

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/257926449>

Ríos, Montañas y Charcas: una representación de paisaje en el bloque 1 de la cueva de Abauntz

Article · January 2008

CITATIONS

16

READS

118

5 authors, including:



Rafael Domingo Martínez

University of Zaragoza

120 PUBLICATIONS 630 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



P. Utrilla

University of Zaragoza

177 PUBLICATIONS 2,007 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



Carlos Mazo

University of Zaragoza

74 PUBLICATIONS 806 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



Mª Cruz Sopena

University of Zaragoza

14 PUBLICATIONS 273 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Levantine rock art in Bajo Aragón [View project](#)



Yacimiento paleolítico y mesolítico de la Cueva de El Cierro (Ribadesella, Asturias, España) / Palaeolithic and Mesolithic site of El Cierro Cave (Ribadesella, Asturias, Spain) [View project](#)

RÍOS, MONTAÑAS Y CHARCAS: UNA REPRESENTACIÓN DE PAISAJE EN EL BLOQUE 1 DE LA CUEVA DE ABAUNTZ

Resumen: Se hace una lectura pormenorizada del bloque 1 del nivel 2r de la cueva de Abauntz no sólo de las figuras naturalistas (zoomorfos y humanos) sino también de otros elementos que nosotros identificamos como propios del entorno inmediato de la cueva (cursos fluviales, relieves, charcas). En esta representación del paisaje, croquis, mapa o plano, existen otros signos geométricos (festones, crecientes, ojivas, escaleriformes) que bien pudieran formar parte del paisaje como accesos, huellas, fuentes o cuevas.

Palabras clave: arte mobiliario, Magdaleniense final, paisaje.

Abstract: We focus on an itemized reading of the block 1 of the level 2r of the cave of Abauntz, not just on the naturalistic figures (zoomorphs and humans) but also of other elements that we identify as characteristic of the close environment of the cave (fluvial courses, relief, ponds). In this representation of the landscape, outline, map or plan, there are other geometric signs (festoons, growing, ojives, scalariform) that could form part of the landscape like accesses, prints, sources or caves.

Key words: Mobile art; Upper Magdalenian; Landscape.

I. LA CUEVA DE ABAUNTZ: UN MANUAL DE PREHISTORIA

Ningún tema podía ser más apropiado para un homenaje a Ignacio Barandiarán que el arte mueble de la cueva de Abauntz. Él acompañó hace treinta años a Pilar Utrilla a visitar a D. José Miguel de Barandiarán en su casa de Ataun para que le sugiriera qué cueva podía excavar tras la lectura de su tesis doctoral. El maestro de prehistoriadores no dudó en aconsejar la excavación de Lamiñuzulo, también conocida como Abauntz, nombre que se impuso al anterior por ser el primero («agujero de lamias») demasiado común en el País Vasco. Ignacio participó en la búsqueda posterior del yacimiento e incluso fue «un alumno más» durante la excavación de la primera campaña en 1976, realizando el mapa topográfico del interior de la cueva.

Parecía una excavación fácil, apropiada para la dirección de una principiante, una cueva que además necesitaba con urgencia que alguien recogiera la multitud de restos humanos que afloraban en superficie y que eran pisoteados por los visitantes. Nada más lejos de la realidad: el lugar encerraba todo un manual de Prehistoria. Los muertos del Calcolítico, un centenar, se hallaban enterrados a partir del 4300 B.P. al menos bajo cuatro rituales: en fosa, acompañados de bellas espátulas de hueso; en cista de piedra bajo una gran losa plana; incinerados hasta quedar reducidos a simples esquirlas y portando puntas foliformes; o simplemente, en una última fase, depositados colectivamente en el suelo, en este caso acompañados de puntas de pedúnculo y aletas.

Pero la cueva había recibido muchos más habitantes: los últimos, los romanos del Bajo Imperio que escondieron sus pobres tesoriillos de monedas de cobre y anillos de plata en el momento de las invasiones a comienzos del s. v.

Antes que ellos, gentes de la Edad de Bronce dejaron hachas planas y puntas metálicas, tras recibir como cueva sepulcral a los muertos calcolíticos. Mil años antes, en el 5300 B.P., gentes del Neolítico la habían utilizado como lugar de hábitat dejando junto a sus cerámicas lisas un par de geométricos en doble bisel. Cuatro mil años antes, en el 9300 B.P., habían sido los habitantes del Aziliense los que dejaron en el yacimiento puntitas de dorso, raspadores y bastantes caracoles en niveles de inundación con pequeños guijarros. Dejaron también tras ellos un largo momento de abandono de la cueva que sella la costra calcárea del nivel c, hacia el 6000 B.P., muy perforada por la actividad posterior y sólo presente en la primera sala de la cavidad.

Mucho antes estuvieron los magdalenenses, que se refugiaron en la cueva durante el Tardiglacial en dos momentos: en el 11760 B.P., durante el Magdaleniense Final, en una corta estancia que apenas dejó material (una cincuentena de piezas retocadas) pero que nos obsequió con los tres bloques grabados que constituyen su espectacular arte mueble y en el 13500 B.P., durante el Magdaleniense Medio, con una rica industria ósea que recibe claras influencias de yacimientos aquitanos (Isturitz, Duruthy) con presencia de saiga y reno, e incluso asturianos (Caldas). No faltaron tampoco los solutrenses, quienes abandonaron en la cueva las puntas de muesca rotas en las expediciones de caza y un gran taladro de retoque plano.

Espesos niveles estériles y acumulaciones de bloques anunciaban el final del depósito arqueológico, y allí habría sido abandonada la excavación si no hubiera existido el tesón de Carlos Mazo, asociado a la dirección del yacimiento a partir de la campaña de 1988, quien en 1994 se empeñó en alcanzar la roca base sondeando personalmente bajo el nivel solutrense. Once buenos hendedores y dos bifaces aparecieron acompañados de útiles más evolucionados, más propios de un Paleolítico Superior Inicial. Las dataciones absolutas no son concluyentes (30000 por ESR y < 45000 por radiocarbono AMS) prefiriendo como discriminante cultural la tipología lítica, la cual marcaría la existencia de un M.T.A., tipo Morín 17 o Castillo 20, o quizás incluso de un auténtico Achelense. Por otra parte, no hay que descartar que los osos de las cavernas que excavaron allí sus lechos de invernada (se recogieron 1500 restos reconocibles) pudieran mezclar con sus zarpas materiales procedentes de dos niveles distintos (Mazo y Utrilla, 1995-1996; Utrilla, 2000).

En total se han realizado en la cueva de Abauntz diez campañas, las cuatro primeras bajo la dirección de P. Utrilla (1976, 77, 78 y 79) y las seis restantes (88, 91, 93, 94, 95 y 96) con la codirección de Carlos Mazo. Esta segunda fase de intervención respondía a una campaña de salvamento, originada por un proyecto de construir un embalse que iba a inundar el yacimiento, embalse que afortunadamente parece hoy descartado. Por esta razón las excavaciones se prolongaron hasta extraer por completo los niveles magdalenenses de la cueva.

Ante tal variedad de ocupaciones y materiales la memoria final de la excavación nos resulta difícil de completar. Las cuatro primeras campañas realizadas en la Primera Sala fueron publicadas en Trabajos de Arqueología Navarra (T.A.N. n.º 3) (Utrilla, 1982) con el estudio de todos los niveles entonces conocidos (del Solutrense al Bajo Imperio) pero de las seis últimas existen sólo estudios monográficos. Algunos son muy específicos, como el análisis traceológico que realizó Carlos Mazo sobre el material lítico del nivel Magdaleniense Medio en su Tesis Doctoral (Mazo, 1989); o el tecnológico que realizó Natalie Cazals en su tesis leída en la Sorbona sobre el mismo nivel magdaleniense (Cazals, 2000); o el estudio de la fauna de los niveles paleolíticos (Altuna, Mariezkurrena y Elorza, 2001) o de la única saiga hallada en la Península (Altuna y Mariezkurrena, 1996) o el análisis del DNA de algunos muertos calcolíticos que realizó Eva Fernández en su Tesis, con algunas sorpresas como la presencia de gentes de raza negra, dato que hay que contrastar con nuevos análisis (Fernández, 2005). Otros estudios, todos en los T.A.N., son relatos de las diferentes campañas (Utrilla y Mazo, 1992 sobre la campaña de 1988; Utrilla y Mazo, 1993-94 sobre la campaña de 1991 dedi-

cado en especial a los ajuares y ritos de enterramiento que acompañaban a los muertos calcolíticos; Mazo y Utrilla, 1995-1996 sobre las campañas de 1994 y 1995 con particular atención al nivel de los hendedores).

Por etapas, la ocupación magdalenense ha sido la más estudiada, ya sea en los trabajos monográficos anteriores de Mazo, Cazals o Altuna, ya sea mediante análisis factorial de su industria lítica y ósea intentando dar una interpretación global de la ocupación magdalenense en los coloquios de *Arqueología Espacial* de Teruel (Utrilla, López y Mazo, 1986), de Chancelade (Utrilla y Mazo, 1992) ambos sobre la primera sala; o de Lieja (Utrilla, Mazo y Domingo, 2003), en este caso sobre la totalidad de la ocupación del Magdalenense Medio con estudio detallado de sus estructuras. Otras publicaciones tratan del arte mobiliario del nivel Magdalenense Final (Utrilla y Mazo 1996a y 1996b; Utrilla, Mazo, Sopena, Domingo y Nagore, 2004) o de los contactos transfronterizos durante el Solutrense (Utrilla y Mazo, 1994) o el Magdalenense (Utrilla, 1995 y 1997; Utrilla y Mazo, 1996c).

2. EL CONTEXTO DE LOS BLOQUES GRABADOS: EL NIVEL *2r* Y SU CONTENIDO ARQUEOLÓGICO

En las cuatro primeras campañas, que afectaron sólo a la primera sala, apenas se tocó el nivel Magdalenense Final en el que apareció el bloque grabado que nos ocupa. Un fino lentejón rojo que se denominó *e1* se superponía al nivel *e* (Magdalenense Medio) acuñándose en la parte más alta de la sala. Fue a partir de 1991, al trabajar en la segunda sala, cuando se registró la existencia de un potente nivel, denominado entonces *r*, que estaba constituido por limos muy sueltos de color rojo y en el que ocasionalmente se intercalaban lentejones negros. Su base se situaba siempre por encima del nivel *e*, gris arcilloso, mientras que el contacto de su techo solía estar en relación con el nivel *b* de enterramientos humanos o ya con niveles revueltos de época posterior.

A pesar de que desde el punto de vista sedimentológico no existían diferencias a lo largo de todo el desarrollo de este nivel rojo, sí que se atestiguaban desde el arqueológico. En el tramo superior (nivel *1r*) aparecían restos cerámicos y líticos, entre ellos dos triángulos en doble bisel, que concordaban con su fecha radiométrica de 5820 ± 40 B.P. (GrN 21010), equivalente en su cronología al nivel *b4*, neolítico medio, de las primeras campañas. En el tramo medio el nivel era estéril, en tanto que en el tramo inferior (nivel *2r*) volvía a ser fértil, entregando sólo 45 útiles líticos retocados, 6 óseos, 283 restos de fauna y cinco cantos con arte mueble, tres grabados y dos pintados (Utrilla y Mazo, 1996a). Su potencia máxima, unos 50 cm., se situaba sobre la banda 21, acuñándose progresivamente hasta las bandas 7 y 27 en ambos extremos. La zona superior se había visto afectada por remociones en algunos lugares pero, a pesar de ello, el techo del nivel parecía ofrecer una total horizontalidad.

De allí que pensemos que un fuerte componente de hierro, procedente bien de aguas cargadas con hematites (se ven en el techo fuertes manchas rojas) bien de acumulaciones antrópicas de ocre rojo, ha impregnado dos niveles arqueológicos diferentes: uno neolítico, el denominado primer nivel rojo (*1r*, el *b4* de la primera sala) y uno magdalenense final, conocido como segundo rojo (*2r*), que no apareció como tal en las primeras campañas, tal vez barrido por la erosión producida por el nivel *d*, aziliense, formado por un sedimento a base de pequeños guijarros ordenados y que afectaba sólo a la primera sala. El carácter impermeable de las arcillas del nivel *e* habría favorecido el encharcamiento de la zona más profunda de la cueva, en la segunda sala, y a ello se debería que las aguas cargadas con componentes a base de hierro hubieran teñido únicamente los niveles situados en la zona más profunda y apenas los de la primera sala (sólo el lentejón del *e1*) (Fig. 1).

