explico esta tendencia como consecuencia del predominio de la clasificación de BREUIL antes de la expansión de la de LEROI-GOURHAN. La mayor riqueza y finura cronológica del nuevo sistema contribuyó a reducir el marco cronológico, pese a que las observaciones formales de LEROI-GOURHAN podrían haber producido el efecto contrario. La atribución cronológica sigue al análisis formal.

Algunas atribuciones de la década de los setenta serían abandonadas posteriormente. Así ocurrió con la de J.M. DE BARANDIARAN sobre Alkerdi (1972, 43), que fué situada en el Auriñaciense. La atribución no fué seguida por I. BARANDIARAN, quien, basa-

do en el paralelismo formal entre la figura del ciervo y la serie de los omoplatos de Castillo-Altamira, la situó entre el Solutrense Superior y el Magdaleniense Antiguo (1974) y más tarde, y apoyado en el modelado de la figura de bisonte, alargó hasta el Magdaleniense Medio (1988: 575). Una atribución similar seguí en 1982 (p. 124) mezclando la clasificación del Magdaleniense Cantábrico (Antiguo) con la del S.W. de Francia (Magdaleniense III y IV). Observaciones posteriores me llevan a desdoblarse el panel de fondo de este santuario, que constituye la base de la cronología. Me parece que la figura de ciervo, cuyos paralelos formales están claros, debe ser separada de las figuras de bisonte que le acompañan, una de las cuales es de caballo para I. BARANDIARAN (1988: 595). La figura completa de bisonte muestra perspectiva, detalles anatómicos, modelado de las ancas, distinción entre barba, sotabarba y mentón en el contorno inferior y separación entre crinera y giba, que parecen característicos de las figuras de bisonte del estilo IV de LEROI-GOURHAN, bien representados en los bisontes de Santimamiñe, Niaux y tantos otros paneles.

Las primeras atribuciones de Altxerri, en concreto su comienzo en el Solutrense, que había sido mantenida por J.M. DE BARANDIARAN (1964), BELTRAN (1966), I. BARANDIARAN (1964) no han sido seguidas por mí (1986: 166) y parece también abandonada por I. BARANDIARAN (1988: 575). Creo útil indicar que la riqueza de las formas de grabado de este santuario es tal que cabe pensar en una evolución entre los grabadores de línea y el grupo de los que llamé «rayadores», que formalmente hablando, podrían ser más tardíos. El paralelo estricto que M. ALMAGRO (1976: 90) hizo entre el grabado estriado de los omoplatos de Castillo-Altamira y Altxerri y que le llevó a situar Altxerri en el Magdaleniense Antiguo o Medio no tiene en cuenta la evolución formal. En un mundo en el que los grabadores no debieron ser muchos, me parece más razonable acudir al argumento de la evolución que al de la variación para casos como éste.

El conjunto de Arenaza no ha sufrido grandes cambios en su atribución, gracias al paralelismo formal, que todos han reconocido entre él y los de la «Escuela de Ramales». En general han sido raras las voces de los que han pretendido retrasar hasta el Magdaleniense Final este conjunto; por el contrario casi todos se han inclinado por una fase antigua (Gravetiense-Solutrense) o por el estilo III (Solutrense Final-Magdaleniense Antiguo). Observaciones posteriores a mi último trabajo (1982: 108-118) me llevan a desdoblarse, como en el caso de Alkerdi, este conjunto y a destacar la figura de uro, que se sitúa en la galería principal. Esta figura presenta un con-

torno pintado no en línea babosa, resultado de la yuxtaposición de tampones, sino de una más estrecha, más nítida y regular. A la línea pintada se sobrepone un contorno grabado, que muestra un detallismo anatómico, en especial el morro, boca y ollar, que parece más característica del estilo IV de Leroi-Gourhan y que me parece posterior y quizá bastante posterior a la serie de las ciervas del divertículo axial.

LOS METODOS DE ANALISIS

1. La reproducción y lectura de figura.

Este tiempo ha traído consigo una renovación y un afinamiento de las reproducciones, lo que ha contribuido a realizar una lectura más correcta de las figuras. Creo que se ha producido simultáneamente una tendencia a «componer» figuras mediante una arriesgada conjunción de trazos de diversa técnica y mano, que no pueden sin demostración suponerse parte de un conjunto homogéneo y unitario.