Del tramo inferior del nivel *2r* se posee una fecha fiable procedente de un trozo de carbón (Ab.19E.382) adherido a la cara inferior del canto grabado n.º 3, el cual entregó una fecha de

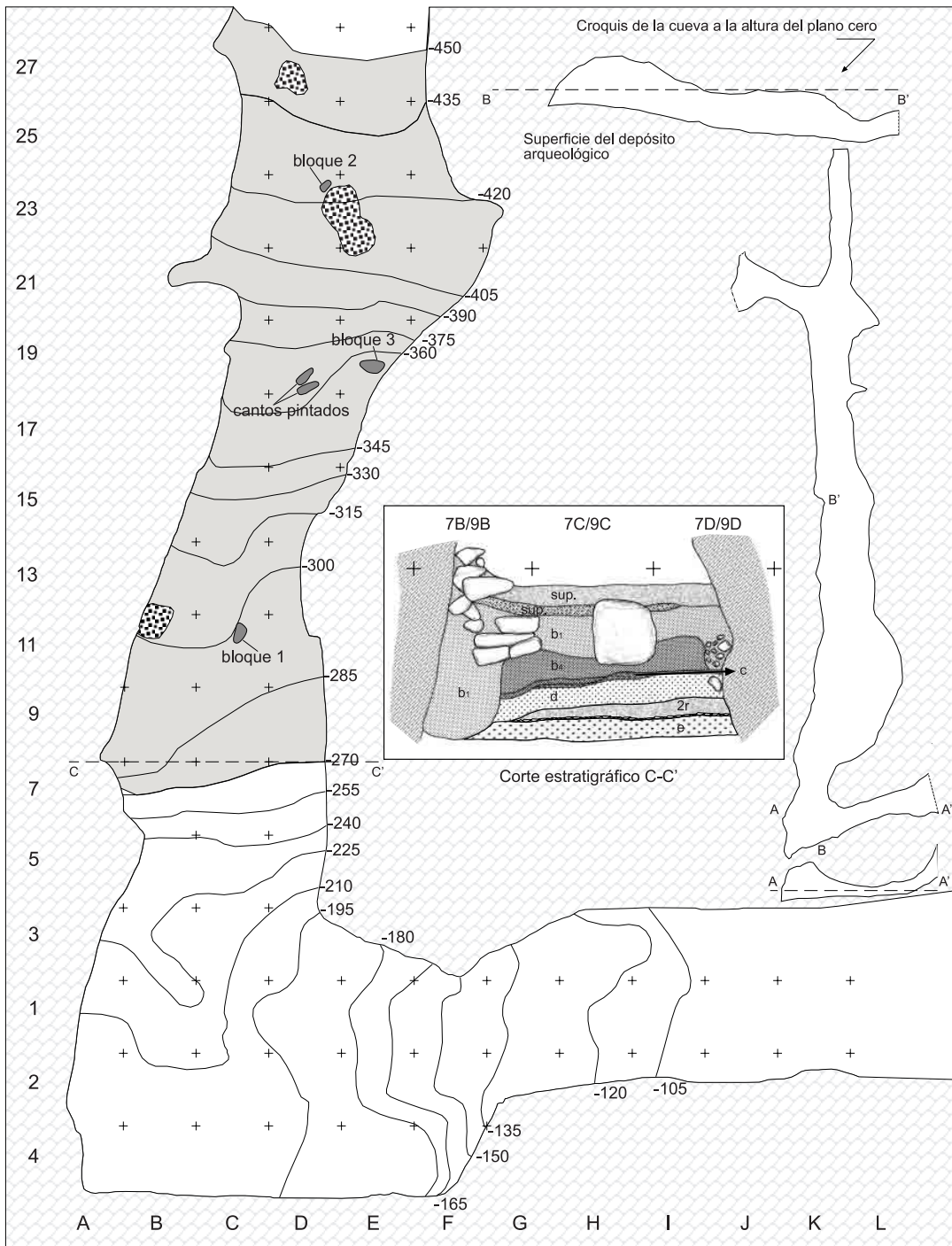


FIGURA 1. Curvas de nivel de las salas habitadas de la cueva de Abauntz con indicación (en gris) de la extensión del nivel 2r y la posición de las piedras grabadas o pintadas. Véase el corte estratigráfico de la zona de transición entre ambas salas, al comienzo del nivel rojo. Nivel b1: Calcolítico; b4: Neolítico; c: costra calcárea; d: Aziliense; 2r: Magdaleniense Final; e: Magdaleniense Medio.

11760 ± 90 B.P. (Ox A-5116). Como hemos señalado en otras ocasiones (Utrilla, 1990; Utrilla y Mazo, 1996a y b, Utrilla *et alii*, 2004) algunos criterios estilísticos, como la representación de cabras y ciervos en posición frontal o la propia coexistencia de un arte naturalista que cuida el detalle (caballo del bloque 3) con esquematizaciones y elipsis (cabras de los bloques 1 y 2) son típicos del momento Magdaleniense Final que refleja la fecha radiométrica.

El nivel 2r ha entregado 20 cantos o bloques de piedra algunos de los cuales veremos luego con detalle: diez de ellos son arcillas carbonatadas; otro es una lutita plana y alargada en forma de suela de zapato con numerosos surcos profundos; otros dos, también lutitas, presentaban gruesos trazos lineales de pintura roja a los que se suman seis trozos de ocre (cuatro rojos y dos amarillos) y una volandera fuertemente teñida de ocre rojo, contigua a las dos piedras pintadas.

La industria lítica retocada entregó 45 restos, a los que hay que añadir 19 soportes con saltados de uso (9 láminas y 10 lascas) y 4 núcleos o fragmentos de núcleo. Por tipos primarios se reconocen 7 raspadores (2 planos, 4 raspadores nucleiformes o rabots y 1 raspador sobre lámina truncada); 1 perforador; 13 buriles (3 diedros centrales, 2 desviados, 4 sobre rotura, 3 diedros múltiples y 1 plano), 1 hoja de borde rebajado parcial; 2 láminas truncadas (una recta y otra oblicua); 9 láminas de retoque simple (8 simples y una doble); 2 piezas con muesca; 1 raedera; 1 raclette; 1 segmento y 5 hojitas de dorso (una de ellas truncada).

Su reparto microespacial no es significativo por la escasez de efectivos, pero debe destacarse la concentración de buriles en tres bandas contiguas del pasillo (7, 9 y 11) registrando la primera 8 ejemplares de un total de 13. (Fig. 2.2). La misma posición ocupan las hojitas de dorso (todas en las bandas 7 y 9). El resto de los tipos no presenta una tendencia clara, repartiéndose a lo largo de toda la superficie. En cuanto a las piezas con huellas de uso se registran dos concentraciones: la más significativa en las bandas 7, 9 y 11 (pasillo) y una menos importante en las bandas 19 y 21 en torno al hogar de la segunda sala. No obstante, hay que señalar que la aparente escasez de objetos en las bandas 13, 15 y 17 se debe, no tanto a la ausencia de los mismos, como a la imposibilidad de encontrar el nivel 2r intacto, ya que se hallaba perforado por profundas fosas calcolíticas en la banda 13; por la ocupación neolítica (b4/1r) que había practicado cubetas en la banda 15 y por la actuación de los excavadores clandestinos y los propios enterradores de la Edad del Bronce en la banda 17.

La industria ósea recuperada se limitaba a cinco azagayas (Fig. 5.2), tres de ellas (una de sección cuadrangular y base en doble bisel y dos fragmentos de sección oval) se hallaron en el cuadro 19D, asociadas a las dos piedras pintadas y contiguas al bloque grabado con la cabeza de caballo (cuadro 19E); otra más, también de sección cuadrangular y doble bisel, apareció en un cuadro cercano (17C) mientras que la quinta, un fragmento de punta decorada con trazos oblicuos de disposición en zig-zag sobre las aristas, presentaba sección triangular y se situaba en el cuadro 23E, próximo a la lámpara del bloque n.º 2 (cuadro 23D), en el entorno del hogar de la segunda sala.

Se recogieron 283 restos de fauna, identificándose la especie en 177 de ellos. En un primer estudio realizado (Altuna *et alii*, 2001-2002) sobre 141 restos reconocibles domina el caballo con un 31,9% seguido de la cabra, con un 16,3% y de ciervo y sarrio con un 13,5%, estando también presentes el reno (base de cuerna de desmogue), los bóvidos y el jabalí. Entre los carnívoros destaca el zorro, con un 17,7% de los restos.

La importancia del caballo es todavía mayor si nos atenemos a la cantidad de carne proporcionada (el 62,6% del peso total de los restos), importancia que queda también reflejada al ser elegido como tema principal (o único) en dos de los tres bloques con arte mobiliario del nivel. Dos individuos infantiles (un cervatillo y un caballo) han sido abatidos durante el primer mes de vida, lo que confirma la ocupación del yacimiento al menos durante la transición primavera-verano. El NMI es muy

escaso: 3 ciervos, 3 caballos, 2 zorros, 1 cabra, 1 sarrio, 1 gran bóvido, 1 jabalí, 1 oso y 1 liebre, con restos testimoniales de estos cuatro últimos.

Las aves reflejan animales ligados a roquedos, con presencia de *Lagopus* y *Perdix* que indican una situación más fría que la actual y un paisaje totalmente despejado, ya que ninguna de las especies detectadas por Elorza posee interés por los espacios arbolados (Altuna *et alii*, 2001-2003, 17). Este dato iría de acuerdo con el descenso de especies de bosque, como ciervo y sarrio, respecto al nivel magdaleniense anterior y el aumento de las propias de campo abierto, como el caballo, o de roca desnuda, como la cabra. En efecto, el nivel Magdaleniense Medio (*e*) entregaba una presencia mayoritaria de sarrio (25,5%) muy por delante del caballo (16,4%) y del ciervo (12,5%). No obstante, en ninguno de los dos niveles existe atisbo de caza especializada.

La distribución espacial de los restos del nivel *2r* señala una concentración global en los cuadros 9C/9D y en torno al cuadro 19D, en este caso en la zona donde se halló el bloque 3 con el caballo grabado y las dos piedras pintadas. De cualquier modo, la escasez de restos en todos los casos hacen que estos datos no tengan apenas relevancia. Señalemos por último que una costilla infantil de *Equus* ha sido grabada en ambas caras, pudiendo diferenciarse, con dudas, una cabeza de caballo con ojo semicerrado (similar a las macilentas cabezas de caballo de los contornos de Tito Bustillo) (Fig. 5.2).

3. BLOQUES GRABADOS Y PIEDRAS PINTADAS EN EL NIVEL *2r*

Han sido ya objeto de dos publicaciones monográficas: la dedicada en la revista *Complutum* a Fernández Miranda, en la que se dan a conocer los cantos (Utrilla y Mazo, 1996a) y que tiene su versión divulgativa en francés en la exposición que sobre arte prehistórico de los Pirineos se celebró en Saint Germain-en-Laye (Utrilla y Mazo, 1996b); y la presentada en el Congreso de Lieja de 2001, en la que se estudian las fases de realización y se da la primera interpretación del bloque 1 como representación del paisaje (Utrilla *et alii*, 2004), tema que siempre reservamos para ampliarlo en el homenaje de quien mejor sabría apreciarlo y criticarlo.

3.1. *Dos tipos de soportes y dos técnicas:*

Los grabados de tipo figurativo se localizaron sobre tres bloques de alma compacta pero superficie blanda, consideradas en un principio como calizas margosas por su aspecto exterior y más adelante como arcillas carbonatadas. Están formadas en realidad por un mineral arcilloso con fijación de carbonatos que ha ido desarrollando y consolidando un núcleo dentro de niveles de lutita con mucha materia orgánica. La textura que este núcleo alcanza depende del grado de calcitización, encontrándose rodeado de una corteza arcillosa sobre la que se ha grabado. La pátina ferruginosa que presentan resulta frecuente por la movilización de coloides por el agua, al igual que la costra calcárea que se observa en el canto 2.

El soporte del canto número 1 (Ab.11C.285.39), de forma amigdaloides, ofrece unas dimensiones de 175 mm. de longitud, 100 de anchura y 54 de espesor máximo. Su peso es de 947 gramos. Según la morfología y proporciones de la piedra se trata de un soporte totalmente ergonómico y manejable lo que permitiría tener totalmente controlado el trazo. Antes de ser grabado parece haber sufrido cierto proceso de alteración que ha suavizado sus aristas, posiblemente resultado de su depósito en un sedimento un tanto húmedo que degradó la corteza arcillosa. Ésta se sitúa rodeando el interior carbonatado a modo de córtex y sólo una de las extracciones,

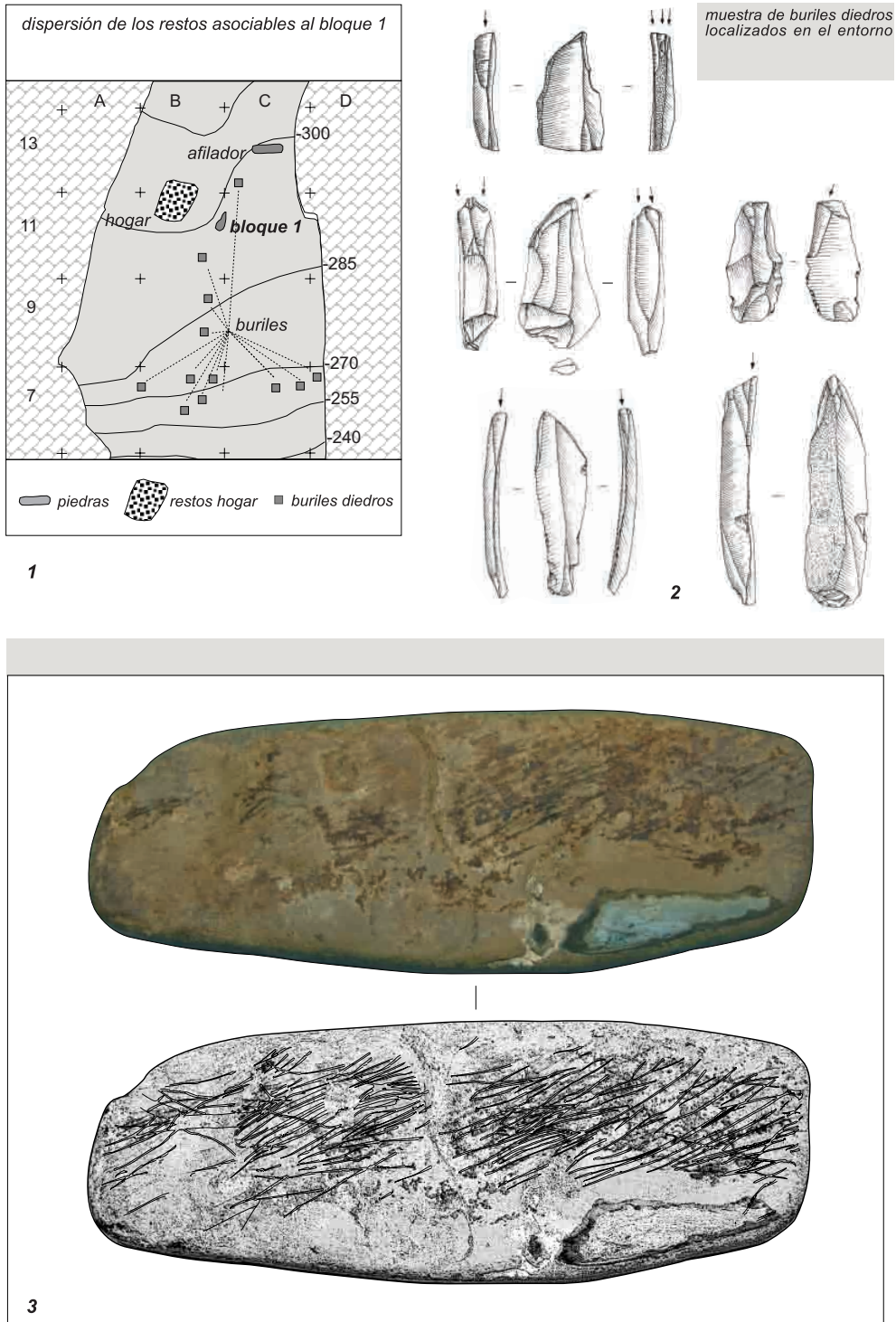


FIGURA 2. El entorno del bloque 1; 1: Distribución en su entorno de los buriles y de la piedra plana con incisiones ¿afilador?; 2: buriles; 3: afilador de arenisca.

localizada en la cara A, ha dejado aquél a la vista. Este negativo ha sido incorporado por el artista a la composición.

El canto número 2 (Ab.23D.402.98) presenta la forma de un prisma de base rectangular. La longitud máxima es de 146 mm., la anchura de 114 y altura o espesor de 77. El peso es de 1573 gramos. Su cara superior (aquella que resulta de orientar el caballo y las cabras que presenta de pie) es cóncava y en ella se localiza un pequeño agujero circular, de talla intencional, y un meandriforme que lo rodea. Por su morfología, y por el hecho de que en el momento de recuperarlo esta cara se encontraba notablemente ennegrecida, esta pieza fue considerada como una lámpara. En este caso los grabados resultan menos aparentes, por menos profundos que los de la pieza anterior y porque han sido realizados básicamente sobre la propia arcilla carbonatada.

El tercero de los cantos grabados (Ab.19E.382.1) tiene unas dimensiones de 203 mm. de longitud, 135 de anchura y 45 de espesor, con un peso de 1097 gramos. Su cara dorsal, que aparecía en una superficie roja muy acusada del nivel 2r, presenta una forma que recuerda claramente una cabeza de caballo, tema único que representa en su grabado.

Un cuarto canto (Ab.13C.300.195), en este caso de lutita, entregaba toda su superficie dorsal surcada por innumerables líneas rectilíneas que no formaban figuras, como si hubiera sido utilizada como tabla para cortar sobre ella con utensilios de sílex. Sus medidas, 264 × 92 × 28 cm. dan idea de su forma plana, tipo suela de zapato, presentando además la cara ventral restos aislados de pintura roja. Parece vinculado a la elaboración del canto n.º 1. (Fig. 2.3)

Más curiosa es la forma de las dos piedras planas con bandas sinuosas pintadas en rojo. Se trata de dos cantos de lutita, alargados y planos: uno de ellos (Ab. 19D.366.106) estaba apuntado a modo de pico en uno de sus extremos y medía 207 mm. de longitud, 68 de anchura y 22 de espesor (Fig. 5.5), mientras que el otro (Ab. 19D. 355.96) presentaba un filo transversal a modo de hacha con unas medidas similares: 222 × 59 × 16,2 mm. En ambos casos se observaron nítidamente trazos lineales rojos, efectuados con el dedo e incluso algunos con pincel, que ocupaban las dos caras. Sería aventurado reconocer figuras en dichos trazos (que quizá no respondan más que a la necesidad de limpiarse los dedos tras una pintura corporal) aunque dejamos constancia de que en el canto con filo se podría vislumbrar un cuerpo humano de perfil, con delimitación del tórax, las nalgas y arranque de las piernas. Es más, dado que los trazos continúan ininterrumpidamente por el canto del extremo de la pieza y por la otra cara, podría incluso determinarse la cabeza del individuo (Fig. 5.4).

3.2. *Los temas: caballos, cabras, ciervos y antropomorfos*

En el bloque n.º 1 se identifican en la parte superior de la cara A (Fig. 3. 1), entre otras figuras menos claras, dos ciervos (uno de frente y otro de perfil), una retahíla de cabras en fila, (ocultas tras un desconchado previo de la pieza que ha sido contorneado con rayas y puntos), otra cabra de perfil, una serie de cuernos en V con dos puntos junto a la base (representaciones de ojos), una posible montaña y varios haces de líneas ondulantes que podrían sugerir un río que separa las dos manadas de cabras (Utrilla y Mazo, 1996a; Utrilla *et alii*, 2004).

En la parte inferior de la misma cara se observan con claridad un antropomorfo con la boca muy abierta y, en posición invertida, dos animalitos juveniles que, en principio, podrían ser identificados por su cuerpo rechoncho como terneros, sin descartar que se trate de pequeños renos, dada la similitud de su perfil con otros ejemplares como los de la Madeleine, Mas d'Azil, Teyjat o Limeuil. (Utrilla *et alii*, 2004, 204) . En la misma posición invertida es posible identificar con

menos nitidez dos figuras de caballo y un segundo antropomorfo con los brazos levantados hacia delante, al estilo de los observados en el gran techo de Altamira o en Los Casares (Utrilla *et alii*, 2004, 205). Entre los elementos «de paisaje» se observan varios haces serpenteantes en forma de meandro, similares a los de la parte superior, y en la parte izquierda grupos de trazos de tendencia circular. Más adelante volveremos sobre esta cara, sus fases de ejecución y su posible interpretación.

En la cara B (Fig. 3. 2) aparece muy visible una maraña de trazos que parecen querer eliminar las figuras previamente dibujadas. Bajo estos trazos se observa una bella cierva completa que recuerda por su tamaño y factura al ciervo de perfil de la cara A y, más a la derecha, la parte superior de una segunda cabeza, también de cierva, que conserva perfectamente orejas y ojo. Más dudosas son otras tres cabezas (una de cierva, otra de caballo y otra incierta) que aparecen en posición vertical o invertida y otras figuras parciales menos claras (Utrilla *et alii*, 2004, 211).

En el segundo bloque (Fig. 3. 3) los temas figurativos se representan en el lateral de la lámpara, mientras que su superficie cóncava presenta un agujero circular central (quizá como depósito para la grasa) y un meandro profundo que lo enmarca. Se observa en el lateral un gran caballo de perfil, parcialmente repicado en su cabeza; bajo su cuello aparece un gran macho cabrío representado de frente y, sobre su lomo, se representan cinco cabras esquemáticas agrupadas, también en visión frontal. El tamaño menor de sus cuernos y el hecho de aparecer juntas permite identificarlas como hembras, en oposición al macho anterior. Sobre todos ellos se grabó un antropomorfo incompleto y una banda de haces de líneas paralelas «en meandro de río» que recuerdan idénticos motivos del bloque 1 (Fig. 4) e incluso el motivo serpentiforme de la cara cóncava.

El orden de ejecución es claro: primero se dibujó el caballo que ocupó toda la superficie decorable, incluido un desconchado; luego se dibujaron el meandro y las seis cabras en los espacios vacíos y por último, con un trazo más profundo, se grabó el antropomorfo, tal como ocurre con el representado en el bloque 1.

El tercer bloque ofrece una figura de caballo mucho más cuidada. Se trata de un espléndido ejemplar de 18 cm. de longitud, grabado a trazo múltiple salvo en detalles como la barba y las orejas, y que ofrece muy correctas proporciones, características del estilo IV al que se adscribe por su datación (Fig. 5.3). Signos escaleriformes aparecen junto a su morro, pero fueron realizados antes de grabar el caballo. A destacar la presencia de haces de líneas que delimitan su cuello y otras que marcan el despiece de la cabeza, convención típica de la época (Barandiarán, 1972).

En resumen, vistos globalmente los tres cantos grabados, se observa que el tema del caballo está presente en los tres ejemplares: con nitidez y protagonismo en los bloques 2 y 3 y más camuflado en las caras A y B del bloque 1. Nada de particular supone este dato ya que el caballo es, junto con la cabra y el reno, el tema estrella, el animal dominante de los santuarios parietales y muebles del Magdaleniense Final y en especial en el área de influencia de Isturitz/Duruthy a la que pertenece la cueva de Abauntz¹. Las cabras esquemáticas en posición frontal, los antropomorfos y los meandros aparecen representadas a su vez sobre los bloques 1 y 2 dando la sensación ambas piezas de responder al mismo concepto. Los ciervos, macho y hembra, aparecen dibujados con todo detalle sobre las dos caras del bloque 1.

¹ Véase el clásico catálogo de Chollot, 1964; el posterior sobre «L'art préhistorique des Pyrénées» en particular el apartado de Isturitz (Mons, 1996) y de Duruthy

(Cleyet Merle, 1996) o el catálogo reciente de la exposición sobre Duruthy en Dachary, 2006. También Utrilla, 1994 y Utrilla y Martínez-Bea, e.p.



FIGURA 3. Calco de los bloques 1 y 2 de Abauntz. 1: bloque 1 cara A; 2: bloque 1 cara B; 3: bloque 2. Véase foto de detalle del festón que atraviesa el río al pie de la montaña.

3.3. *Los elementos del paisaje*

En los dos artículos ya citados dábamos noticia de la presencia de elementos «de paisaje» en el bloque 1 de la cueva de Abauntz. En el primero (Utrilla y Mazo, 1996a, 47) llamábamos la atención sobre la existencia de un río que atravesaba un estrecho entre montañas, siguiendo el paisaje real del entorno. Así, un grabado múltiple parecía reproducir el curso serpenteante del río Zaldazaín cruzando la parte superior de la cara A de lado a lado y recibiendo dos afluentes en su recorrido a la altura de una montaña. (Fig. 4, motivo 1). Lo sorprendente es que el mapa 1:50.000 de la hoja «Sumbilla» (y sin seleccionar trazos) plasma un curso fluvial similar, el cual recibe dos afluentes junto al lugar en el que se alza el monte de San Gregorio, situado enfrente de la cueva (Fig. 6). Hemos visto también como semejantes haces meandriiformes aparecen representados en el bloque 2 asociados a una escena de cabras similar² (Fig. 4, motivo 1.6).

En un segundo artículo (Utrilla *et alii*, 2004, 203) se añadían más elementos que abundaban en la teoría del paisaje: por ejemplo, estaba representada también una montaña (Fig. 4, motivo 2.1), idéntica en su forma al citado peñasco de San Gregorio visible desde la cueva de Abauntz al otro lado del río (Fig. 6.1). En este caso se habían representado también las cabras que poblarían los dos montes a ambos lados del estrecho y cuyo paso obligatorio domina estratégicamente la cueva de Abauntz.