Así, supuse que en la plaqueta de Ekain se podían ver dos cabras, un ciervo y un caballo, que un análisis más detallado lleva a interpretar de otra forma. Se trata de un prótomo de cabra, un testuz y cuerna de otra, varias correcciones y añadidos de ésta y una cuerna de ciervo, como muestro en otro trabajo (APELLANIZ 1989 (en prensa). Lo mismo valga para mi sospecha de que varios trazos de diversa técnica y mano sobre un compresor aziliense de Arenaza podría representar un prótomo de animal (1982: 185). Así mismo, he seguido la lectura de I. BARANDIARAN (1972a, 226, U25) de unas cuernas con tupé de un toro, que resulta no demostrable que tengan relación y a la que añadí por mi cuenta incorrectamente una especie de paisaje de altas hierbas (APELLANIZ, 1982: 28). Algunas «lecturas» como la del caballo de Ermitia (BARANDIARAN, I. 1972, 129, E5) me parecen ser resultante de un contorno superior de trazos de diferente técnica y mano y uno inferior de estilo expresionista que he descrito a propósito de los caballos de la plaqueta de hematites de Lumentxa (APELLANIZ, 1988a: 9-14). Estimo que no tienen relación entre sí. También la figura del caballo sobre plaqueta de hematites de Urriaga (BARANDIARAN, I. 1972a, 224, U23) me parece una composición de género semejante. Algunas veces se han alargado algunos trazos, lo que ha contribuido a provocar una lectura no del todo fiel. Así, alargué el morro de la cabra superior de la plaqueta de Ekain. (ALTUNA, J. & APELLANIZ, J.M. 1978: 146). También puede observarse en la reproducción del reno (?) de la plaqueta U24 (BARANDIARAN, I. 1972a, lám. 56), que parcialmente modificó con mayor fidelidad GONZALEZ SAIZ (1984: 12). Dentro de esta tendencia creo que

debe inscribirse la propuesta de suponer un ciervo sobre una plaqueta de pizarra del Magdaleniense Antiguo de Bolinkoba que ha hecho CARAYON (1988). Algo semejante cabría decir de la propuesta de I. BARANDIARAN (1984) de «leer» un prótomo de caballo en el reverso de la plaqueta de los zorros de Santimamiñe.

Tiene relación con esta tendencia, la que empuja a interpretar como figuras lo que a veces no son más que signos. Así, creí ver en las bandas alternas de «hachurés» y trazos pareados, que presenta la varilla planoconvexa de Lumentxa, dos animales esquemáticos opuestos por el lomo (1982: 29). De igual forma, leí dos figuras de cabras de frente en donde creo que existen solamente dos signos, uno esteliforme de cinco radios y otro de cuatro sobre el tubo de Torre (1982: *ibid.*). Creo que esta tendencia tiene un contrapeso adecuado en un más detallado análisis formal y autoría (APELLANIZ, 1989b).

2. El método formal.

Varios trabajos de I. BARANDIARAN han desarrollado análisis de diferentes aspectos del método formal. Así, el proceso gráfico (1971, 1972a, 1984, 1989b), el modelado (1969 y 1972b), la concepción del espacio (1984). También a ello ha contribuido M. ROUSSEAU (1979) y yo mismo he añadido aspectos estéticos (1988b). El análisis del concepto de espacio, del que es tributario el de la «asociación de figuras» y la «escena» me parece que adolece de un vacío metodológico. Dudo de que se pueda asegurar que varias figuras forman una asociación intencional o una escena sin que previamente se haya demostrado que ha sido uno mismo el autor de las figuras o que un segundo autor completó lo que otro había planeado y no pudo llevar a término, cosa, por otra parte que sólo de forma excepcional podría suponerse.

El análisis de las convenciones de modelado tiene el interés de aproximarnos al análisis de autoría, ya que en la descripción de las formas de su realización de algunos (piel desnuda de los peces, despiece en M de los caballos) se llega a variedades que por su escasísimo número y su peculiar forma en cada caso, son más bien signos de reconocimiento de autor, si además, como ocurre, estas variedades se producen en puntos muy alejados entre sí (1972b: Fig. 1-4). En un caso que se presta a tan pocas variaciones como el despiece en M pueden observarse tantas y tan distintas que se comprenderá cómo la convención resulta una conclusión de las invenciones individuales. La tendencia que creo observar en el autor de interpretar las convenciones como alusiones a caracteres fanerópticos coincide en gran

parte con la realidad. Pero no debe olvidarse que la convención tiene lo mismo un significado realista y figurativo que uno abstracto y arbitrario. En este sentido creo que debe interpretarse el modelado de cabezas y cuellos de las ciervas de los omoplatos y cuevas de Castillo y Altamira. Sobre una misma figura el mismo procedimiento (rayado) representa unas veces un carácter faneróptico (pelaje, volumen, etc.) y otras sencillamente separa una parte de otra de la figura, no de la realidad animal. Es una teoría de la representación, no un seguimiento de la naturaleza. La misma figura del hemión de TROIS-FRERES (1972b: Fig. 31) puede demostrarlo.