En la zona intermedia de la cara A, a caballo entre las dos partes en las que aparece dividida, en el tránsito real entre el valle y la montaña, es donde se han representado los dos ciervos: uno de gran tamaño, visto de perfil, que se asociaría en su berrea a las ciervas de la cara B, de similar tipología y tamaño; y otro en representación frontal, cuya pata posterior parece querer agarrar el gran antropomorfo de la parte inferior.

Un nuevo elemento de paisaje podría observarse frente a la cara sur de la cueva, es decir, en la parte inferior de la cara A del bloque 1. En esta zona, totalmente llana y dedicada a pastos y cultivos en la actualidad, los cursos de agua se ralentizan en meandros, embalsándose en charcas en época de deshielo (Fig. 6.2). Pues bien, todo esto está representado en el bloque 1: marañas de trazos de tendencia circular concéntrica, tal como un niño representaría un charco, aparecen a la izquierda de la pieza (Fig. 4, motivo 3) y haces de líneas en meandros muy marcados lo hacen en el centro y a la derecha (Fig. 4, motivo 1.2). Los animales que aparecen en esta zona ya no son propios de montaña sino de pradera: dos pequeños uros o renos, dos posibles caballos algo dudosos y dos antropomorfos.

Pero existen otros signos, de difícil lectura, que podrían estar fuertemente vinculados a la descripción del relato. Así una serie de trazos cortos oblicuos, en festón (Fig. 4, motivo 4), que cortan transversalmente el río al pie de la montaña (Fig. 3, foto) y que podrían representar vados, senderos de acceso o incluso puentes; o una serie de trazos cortos, en línea (Fig. 4, motivo 5), que atraviesan las patas traseras del ciervo frontal, siendo verosímil su interpretación como huellas producidas por el animal (Fig. 4, motivo 5.1), si bien aparecen también en otros lugares no asociadas a animales, como en la zona del talón cerca del festón (motivo 5.5) o sobre las charcas de la cara A (motivo 5.2) o en la cara B (motivo 5.6); o los numerosos signos ojivales de relleno en espiral (Fig. 4, motivo 6)

² En publicaciones anteriores que no tenían como tema la representación del paisaje (Utrilla y Mazo, 1996; Utrilla *et alii*, 2004) no se reflejaba totalmente el complicado curso de los «ríos» del bloque 2, cuyo calco más detallado presentamos ahora, motivo que recuerda bastante el meandro de la cara cóncava de la lámpara. Por otra parte, al realizar de nuevo el calco, hemos podido

comprobar que son cinco las cabras (y no tres) las que se representan sobre el lomo del caballo; la presencia de orejas y barbas de trazo somero en la cabeza de este animal (convención que se repite en el caballo del bloque 3) y la existencia de series semilunares idénticas a las que aparecen sobre la cabeza de la cierva de la cara B del bloque 1.

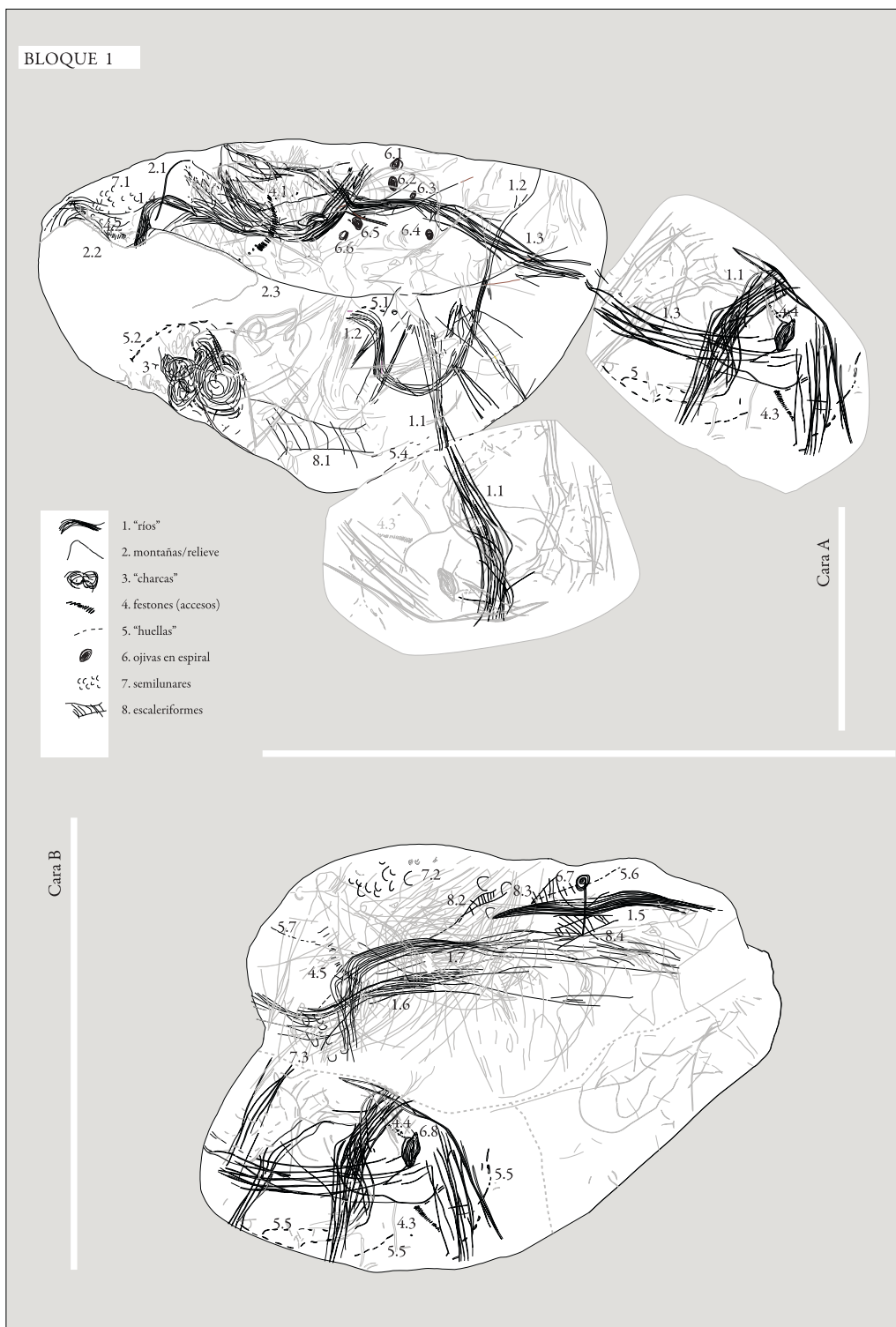


FIGURA 4. Desarrollo de los motivos alusivos al paisaje en el bloque 1.

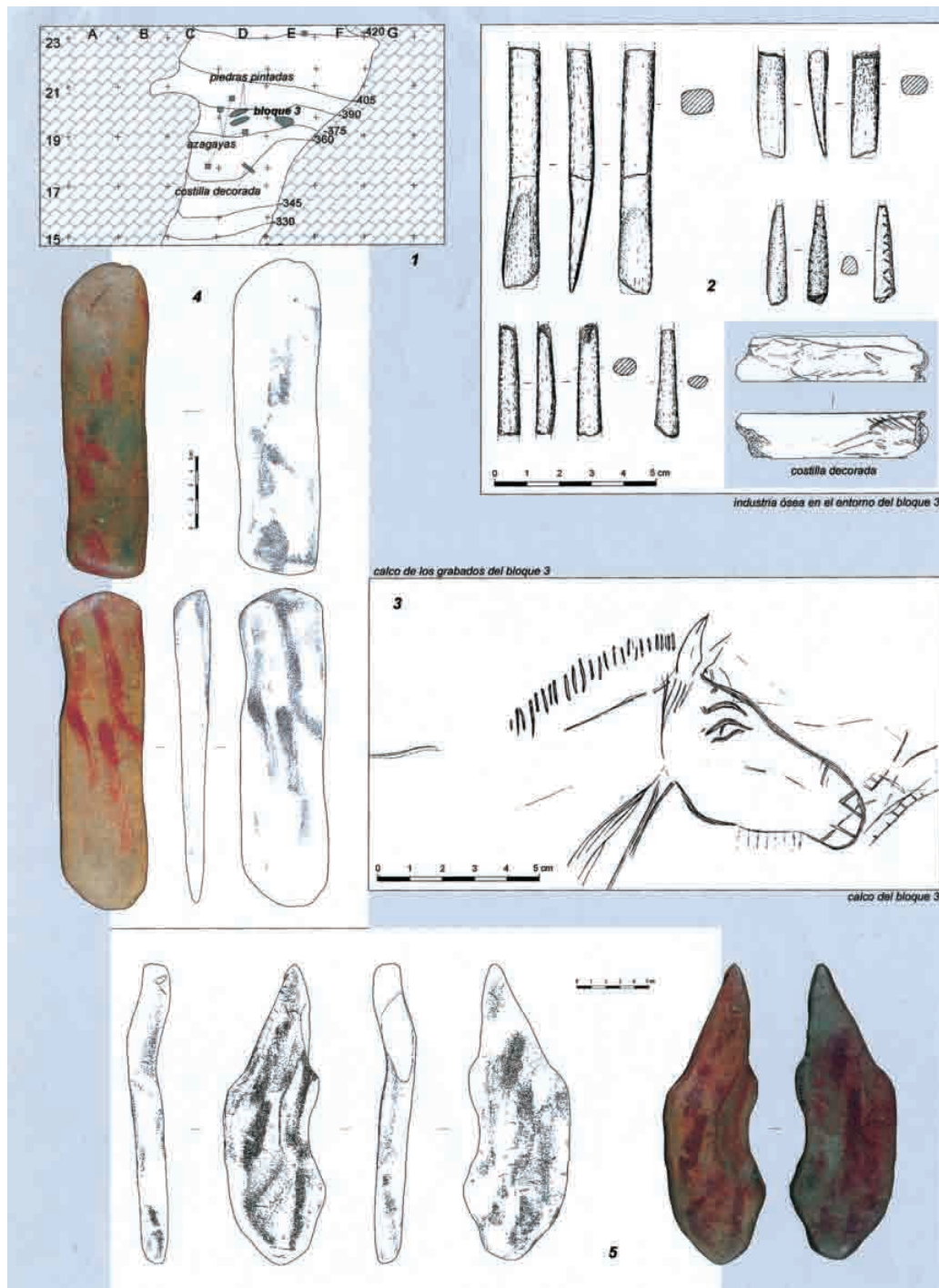


FIGURA 5. Calco del bloque 3 y situación espacial en relación a las dos piedras pintadas, la industria ósea y la costilla grabada; 1: ubicación en el plano; 2: industria ósea y costilla decorada con una posible cabeza de caballo; 3: calco del bloque 3; 4: piedra alargada con filo transversal con posible representación de un antropomorfo pintado; 5: piedra apuntada en forma de pico con motivos sinuosos pintados ¿choza?

que ocupan algunas concavidades del bloque 1 como la existente en la zona del talón (motivo 6.8) y que pueden aparecer asociados en su interior a un trazo vertical, tal como vemos en un ejemplo de la cara A (motivo 6.2) y otro de la cara B (motivo 6.7); o los crecientes semilunares de finísimos trazos (Fig. 4, motivo 7) que proliferan en la cara B tanto sobre la cabeza de la cierva completa (motivo 7.2) como bajo el hocico de la cabeza vertical (7.3), estando presentes también en la parte izquierda superior de la cara A (7.1) y en la parte derecha del bloque 2 (7.4). Sin embargo, en este caso estos signos no parecen relacionarse con el paisaje geográfico aunque sí con el ambiente: su asociación al hocico de dos cabezas de cierva en la cara B del bloque 1 (Fig. 4 motivos 7.2 y 7.3) llevan a plantear su interpretación como señal de la respiración, tal como se ha publicado en otros signos de Pendo, Torre o Valle (Barandiarán, 1984) o incluso del olfato de las temerosas ciervas que se encuentran atentas para huir del peligro. No obstante, en el bloque 2 se sitúan entre las patas traseras del caballo lo que quizá convendría más a una interpretación como insectos, los cuales tampoco irían mal en torno a las cabezas de cierva.

Señalemos por último la existencia de motivos escaleriformes que también podrían vincularse al paisaje: el más nítido aparece en la cara A (Fig. 4, motivo 8.1) en la zona de los pequeños uros o renos, pero también podrían rastrearse, con dudas, en ciertos signos de la cara B situados sobre el lomo de la cierva (Fig. 4, motivos 8.2, 8.3 y 8.4).

Observando con más detalle estos signos «menores» vemos como la parte inferior de la cara A aparece cuidadosamente separada de la superior por una línea incisa (Fig. 4, motivo, 2.3) que corta por la mitad la totalidad de la superficie. Ésta perfila por arriba un lascado previo del soporte, situado a la izquierda, y que se incorpora al relato al esconder tras él a la manada de cabras, las últimas de las cuales sólo aparecen representadas por sus cuernos. Su interior se muestra aparentemente vacío de figuras pero quizá podría atisbarse el perfil de una cabeza aprovechando relieves naturales para configurar su silueta. Nos preguntamos si esta zona hueca no estará representando la propia cueva de Abauntz ya que su posición, frente a la montaña y al otro lado del río, es la correcta.

Podría asimismo representar el perfil de las dos montañas (Fig. 4, motivo 2.2) con el valle situado entre ellas, dado que presenta en este lugar las series de trazos «en festón» que denominamos accesos (Fig. 4, motivo 4.2) y que esconde a las cabras bajo su línea perfilada. En paralelo, una similar representación en festón, en este caso muy marcada y visible, atraviesa el curso fluvial al pie de la montaña (motivo 4.1), por lo que parece coherente una interpretación de «accesos», ya sean como vados del río, puentes o simples senderos. Un tercer festón, esta vez más tenue, conduce a la concavidad natural con ojiva central grabada en su interior que se halla en la zona del talón del bloque 1 (motivos 4.3 y 4.4).

Ello nos lleva a fijarnos en un nuevo detalle al que no dimos importancia en publicaciones anteriores pero que pudiera dar la clave del mensaje del bloque 1: la proliferación de pequeñas ojivas grabadas en espiral por toda la cara A del bloque 1 de las que hemos contado hasta seis casos (Fig. 4, motivo 6.1 a 6.6) que quizá estén marcando la situación de cuevas o abrigos, sin descartar que se trate de fuentes o de lugares donde obtener materias primas o alimentos. Damos como primera la opción de cuevas o abrigos ya que dos de las ojivas más notables se encuentran en el interior de zonas cóncavas, bien naturales (zona del talón) (Fig. 4, motivo 6.8) bien artificiales (en un saltado en la cara B) (motivo 6.7). Es más, de alguna de estas ojivas parte una línea perpendicular que podría indicar la dirección a seguir o la mayor facilidad de acceso en caso de que se tratara de elementos geográficos.

En cuanto a su interpretación como fuentes, existen varias en la zona según el mapa geológico, pero lógicamente han podido variar a lo largo de los 11000 años transcurridos, por lo que no creemos que merezca la pena cotejarlas *in situ*. Asimismo las formas circulares recordarían las

ondas del agua y, en ese caso, estarían en relación con el motivo circular en espiral empleado para las charcas.

Sin embargo, no deben descartarse otras interpretaciones no geográficas, como el que se tratara de armas arrojadizas, a modo de hondas o boleadoras, lo que explicaría que los seis claros ejemplares de la cara A estén pululando sobre la cabeza del gran ciervo de perfil o que el de la cara B (motivo 6.7)³ se halle también en el entorno de la cabeza de la cierva representada a la derecha. Es más, dado que el ciervo está en clara posición de berrea, es posible que estén representando quizá el sonido.

4. EL MENSAJE DEL BLOQUE 1: ¿SE TRATA DE UN CROQUIS A MODO DE MAPA O ES SÓLO UN MERO RELATO?

Entendemos el bloque 1 de Abauntz bien como un relato en su paisaje real, bien como un croquis que serviría de mapa recordatorio para una segunda visita, ya que presenta un diseño ligero de un terreno o paisaje que se hace a ojo, sin precisión y con detalles selectivos⁴. La cara A del bloque 1 agrupa todos los aspectos que convienen a un croquis, como son la capacidad de sintetizar en un único objeto la mayor parte de los elementos naturales del entorno; la simplificación y a la vez la optimización, minimización y estandarización de muchos elementos, logrando dar mucha información; la existencia de un código de comunicación visual que cobra sentido cuando tiene que compartir el objeto con una determinada comunidad, aunque no siempre las claves sean descifrables. Estaríamos ante un «lenguaje de líneas», es decir, un medio de comunicación para la comprensión y expresión de ideas conceptuales a través de trazos, al margen de las escalas reales, si bien la conjunta utilización del «relieve» del soporte le situaría a caballo entre los dos tipos de lenguaje.

Es sabido que en los croquis se utilizan distintos tipos de líneas: los trazos más gruesos para representar los perfiles visibles de los objetos, frente a los más finos para plasmar los desarrollos imaginarios. Siguiendo esta pauta, en el bloque 1 los signos semilunares, que aluden a elementos no tangibles (como puede ser la respiración de las ciervas), son delineados con marcas apenas perceptibles mientras que, a la inversa, un instrumento con filo más ancho, buril diedro simple o múltiple, se utiliza para jerarquizar las figuras principales, como son los antropomorfos de los bloques 1 y 2. Se trataría, por tanto, de un proceso codificado que podría ser seguido con fidelidad por los lectores de las imágenes⁵, formando parte de ese «lenguaje de las líneas» que se utiliza universalmente.

El bloque 1 es exponente, a pesar de la simplificación, de una gran calidad artística, visible en la delineación de determinadas figuras. Presenta orden, simetría, contraste, ritmo, jerarquía, ingredientes básicos del diseño. Para obtener este resultado, se requiere una gran habilidad, no sólo artística

³ Yendo más lejos, este ejemplo parece representar un hombrecillo esquemático con brazos y piernas en posición horizontal, idéntico al que podría diferenciarse en el motivo 6.2 de la cara A, figuras que tradicionalmente no casaban por su estilo con la imaginería del arte paleolítico pero que, tras el hallazgo de elementos esquemáticos en yacimientos italianos como Grotta di Fumane o Riparo Dalmeri, quizá habrá que reconsiderar (Broglio y Dalmeri, 2005).

⁴ Un croquis se caracteriza por la capacidad que tiene de verter con rapidez todos aquellos pensamientos que van surgiendo del autor, los cuales se plasman velozmente para no perder la imagen en forma de expresión espontánea; se trata, en suma, de un acto de razonamiento espacial. El

croquizado constituye un proceso de pensamiento, un método de comunicación, es la mejor manera de desarrollar conceptos para transmitir ideas (actualmente tanto para el diseño artístico como para el diseño industrial el croquis es la fase primordial de guía para desarrollar cualquier proyecto). Cuanto mayor sea la destreza del autor, y el nuestro la tiene, más capacidad comunicativa tendrá el objeto, si esa es su finalidad.

⁵ Aunque algunos esquematismos utilizados, como los motivos espiraliformes, resultan de difícil interpretación, a pesar de que atendiendo a su número, disposición y visibilidad debieron tener importancia en la composición escénica.

sino también espacial, manifestada en primer lugar por la rentabilidad obtenida de la simple microtopografía del canto e incluso de los desconchados naturales y su integración en las representaciones. También se plasma en el proceso perceptivo del autor (distingue y analiza) y en la visión espacial, es decir, en la habilidad de manipular una información visual compleja: así, para lograr profundidad se utiliza, además del relieve de la piedra, el esquematismo de las cabras que se supone más alejadas, logrando una clara profundidad en la escena, y sin tener que recurrir al traslape o superposiciones para lograr ese efecto, siendo además mucho más efectivo. Existe por tanto una verdadera construcción del espacio, es decir, que el autor se enfrenta al mismo traduciéndolo rápidamente en una imagen gráfica que lo representa.

5. LA INTERTEXTUALIDAD: LA COMPRENSIÓN DEL CONJUNTO

Cuenta Barandiarán (2006, 131) que el arqueólogo, obsesionado por extremar toda analítica del objeto mobiliario, polariza su atención sobre cada caso desatendiendo el significado de los conjuntos que los justifican. Y, como él indica, la comprensión cabal de un documento mobiliario sólo podría intentarse contrastando su explicación con la de los restantes. Cada desarrollo gráfico se traba con otro completando un argumento a modo de tiras de un *comic*, comprendiendo cada viñeta en su tira y éstas en una serie desplegada en entregas periódicas. De este modo la articulación de un documento paleolítico se ha de desarrollar en diversos niveles:

- entre las viñetas (caras o espacios) presentes en el mismo soporte: en nuestro caso, por ejemplo, el ciervo realista de la cara A y las ciervas de la cara B del bloque I. El ciervo berrea (luego es septiembre, época de celo) y las hembras objeto de su deseo aparecen agrupadas en la cara posterior.
- entre las entidades gráficas que integran la colección de un mismo nivel: por ejemplo las cabras de visión frontal de los bloques 1 y 2 de Abauntz; o los antropomorfos en la fase final de ambos bloques que presentan además un trazo más ancho y plano que las otras figuras; o las representaciones de «ríos serpenteantes» contemporáneos al grabado de las cabras; o el valor de los desconchados perfilados (incluso en una de las piedras pintadas) e incorporados al relato; o los signos semilunares asociados a animales en ambos bloques.
- en el contexto de otros conjuntos gráficos similares de una época o de un territorio: sería el caso de la temática del antropomorfo acechando a la caza representada en los bloques 1 y 2 de Abauntz presente también en el hueso de la cercana cueva de Torre, de similar cronología estilística; o la cabras en posición frontal con semejantes ejemplos en la Costa Cantábrica (Llonín, Paloma, Cueto de la Mina, Pendo, Otero, Urtiaga) o en el Pirineo francés (La Vache, Gourdan).
- en el conjunto del archivo del imaginario y el pensamiento simbólico del Paleolítico Superior. De nuevo un antropomorfo acechando con su brazo levantado a un caballo moribundo lo observamos en un bloque magdaleniense del lejano yacimiento de Etiolles, en el Sena (Taborin et alii, 2001) o más cerca, en los tres que se relacionan con la cierva de patas trabadas del Gran Techo de Altamira, (Utrilla y Martínez Bea, 2005-2006) siempre que, en este caso, no los interpretemos como «orantes» (Freeman y González Echegaray, 2001, 90)

Ello nos obliga a descifrar cada uno de los iconos de sus dos superficies y relacionarlos, tanto entre sí como con las figuras del bloque 2 y otras próximas, intentando dar la siempre difícil explicación de las «láminas de un álbum» que la cueva en su nivel 2r nos entrega.

Conviene, por tanto, fijarse en el *timing* de ejecución de las figuras, el proceso o las fases de elaboración, no sólo de las que aparecen en la misma cara o en el mismo soporte, sino también en comparación con otros bloques del mismo nivel. La primera impresión que se obtiene de la comparación de los bloques 1 y 2 es que ambos reproducen una concepción similar, si bien el bloque 1 tendría como finalidad el relato en sí mismo, mientras que las figuras del bloque 2 tendrían un valor secundario, formando parte de la decoración de una lámpara y ocupando una posición lateral. Ambos sin embargo tendrían en común un mismo valor narrativo (antropomorfos asociados a la caza disponible en la zona); un interés por el paisaje (representación de cursos de agua en los dos bloques) y una alusión a la estacionalidad (ciervo durante la berrea en bloque 1; macho cabrío solitario frente a cabras agrupadas en bloque 2).

Sería posible incluso que ambos bloques hubieran sido realizados por la misma mano. Así, si comparamos el *ductus* de la elaboración de la cabra macho del bloque 2 con el correspondiente al ciervo en posición frontal o a la primera cabra del bloque 1, observaremos un similar orden de elaboración en ambos: primero la cabeza, a continuación el cuello, seguido del lomo, vientre y pecho, realizando luego las patas a partir del fémur hasta el final. Los cuernos, desde el arranque hacia arriba, han sido grabados posteriormente pues se superponen al contorno del cuerpo de la cabra o a la cabeza del ciervo⁶ (Utrilla *et alii*, 2004, 208, fig.6).

Alguna duda nos plantea el orden de ejecución de las cabras agrupadas en ambos bloques: en el n.º 1 las cabras han sido grabadas en una serie de derecha a izquierda, como lo haría un zurdo, mientras que en el bloque 2 las tres cabras situadas sobre el lomo del caballo se han hecho de izquierda a derecha, como lo haría un diestro. No obstante, cabe pensar que las cabras del bloque 1 se han hecho en función del desconchado, dibujando primero las dos que aparecen completas y después las que, representadas sólo por sus cuernos, se esconden tras él. En este sentido conviene hacer notar que tanto en el bloque 1 como en el 2 el cuerpo de la cabra se representa a la derecha de la cabeza, como haría un diestro y no a la izquierda, como haría un zurdo⁷. Por consiguiente, la seriación de las cabras del bloque 1 parece que se debe más a la necesidad de la utilización del espacio disponible dentro del proceso gráfico que al carácter zurdo del dibujante. Por tanto, ambos dibujantes (si no es uno sólo, que parece probable) serían diestros.

Otro dato común a ambas piezas sería el orden de ejecución de las figuras en relación con su tamaño. En ambos bloques las figuras grandes y realistas han sido realizadas en primer lugar, eligiendo el espacio a decorar (caballo en el bloque 2, ciervo de perfil y «terneros/renos» en el bloque 1) culminando con las figuras menores y esquemáticas (cabras y ciervo en posición frontal del bloque 1, cabras esquemáticas del bloque 2) que se han hecho con posterioridad. Este *tempo* coincide con el observado por Villaverde en Parpalló (1994, 198), donde se han dibujado primero las grandes figuras y luego las complementarias menores, pero no con el del hueso de Torre donde ocurre a la inversa, primero las figuras menores y posteriormente las mayores rellenando espacios (Barandiarán, 2006, 143).