La asociación de figuras de animales sobre las plaquetas, correlato de las asociaciones sobre las paredes de las cuevas en la hipótesis de LEROI-GOURHAN, plantea el mismo problema del espacio. Este tipo de análisis que han seguido I. BARANDIARAN (1972a: 297) (1988b: 608) y S. CORCHON (1988: 201 y ss) presenta el mismo vacío metodológico. La propuesta de S. CORCHON de considerar la cara anterior de la plaqueta de los zorros de Santimamiñe como un caso de asociación y en la que las figuras están repartidas en cuadrantes delimitados por dos líneas en aspa (1986: 455) ofrece un ejemplo de la necesidad de un análisis de autoría previo. Sin él no podría establecerse que las dos figuras están asociadas entre sí, ni que el espacio está distribuido mediante un aspa que además corta buena parte de las figuras. Lo mismo digo de la «asociación Ciervo-Cabra» que establece en la plaqueta de Urtiaga (CORCHON, 1986: 462. G2m-2100).

La misma precisión metodológica se debe observar cuando se trata de suponer que un determinado caso es una convención de la representación, como el caso en que RIPOLL interpreta las tres patas delanteras del animal de la plaqueta de Hareguy. Según este autor las patas representarían una manera teórica de expresar el movimiento. Bastaría, sin embargo, recorrer tanto la iconografía mobiliaria como la parietal para reconocer casos en los que el artista ha corregido sus figuras para comprender que la repetición no puede ser entendida necesariamente como un mecanismo de representación. Un análisis técnico-formal como el que permite determinar la autoría evita este hiatus metodológico.

El análisis de autoría, que vengo desarrollando sistemáticamente desde 1978, pretende establecer criterios objetivos de determinación de autor mediante un análisis técnico-formal detallado. Este permite establecer el grado de similitud entre figuras mediante la comparación de las formas (contornos exteriores, interiores) procedimientos de representación (forma, posición, distribución del modelado, etc.) movimiento de la mano (trazo, desplazamiento

to, etc.) conducta del autor (variación, repetición, corrección, repasado, etc.) condición estética (interpretación del canon, tradición, etc.). Este análisis permite establecer la distribución espacial de las modas artísticas y sus áreas de influencia, señalando lo que de una manera aproximada llamo «taller», «escuela» y lo que otros llaman «región» «provincia» y otras agrupaciones territoriales. El modelo de «escuela», que presenté en 1982 (71-92), lo he aplicado al arte mueble en lo que he llamado la «escuela de grabadores de caballos hipertróficos de La Madeleine» (1989). También he diseñado un modelo de análisis de la rectificación (1989), que completa el de la variación hecho anteriormente (1986), y posteriores a la crítica de SAUVET (1983).

Es frecuente en la bibliografía la alusión al autor, a la escuela y al taller sin que se hayan establecido los análisis que permitan razonablemente tales atribuciones.

3. LA ESTADÍSTICA APLICADA

I. BARANDIARAN realizó aproximaciones porcentuales sobre temas, asociaciones y figuras (1972a: 262 y ss.) que ha extendido al arte parietal (1988: 598).

He propuesto la utilización del análisis de correspondencias aplicado tanto a la descripción de la forma (variables cuantitativas) como a la del estilo (variables cualitativas). La aplicación estadística del primer tipo (APELLANIZ, 1987) permite establecer grados de similitud, que he traducido por autor, escuela o región. La del segundo tipo permite establecer afinidades estilísticas. La comparación entre ambas indica que la última obtiene un alto grado de discriminación y ayuda mucho a la valoración de las afinidades formales como criterio de comprensión de la vida artística de la sociedad prehistórica. Este modelo fué presentado al Coloquio Internacional sobre arte mueble Paleolítico (Foix, 1987).

4. EL ARTE COMO SISTEMA DE CLASIFICACION ZOOLOGICA

LION VALDERRABANO (1971) fué el último en utilizar las representaciones de caballos (Ekain) para mediante la toma de medidas establecer los tipos (angilíneos, brevilíneos, etc.) que vivieron en el Paleolítico Superior. Esta metodología, que también había sido criticada antiguamente, fué dejada de lado por I. BARANDIARAN (1972b), ALTUNA (1978: 106).

5. LA INTERPRETACION SIMBOLICA

El modelo de santuario organizado en zonas y paneles que estableció LEROI-GOURHAN (1965) fué utilizado prácticamente por todos los estudiosos del País

Vasco de forma sistemática. Pero la aplicación a los santuarios del País arrojó resultados bastante distintos. Puede decirse que partes distintas de algunos santuarios son susceptibles de explicarse con el modelo. Pero no responde a él Venta de Laperra. Tampoco responde a él Arenaza, el cual durante largo tiempo estuvo reducido a una galería de ciervas. Creo que tampoco sirve para Alkerdi, si es correcta mi interpretación zoológica y cronológica de las figuras del panel del fondo.

Me parece que el vacío metodológico del modelo se halla en el análisis de autoría y en general en el análisis formal. Antes de componer asociaciones de figuras o de establecer sustituciones de las mismas o de fijar relaciones entre partes y paneles, habría que demostrar que todas las figuras implicadas pertenecen a un mismo estilo, tiempo y a un mismo propósito. Las especiales condiciones de los santuarios prehistóricos se prestan poco a suponer que, como en los históricos, el sentido unitario originario se ha mantenido a lo largo del tiempo pese a las intervenciones de muchas manos. GLORY desde punto de vista químico y yo desde uno formal (1984) sospechamos que la rotonda de Lascaux no había sido siempre como ahora es. Sin embargo, la dualidad bisonte-caballo está fundamentada en el Grupo VII (8 y 9) de Altxerri. Son dos figuras adosadas y compuestas por el tren delantero del bisonte y el trasero del caballo, ambos atribuibles a la misma mano (APELLANIZ, 1982: 159).

Dentro de una interpretación simbólica habría que situar la sospecha de J.M. DE BARANDIARAN (1964) de si se podría utilizar la Mitología de los pueblos pirenaicos para entender de alguna forma la presencia de figuras de caballos y otros animales en las cavernas prehistóricas. Esta sospecha no ha dado lugar a mayores y más amplias reflexiones, creo que por la dificultad insalvable de atribuir una cronología siquiera aproximada a las tradicionales mitológicas.

Conozco un intento inédito de aplicar el método sicoanalítico a los conjuntos parietales. Carecía de un medio adecuado para traducir las formas a impulsos síquicos, por lo que me pareció inutilizable.

6. EL ARTE POSTPALEOLITICO

El estudio de los materiales de superficie del santuario del Sílex en la Cueva Mayor de Atapuerca me ha llevado a comprender que una buena parte del dispositivo gráfico parietal, que había atribuido anteriormente al Bronce Final, debía desdoblarse en épocas, de las cuales la más antigua era el Neolítico, otra el Eneolítico y una última la Edad del Bronce. La imposibilidad de atribuir cada conjunto a una

época por criterios formales y paralelismos decorativos me obligó a abandonar la posición rígida según la cual todo el conjunto sería atribuible al Final de la Edad del Bronce. (APELLANIZ, J.M. & DOMINGO, S. 1988).

El paralelo, que había mantenido con los conjuntos de Solacueva, Lazalday, Goikolau, Licití, Aauri, etc. obliga también a revisar su cronología y a aceptar que la fecha del Bronce Final debe ser ampliada hasta el Neolítico (APELLANIZ, 1982: 191-218) y que por ahora no existen criterios sólidos para fijarla con más rigor y precisión.

BIBLIOGRAFIA

ALMAGRO, M.

- 1976 Los omoplatos grabados de la cueva de «El Castillo». Puente Viesgo (Santander). *Trabajos de Prehistoria* 33, 9-112.

ALTUNA, J. & APELLANIZ, J.M.

- 1976 Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altexeri (Guipúzcoa). *Munibe* 1/3, 1-242.
- 1978 Las figuras rupestres de la cueva de Ekain (Deva, Guipúzcoa). *Munibe* 30, 1-151.