También existe disparidad respecto a Torre con el momento de ejecución del antropomorfo: en los bloques 1 y 2 de Abautz los antropomorfos ocupan la posición final, en último lugar, mientras que en Torre el antropomorfo va aparejado a la representación de las figuras pequeñas. No obstante,

⁶ Tanto Ignacio Barandiarán (2006, 142) como Carole Fritz (1999, 202) han observado que existe un orden idéntico de ejecución que comprende en primer lugar el contorno de la figura (la masa del cuerpo, de adelante hacia atrás y de arriba hacia abajo) a la que va añadiendo los detalles complementarios.

⁷ Hemos podido comprobarlo con experiencia directa pidiendo a varios zurdos que dibujaran una cabra con cabeza de frente y cuerpo de perfil. Todos representaron el cuerpo hacia la izquierda mientras que los diestros lo hicieron a la derecha.

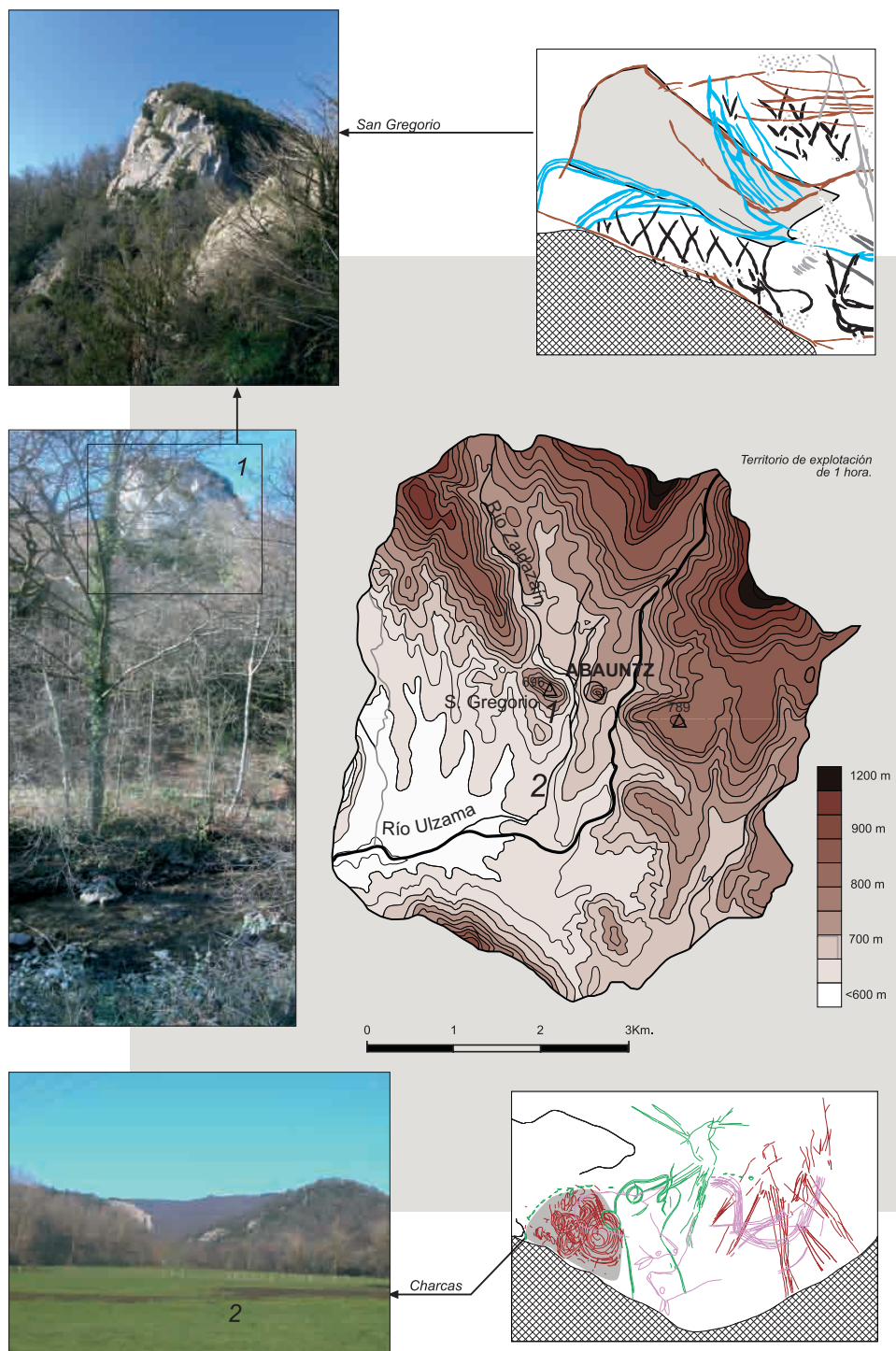


FIGURA 6. Representación del paisaje. En el centro territorio de explotación de 1 hora de la cueva de Abauntz. Arriba, la montaña representada (derecha) y la montaña real, San Gregorio (izquierda). Abajo a la derecha representación de charcas y a la izquierda paisaje real de la llanura encharcada tras una nevada.

en todos los casos podría tener una misma explicación: el hombre acecha toda la gama de presas disponibles en el entorno, tal como hace el «hechicero» de Trois Frères. En Torre sólo un ejemplar de cada especie (caballo, ciervo, uro y sarrio) aparece representado, salvo en el caso de la cabra que entrega dos individuos, estando quizá obsesionado el artista por conseguir la total representación frontal, convención que identifica en el Magdaleniense Final a esta especie.

Pero ¿en qué momento del proceso de grabado del bloque 1 se representaron los elementos del paisaje? Las diferentes fases de ejecución han sido ya publicadas en color y con detalle (Utrilla *et alii*, 2004, figs. 7 y 8). En conjunto creemos que la pieza fue grabada «de seguido» por ambas caras, aunque tenga un tempo corto de realización que creemos es el siguiente:

- en un primer momento se comienza a grabar en posición invertida la parte inferior de la cara A con representación de los círculos de la zona encharcada, los pequeños uros o renos de la pradera y sobre ellos el caballo. A su izquierda el meandro de esta zona (¿el río Ulzama?). En la misma posición invertida pudo grabarse el curso fluvial situado a la derecha de la parte superior y de izquierda a derecha, ya que los trazos son más profundos en el extremo, en la parte estrecha del bloque⁸. Durante este primer proceso, y dándole la vuelta a la piedra, se grabó el gran ciervo de perfil, cuya pata delantera corta al meandro de la parte inferior y posiblemente el pequeño antropomorfo que dirige sus manos hacia él. Cabe suponer que las ciervas de la cara B, del mismo estilo, tamaño y temática, estén relacionadas con esta figura de ciervo macho berreando.
- en la fase siguiente, y en la misma posición de la piedra, el artista pasó a grabar el paisaje de la parte superior, comenzando por la cabrita de perfil y los cuernos de cabras de la parte más alta del soporte (fase indeterminada respecto a las de la parte inferior pues nunca llegan a cortarse) seguido por los signos en ojiva que aparecen superpuestos al río serpenteante de la parte derecha y al curso de agua que recibe dos afluentes en la parte izquierda. De nuevo la representación de ríos es de izquierda a derecha, algo propio de un diestro. Sobre él se dibujan a continuación el festón que lo atraviesa, la montaña (¿el monte de San Gregorio?), la línea de la loma que parte de ella y el límite (de nuevo una montaña) entre las dos partes de la cara A. Seguidamente se representan las cabras esquemáticas que se esconden tras ella, en el lado sur.
- el relato se culmina con la representación del ciervo en posición frontal, los trazos cortos que podrían ser interpretados como sus huellas y el gran antropomorfo que, con su boca exageradamente abierta, parece mirarle con gula.

En el bloque 2 los elementos de paisaje («río serpenteante») ocupan de nuevo una posición intermedia entre los grandes animales realistas (caballo) y las cabras esquemáticas, culminando el conjunto con el dibujo del antropomorfo.

6. ¿TALLER DEL ARTISTA, SANTUARIO O UNA SIMPLE PARADA?: LA FUNCIONALIDAD DE LA CUEVA DE ABAUNTZ DURANTE SU NIVEL MAGDALENIENSE FINAL (2r)

Barandiarán (2006,130) se pregunta por qué algunos sitios «menores» y/o especializados (como Torre, Abauntz o Ekain VII) han entregado un único o muy pocos ejemplares de arte mueble, pero de excepcional complejidad formal. Vamos a intentar contestar a esta pregunta en lo referente a la

⁸ Sólo pensando que se ha grabado el «río» con esta posición invertida (la misma de los uros) se explicaría que un diestro dibujara primero el tramo izquierdo del curso

fluvial y luego el derecho (para el que se habría dado la vuelta a la posición de la piedra y habría sido grabado inmediatamente antes que la montaña y las cabras).

cueva de Abauntz interpretando en su conjunto el nivel 2r. Conocer, en fin, la funcionalidad del asentamiento de Abauntz en el 11700 B.P. será una difícil cuestión a resolver, pero creemos que es deber de todo prehistoriador el ensayar una interpretación con la mejor base posible, tal como hemos realizado para el nivel magdaleniense subyacente (Utrilla, Mazo y Domingo, 2003) o, en una perspectiva más amplia, para el Magdaleniense Cantábrico⁹ (Utrilla, 1994).

Sabemos como premisa principal que en el momento de depositarse este nivel debería descartarse en la cueva una función de campamento base para muchas personas, a juzgar por su escaso contenido lítico y óseo, y proponer en cambio un modelo temporal, quizá muy especializado, para una sola persona (¿el artista?) o muy pocas. En efecto, si comparamos la escasa densidad de objetos del nivel Magdaleniense Final, el 2r, con el inmediatamente anterior del Magdaleniense Medio (nivel e) observamos que la proporción en el primero es de 62 objetos \times m³, incluidas las piezas con huellas de uso entre los objetos retocados. En cambio en el nivel e la proporción de útiles líticos trabajados es mucho mayor, casi el triple (171 piezas \times m³) añadiendo además que el lascado y restos de talla en este nivel es muy importante en la primera sala y cuadros de la entrada (Utrilla y Mazo, 1992) pero casi inexistente en el nivel 2r.

Es decir, una misma ubicación de la cueva, muy favorable por su posición estratégica para el ojeo de la caza en un lugar de paso obligado para las presas, registra una buena densidad de piezas líticas y óseas en el 13500B.P. que anuncian una ocupación estable y una escasez¹⁰ manifiesta en el 11760 B.P., momento en el que paradójicamente aparecen los bloques grabados y pintados. Una explicación posible nos la reporta Binford en su trabajo acerca de los cazadores esquimales de *Mask Site*, quienes matan el largo tiempo de espera en el puesto de ojeo fabricando obras artesanales (Binford, 1980).

⁹ Barandiarán (2006, 129-130) se muestra reticente cuando se trata de relacionar el arte mueble con el tipo de yacimiento en el que aparece. El artículo de uno de nosotros «Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del Paleolítico peninsular» (Utrilla, 1994) le sugiere algunos contraejemplos que matizarían una teoría, aquejada, en su opinión, de excesiva «simplificación», sobre los tres tipos de asentamientos (cazaderos, campamentos base y lugares de reunión). Así elige dos ejemplos en los que no parece cumplirse dicha teoría: el que las azagayas de sección cuadrada y motivos en tectiformes en forma de triángulos aplastados no aparecen sólo en los cazaderos sino también en los lugares de hábitat o reunión (caso de Altamira); o, en el caso de Isturitz, un claro lugar de concentración de gentes (Bahn, 1982), el hecho de que los objetos de arte mueble no lleguen allí elaborados como plantea la teoría por su tipología como lugar de reunión, sino que se observa todo el proceso de fabricación de los mismos, lo que correspondería a un campamento base de hábitat.

Los dos ejemplos son ciertos y bien elegidos pero tienen una fácil respuesta: la tipología de los yacimientos puede ser acumulativa en el caso de los dos tipos mayores (campamentos base y lugares de reunión). Así es lógico suponer que un cazador que deja fundamentalmente sus azagayas rotas y los raspadores nucleiformes que las reparan en los cazaderos sigue llevando en su *kit* de caza

otras azagayas del mismo tipo que puede abandonar en su campamento base de hábitat. Precisamente este último tipo de asentamiento se distingue por la variedad de utensilios y tendrá estas azagayas «de caza» pero también otras muchas piezas óseas más (agujas, cuñas, compresores). En el caso de Isturitz es razonable suponer que una gran familia, quizá un clan importante, habita la cueva como campamento base y fabrica allí sus piezas óseas pero, en un momento determinado, la cueva pudo acoger gentes que elegirían la misma por su amplitud y por su posición central respecto a los tres núcleos básicos de la Costa Cantábrica, Pirineos y Dorduña (Utrilla y Martínez Bea, e.p.). En ese momento incorporará a su depósito todas aquellas piezas venidas de fuera y ya plenamente fabricadas. En nuestra opinión no hay contradicción en la tipología de los asentamientos sino que los menores se integran en los mayores, como las muñecas rusas, en una gradación de cazaderos, campamentos base y lugares de reunión.