APELLANIZ, J.M.

- 1976 *El hombre prehistórico en Vizcaya*. Caja de Ahorros vizcaína. Bilbao.
- 1982 *El hombre prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Desclée de Brouwer. Bilbao.
- 1984 L'auteur des grands taureaux de Lascaux et ses successeurs. *L'Anthropologie* 88, 539-561.
- 1986 Análisis de la variación formal y la autoría en la iconografía mueble del Magdaleniense Antiguo de Bolinkoba (Vizcaya). *Munibe (Antropología - Arkeología)* 38, 39-59.
- 1987 Aplicación de técnicas estadísticas al análisis iconográfico y al método de determinación de autor. *Munibe (Antropología - Arkeología)* 39, 39-60.
- 1988a La plaquette à chevaux hypertrophiques de Lumentxa (Biscaye) et les styles du Magdalénien supérieur/final dans le Pays Basque. *Munibe (Antropología - Arkeología)* 40, 9-14.
- 1988b La cabeza de felino del Magdaleniense superior/final de Atxeta (Forua, Vizcaya). *Munibe (Antropología - Arkeología)* 40, 3-7.
- 1989a Modèle d'analyse d'une école dans l'iconographie mobilière paléolithique: l'école des graveurs de chevaux hypertrophiés de La Madeleine. *Actes du Colloque Inter. d'Art mobilière paléolithique*. Foix 1987. (en prensa)
- 1989b Modèle d'analyse d'un auteur de figures d'animaux d'espèces différentes: le tube de Torre (Pays Basque, Espagne). *L'Anthropologie*. (en prensa).
- 1989c Analyse de la rectification comme mécanisme du méthode de détermination d'auteur dans l'iconographie pa-

léolique: Les graveurs de la plaquette du Magdalénien VI d'Ekain (Deva, Guipúzcoa, Pays Basque, Espagne). *L'Anthropologie*. (en prensa).

APELLANIZ, J.M. & DOMINGO MENA, S.

- 1987 Estudios sobre Atapuerca (Burgos) II. Los materiales de superficie de la Galería del Sillex. *Cuadernos de Arqueología de Deusto* 10.
- BARANDIARAN, I.
- 1969 Representaciones de renos en el arte paleolítico español. *Pyrenae* V, 1-33.
- 1971 Hueso grabado paleolítico en Torre (Oyarzun. Guipúzcoa). *Munibe* 3/4. 205-225.
- 1972a Arte mueble del Paleolítico Cantábrico. *Monografías arqueológicas XIV*. Dpto de Prehistoria y Arqueología. Universidad de Zaragoza.
- 1972b Algunas convenciones de representación en las figuras animales del arte paleolítico. *Santander Symposium*, 345-381.
- 1984 Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico. *Scripta prae-histórica Francisco Jorda Oblata*, 113-161.
- 1988 *Prehistoria: Paleolítico. Historia General de Euzkalerria I*. Ed. Itxaropena. San Sebastián. I.
- 1989 Constantes y variabilidad del arte parietal magdaleniense en la vertiente cantábrica. *Veleia* V, 45-61.

BARANDIARAN, J.M.

- 1972 *Lehen Euskal Gizona*. Reproducción en Obras Completas (1980). La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.

CARAYON, M.

- 1988 Grabado inédito sobre retocador de la cueva de Bolinkoba (Abadiano, Vizcaya). *Kobie*, 201-203.

CORCHON, S.

- 1986 El arte mueble paleolítico cantábrico. Contexto y análisis interno. Centro de Investigación y Museo de Altamira. *Monografías* 16. Ministerio de Cultura. Madrid.

GONZALEZ SAINZ, C.

- 1984 Sobre la plaqueta grabada magdaleniense de la cueva de Urriaga. *Munibe (Antropología - Arkeología)* 36, 11-17.

LION VALDERRABANO, R.

- 1971 El caballo en el arte cántabro aquitano. *Publicaciones del Patronato de las cuevas prehistóricas de la Provincia de Santander VIII*. Santander.

ROUSSEAU, M.

- 1979 Les pelages dans l'iconographie paléolithique. In: *La contribution de la Zoologie et de la Ethnologie a l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*. III Colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines. Ed. Bandi. Fribourg.

SAUVET, S.

Les représentations d'équidés paléolithiques de la grotte de la Griega (Pedraza, Segovia). *Ars prae-histórica II*, 49-59.