¹⁰ Advertimos sin embargo que no descartamos que el nivel «d» de la primera sala, excavado entre los años 1976 y 1979 y que se consideró «aziloide» por su única fecha de 9530 \pm 300 BP, fuera en realidad un nivel magdaleniense avanzado equivalente al «2r». La existencia de 7 buriles entre un total de 76 piezas retocadas, junto a raspadores y hojitas de dorso convienen perfectamente a un magdaleniense, en una ocupación que mantendría

Sin embargo el nivel 2r —y en él los bloques de arte mueble— aparecen en la zona profunda de la cueva, fuera de la luz y desde luego nada se puede ojear desde el interior, a no ser que hubiera turnos de acecho en la boca. También pudo ser la cueva un refugio temporal breve, por ejemplo durante una expedición dentro de la movilidad de la época en la transición primavera-verano, que llevó a uno de los refugiados a contar historias a través de sus dibujos en los bloques de piedra y a abandonarlos en la cueva.

La cantidad de carne que aporta la fauna localizada (13 presas) no es demasiado abundante, pero al menos los restos parciales de tres caballos, el bóvido y los tres ciervos dan de sí para una buena temporada, ya que parece escaso el número de personas a consumirla.

Hemos visto como los bloques 1 y 2 sugieren «composiciones encadenadas» con pautas similares de realización que siguen, por otra parte, la «cadena técnica» habitual en el arte mueble franco-cantábrico y que incluso podrían deberse a una misma mano. ¿Ello implicaría que estamos ante el taller de un artista? Tenemos algunos elementos que sí podrían confirmarlo: el dominio de buriles diedros en la industria lítica, acumulados además en la zona del bloque 1 (Fig. 2.1); la presencia en el cuadro contiguo de una piedra plana con incisiones muy marcadas en la que posiblemente han podido afilarse los buriles grabadores; la escasez de piezas líticas de cualquier otro tipo, como raspadores o perforadores, que indicarían otras funciones más diversificadas; la abundancia de ocre en la zona de las piedras pintadas y la escasez de armas: las 5 azagayas podrían corresponder a la panoplia de un solo individuo.

Pero tres bloques grabados y dos pintados, a pesar de lo complejo de la información registrada en el bloque 1 o la belleza y maestría del caballo del bloque 3, no parece una producción extraordinaria para ser comparada, por ejemplo, a las 2000 figurillas de arcilla de la casa del artista de Dolni Věstonice; a los cerca de 300 bloques o placas de Limeuil grabados con representaciones de animales; a las 180 estatuillas animales en piedra de Isturitz ni, por supuesto, a las 4000 plaquetas decoradas de Parpalló.

Es momento ahora de contemplar la segunda opción, la de santuario mobiliario, modelo que, según la clásica teoría de Leroi Gourhan, habría ido sustituyendo en el Magdalenense Final a los santuarios parietales de la época anterior. En primer lugar hay que reseñar que los tres bloques grabados parecen tener distinta función y posición (Figs. 1 a 3): así el bloque 1, a pesar de su complejidad como relato, formaba parte del piso de piedras de la base del nivel, como si en algún momento hubiera sido reciclado, al estilo del bloque de Etiolles (Taborin et alii, 2001) y algunos de Limeuil (Tosello, 2003). Además sus figuras de la cara B (en especial ciervas) habían sido borradas con saña mediante profundas incisiones, como si el artista renegara de ellas, ya sea por el trazado que desea perfeccionar, ya por el tema representado, y, desde luego, sin el menor apego a la obra de arte desfigurada. Algo similar, en opinión del abate Breuil, le ocurrió al bellísimo bastón de Lortet cuya parte dañada habría sido destruida voluntariamente durante el paleolítico (Chollot, 1964, 133).

Una explicación del bloque 1 de Abauntz como relato o mero divertimento parece verosímil. Tras las actividades diarias de caza un grupo de muy pocas personas se reuniría en la cueva y tendría

también la característica de una escasa densidad. La presencia de 8 piezas fabricadas en caliza margosa, entre ellas un gigantesco rabot de 11,5 cm. (Utrilla 1982, fig. 31) recuerda la misma materia prima en la que se grabaron las tres piezas de arte mueble del nivel «2r». No hay que olvidar que en la fecha que se obtuvo la muestra a datar (1978) se necesitaban 500 gr. de huesos y que se recogieron para

la misma «huesos quemados y no quemados». Aplazamos hasta una nueva datación de un solo hueso de fauna procedente del nivel «d» para argumentar la interpretación de su distinto componente sedimentológico (de finos guijarros alineados en tres subniveles en el nivel «d», pardo, de la primera sala y de finos limos teñidos de rojo en el nivel «2r» de la zona más profunda de la segunda sala).

lugar el relato de la jornada, relato que quedaría plasmado por el artista en un bloque de piedra, de casi 1 kg. de peso, lo que llevaría a abandonarlo *in situ*. ¿Cabe pensar que lo deja en el yacimiento para que alguien que viene detrás «lo lea» y se entere de «la hazaña», del éxito en la caza? No hay que descartarlo, al igual que los cazadores o pescadores actuales dejan «mensajes» en las paredes de los refugios aludiendo al peso y al número de las presas cobradas. En contra de esta interpretación estaría el hecho de que no resulta evidente que se trate realmente de un acto de caza, ya que ninguno de los animales presenta flechas o heridas¹¹.

La segunda opción, el que se tratara de un croquis que sirviera de mapa para llegar a algún lugar o encontrar determinados elementos (fuentes, cuevas, comida) es igualmente aceptable en el caso de que demos un serio valor a ciertos elementos «menores» como festones de acceso, senderos lineales, ojivas con barra direccional o escaleriformes. ¿Qué sentido tendría entonces hacer un croquis de situación y/o accesos?; ¿para darlo?; ¿para poder volver?; ¿sería una guía?...

En cuanto al bloque 2, presentaba los grabados como una mera decoración lateral de la piedra cóncava, cuya parte superior pudo servir como lámpara de iluminación, a juzgar por su depósito para grasa en cúpula honda y su meandro de grabado profundo que la habría distribuido, confiriéndole un mero valor utilitario. Los grabados figurativos no habían sido cuidados ya que la cabeza del caballo aparecía machacada por golpes.

Por el contrario el bloque 3, con la magnífica representación de una cabeza de caballo, sí podría encajar con una interpretación más ritual. En primer lugar por su posición, en un cuadro adosado a la pared, en la base de una tierra fuertemente teñida de rojo, entre restos de fuego (apagando con su cara ventral un grueso carbón que sirvió para su datación) y junto a las dos piedras en forma de pico y de hacha que presentan líneas sinuosas pintadas, simulando quizá en uno de los casos una figura antropomorfa. Seis ocre y una especie de volandera, totalmente teñida de rojo, aparecieron en su entorno, (Fig. 5). La fauna presente en el mismo cuadro y adyacentes representa la mayor concentración del nivel, limitándose a restos de caballo y de zorro (14 restos de cada uno), sarrio (11) ciervo (10) y cabra (7). Entre la industria lítica no había más que dos láminas retocadas y un raspador y entre la ósea se sitúan en su entorno cuatro de las cinco azagayas aparecidas en el nivel.

Interés podría tener la ubicación de los tres hogares (Fig. 1) que afloran entre la tierra del 2r pero que hunden su base en las arcillas del nivel e: uno de ellos se sitúa al fondo de la ocupación, en el cuadro 27D, y contenía en su entorno láminas de sílex negro y una pezuña de caballo; otro aparecía en el cuadro 23E, tenía en su periferia el bloque 2 y presentaba piedras hincadas y un canalillo de ventilación. El tercer hogar apareció en el cuadro 11B adosado a la pared y junto al bloque 1 (11C). Las piedras angulosas que formaban sus paredes se hundían en la tierra del nivel e pero su superficie aparecía rodeada de tierra roja, lo que podría sugerir que se trata del nivel 2r a no ser que pensemos que el rojo se deba a la rubefacción. En resumen, los bloques 1 y 2 formaban parte del entorno de sendos hogares, mientras que el bloque 3 se hallaba aislado, rodeado de ocre y de dos piedras pintadas y equidistante de ambos (Fig. 5).

En segundo lugar podría tener un valor ritual la propia representación de un caballo en una cueva satélite del núcleo ceremonial de Isturitz. Lucette Mons señala que la representación de especies en esta cueva es selectiva, habiendo identificado 53 estatuillas animales en piedra con el caballo como tema, lo que supone el 40% del conjunto de 137 esculturas (Mons, 1986,704). En su texto para el catálogo de «L'art préhistorique des Pyrénées» (Mons, 1996, 236 y ss.) el inventario de caballos

¹¹ Una serie de trazos lineales parecen hundirse en el pecho y panza del gran ciervo pero fueron realizados

con anterioridad al mismo por lo que no parecen estar vinculados.

alcanza ya 70 ejemplares de un total de 180 estatuillas, lo que le lleva a hablar de «un taller de escultores sobre piedra en Isturitz» dando por tanto la categoría de taller al yacimiento. No obstante, el carácter ritual vendría marcado por una fragmentación voluntaria de las piezas a través de operaciones «estandarizadas», encerrando un ritual de «sacrificio, simulacro y sustitución» (Mons, 1986, 711). No es este el caso de los ejemplares de Abauntz, todos ellos completos y de una época magdalenense posterior.

En Duruthy la mera presencia del caballo arrodillado o de la cabeza tallada como colgante, ambos en piedra, o la pequeña escultura en marfil, da idea de la importancia de este animal en el yacimiento. En el caso de la estatuilla, en arenisca rojiza, el contexto arqueológico que lo acompañaba confirma su carácter simbólico ya que reposaba sobre 5 mandíbulas anteriores de caballo; dos de ellas formaban un cofre que contenía dos premolares de lobo y un gran cuchillo tallado en un bloque de coraza ferralítica y cuyo dorso había sido pulimentado. En proximidad inmediata fueron descubiertos dos cráneos de caballo y en un radio de 60 cm. de la estatuilla otras dos esculturas de caballos. Para Cleyet Merle (1996, 180) no hay duda del carácter intencional del conjunto, de su vocación simbólica y de su aspecto cultural, reforzando la observación hecha a partir de otros lugares del Pirineo Occidental (Isturitz dista de Duruthy sólo 25 km.) de que en esta región el caballo ocupa una plaza preponderante entre las preocupaciones artísticas y religiosas de las poblaciones. En el Pirineo Central la cueva de Gourdan entrega también plaquetas de piedra con representaciones de caballos (Chollot 1964, 76,77,78,81) siendo la catalogada como 47265 la más similar a nuestro bloque¹².

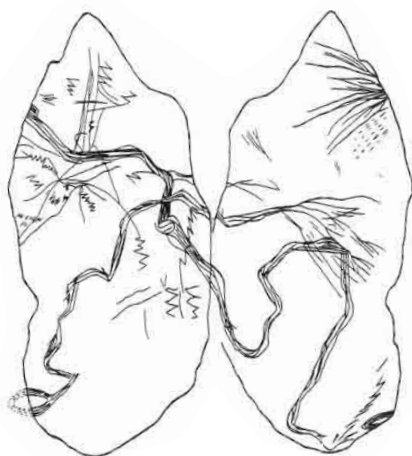
En Perigord la exhaustiva obra de G. Toselló (2003) sobre las piedras grabadas durante el Magdalenense coloca a este animal en segundo puesto por detrás del reno (es muy fuerte el peso de los 88 renos de Limeuil frente a 50 caballos de este yacimiento) aunque se sitúa en primer puesto sobre soporte óseo (68 caballos frente a 36 renos). Algunos ejemplos como los caballos de Le Soucy o Villepin (Tosello 2003, 470 y 485) presentan detalles similares al caballo del bloque 3 de Abauntz, como la utilización del buril de filo múltiple para el contorno y de trazo simple para barbas y crines en el ejemplar de Villepin. Y otro tanto ocurre con el grabado de cabeza de caballo del sitio de la Pierre aux Féés (Allain 1989, 214) por no citar el caballo del bloque 2 de Abauntz donde se utiliza un trazo más somero en barbas y orejas.

En resumen, la explicación de la representación aislada del caballo del bloque 3, nos parece muy diferente a la de los demás bloques, inclinándonos en este caso por una significación ritual o étnica, de animal *sagrado*. Quizá fuera el símbolo de un clan que dejaría con la representación del caballo *la firma* de su presencia en la cueva, o mejor de la posesión de la misma. Seguiría así la línea detectada en el Magdalenense Final de advocación preferente hacia este animal, unas veces acompañado de renos (Tito Bustillo, Altxerri, Monedas, Limeuil) y otras de cabras (placa de Villalba, por ejemplo) (Utrilla, 1994; Utrilla y Martínez Bea, e.p.).

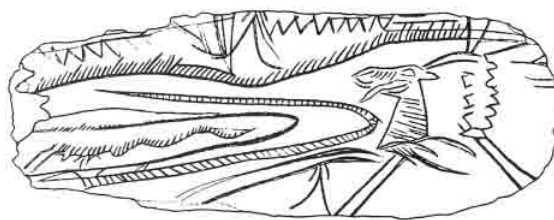
7. LAS OTRAS REPRESENTACIONES DEL PAISAJE (FIGS. 7 Y 8)

De varios sitios se ha hecho referencia a la representación de motivos de supuesto carácter topográfico, a veces incluso como descripción del paisaje inmediato: así, los grabados muebles, sobre

¹² Véase también la descripción de Carole Fritz en el Catálogo «L'art préhistorique des Pyrénées» para las plaquetas 148,149,150 y 151.



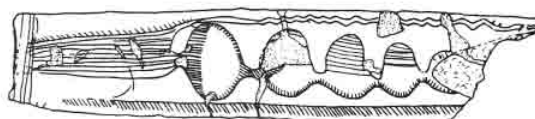
1 Romanelli (Otranto, Italia)



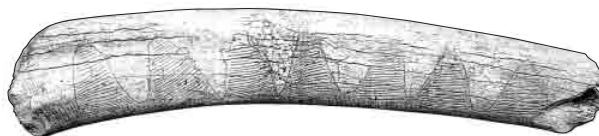
2 Llonín (Asturias, España)



4 Kiev-Kirillovskaya (Ucrania)



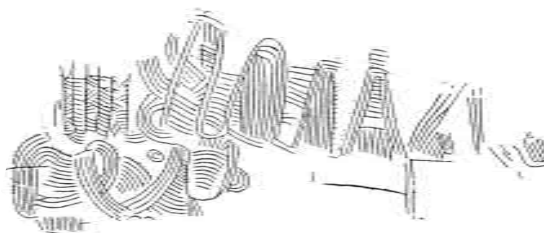
3 La Rochette (Dordoña, Francia)



5 Predmost (República Checa)



6 Mezirith (Ucrania)



7 Pavlov (Moravia, República Checa)

FIGURA 7. Otras posibles representaciones de paisaje. 1: meandros de Romanelli (según Marshback); 2: Llonín (según Fortea et alii); 3: La Rochette (según Beinhauer); 4: Kiev-Kirillovskaya (según Volkov); 5: Predmost (calco sobre foto de Kozlowski); 6: Mezhirichi (según Kozlowski); 7: Pavlov (según Klima).

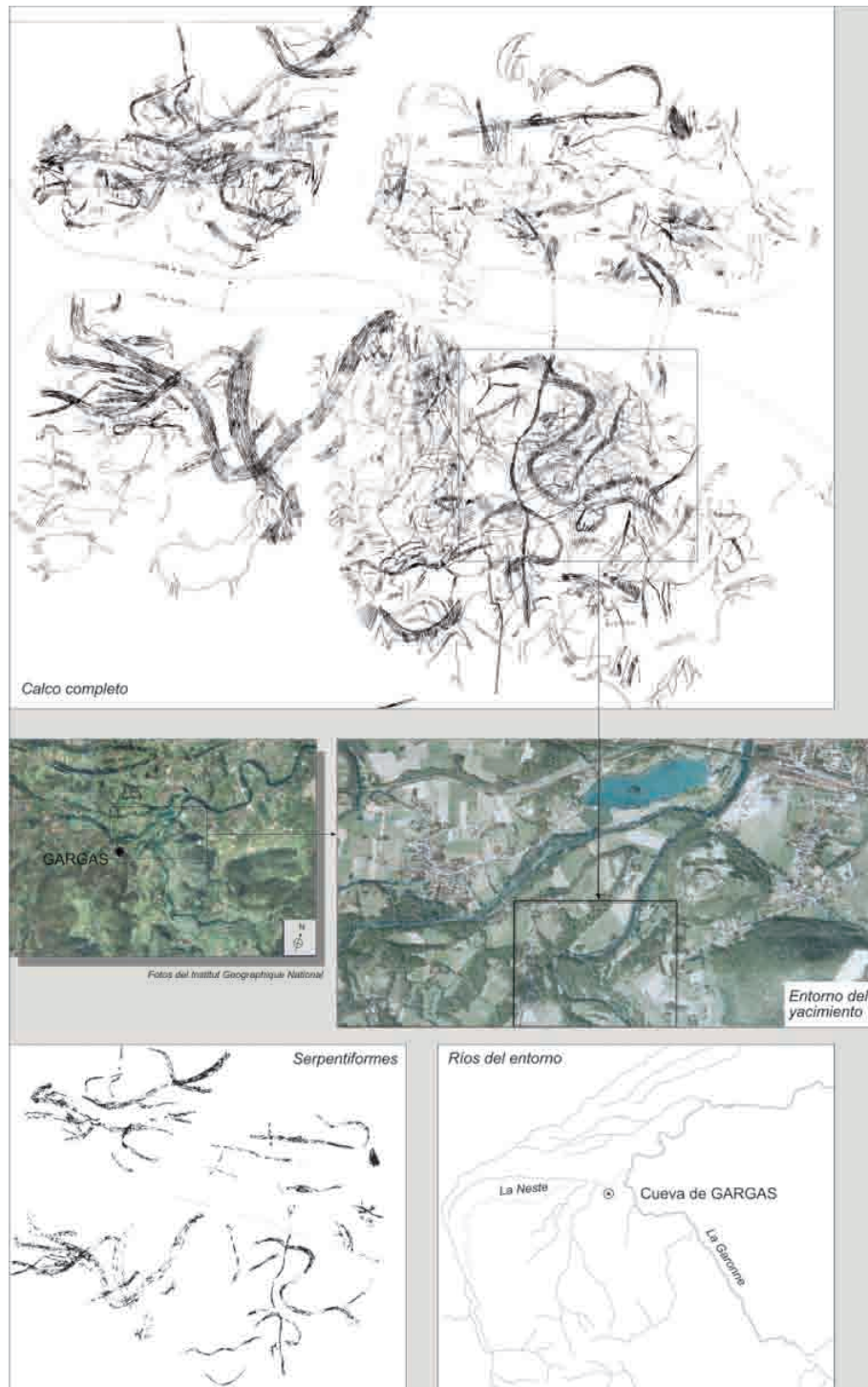


FIGURA 8. *Meandros en Gargas (según Barrière). Nótese la similitud en este yacimiento de la foto aérea de la confluencia de la Neste y la Garonne con el meandro representado en la cueva.*

fragmento de defensa y sobre placa de marfil, de Kiev-Kirillovskaya y Mezhirichi, en Ucrania (Kozłowski 1992) y, en especial, un grabado sobre un fragmento de defensa de mamut, del yacimiento gravetiense de Pavlov I (Klíma 1991) que podría estar representando en una especie de «mapa» el propio yacimiento, montañas y laderas circundantes y los meandros del río. Así la línea ondulada sería el río Dyje con sus meandros, los paneles de líneas paralelas serían las laderas erosionadas de las montañas cercanas y el motivo del centro, en un doble círculo, sería el propio yacimiento de Paulov (Klíma, 1988).

Para una visión del espacio más detallada, a nivel micro, es el propio yacimiento de Dolni Vestonice el que provee «varias sinécdoques descifrables» como los pequeños arcos que separan un espacio interno y que podrían evocar abrigos o chozas y que para Svoboda (1997, 91) encuentran sus análogos en Trou Magrite, la Pasiega o los ya citados de Kiev-Kirillovskaya y Mezhirichi.

Sobre la placa de la estructura 1 de Mezhirichi, I.G. Pidoplichko (1969) reconocía «el mapa de un poblado con unas cuantas cabañas entre montes y a orillas de los ríos Rosava/Ros, afluentes del Dniéper» (Barandiarán 2006, 177) y L. Iakovleva (1986) remitía a esos cuatro elementos tramados considerados como imágenes esquemáticas de cuatro chozas de habitación para apoyar su idea relativa a la decoración exterior de las chozas de Mezhirichi: la repartición de los diferentes elementos de construcción que constituían la base se realizaría conforme a objetivos no sólo técnicos, sino también estéticos, para la formación de dos motivos decorativos: zig-zags y líneas paralelas (citado en Kozłowski, 1992).

En su revisión de un conjunto de placas de marfil de yacimientos de la llanura rusa (donde se habrían representado peces y/o masas de agua) A. Marshack (1979), planteó algunas cuestiones acerca de la placa de Mezhirichi. Aunque en ese trabajo no hay ninguna referencia acerca de la metodología empleada indica que la reproducción original de Pidoplichko estaba al revés, o que la fila superior (según ya la supuesta correcta orientación) de motivos escaleriformes fue realizada como cuatro conjuntos discretos y no como la unidad que se representaba en su reproducción. El giro vertical de 180° hace que, en su opinión, resulte improbable la interpretación como posibles chozas de los cinco motivos rectangulares y las cuatro formas complejas arqueadas que se unen a la línea más larga de la plaqueta, grabada en su zona más ancha, ya que estaríamos en ese caso ante chozas de techo plano y entrada redondeada (haciéndose indicación de la existencia de un hogar en el interior), cuando las reconstrucciones de esos lugares de ocupación tienen el techo redondeado y se apoyan sobre superficies planas.

Argumenta que en su orientación correcta esas formas parecen picos gemelos entre los que puede verse un posible cuerpo astronómico, y aunque esas formas de relieve no se dan en ese territorio, de valles y suaves colinas, tal vez resulten representaciones geometrizadas o esquematizadas de éstas, de acuerdo con un modelo regional que también esquematiza peces y masas de agua. El examen microscópico de esas formas indica, en su opinión, que fueron grabadas con diferentes artefactos y que tanto las incisiones internas de los zig-zags como las líneas dentro de cada forma tienen diferentes ritmos. También los toscos círculos que aparecen entre los picos y las cinco formas rectangulares entre las estructuras parecen haber sido hechas en diferentes momentos y con distintos artefactos.

Aunque él mismo reconoce que no se puede probar, hipotetiza, entre otras cosas, sobre la posibilidad de que las cuatro formas picudas representen observaciones estacionales de las posiciones del sol sobre el horizonte en los solsticios y equinoccios, o que las trece marcas de las estructuras representen el número de lunas en un año lunar dividido en cuatro estaciones, con la línea sencilla que los une indicando el paso a un nuevo año. (Marshack 1979, 287-290).

Züchner (1996) ha ampliado el lote de mapas a otros conjuntos de signos complejos de arte mueble (y también del rupestre) de Europa occidental con interpretaciones que parecen unas veces más

posibles y otras menos. Así en ese lote de «mapas» o representaciones topográficas se han incluido también un fragmento de costilla del sitio de Llonín (Fortea, Rasilla y Rodríguez 1992) en la que, junto a una cabeza de cabra vista de perfil y otras esquematizadas de frente, aparecerían unas montañas y un río; una varilla del sitio de La Rochette (Beinhauer 1986) que podría representar el plano de una cueva¹³, un río y un acantilado; y por supuesto las líneas meandriformes de Gargas y Romanelli, que A. Marshack (1977) interpreta bien como caminos no muy realistas, bien como cursos de agua o como agua en general, el agua que da la vida.

El caso de Gargas se nos antoja como el más parecido a los signos sinuosos de Abauntz aunque se le deba atribuir una cronología mucho más antigua, gravetiense, dado el momento en que se cerró la cueva inferior¹⁴. Breuil (1974, 256) habla de «entrelazos y arabescos» trazados con los dedos y consolidados por exudaciones de la calcita. En medio de estos entrelazos «nacen, muy primitivas, pero ya vigorosamente naturalistas, las primeras siluetas animales». El laborioso calco de Barrière (1976, figs. 84 y 121), quien prudentemente renuncia a pronunciarse sobre su significado, refleja minuciosamente las líneas sinuosas grabadas en el camarín y las siluetas animales que se entrelazan con ellas a uno y otro lado de la arista de la bóveda. Nos preguntamos si en este caso no estarán representando también el curso real de la Neste en su confluencia con la Garonne, lugar donde está situada la cueva de Gargas, bien visible desde lo alto del monte donde se sitúa el cercano Saint Bertrand de Comminges, de especial significado a lo largo de la historia. Aportamos la foto aérea del IGN (Institut Geographique National) en el que puede observarse la curiosa coincidencia de la forma del meandro de la parte baja derecha tanto del calco como de la foto (remarcadas ambas) (Fig. 8). Obsérvese además, en un simple mapa de carreteras, como tanto la Neste como la Garonne ejecutan complicados meandros en la zona.

Entre las charcas o lugares pantanosos habría que citar el escenario «de marismas» que se reflejaría en la bramadera del Pendo, en la que un ciervo es acosado por un carnívoro (Carballo y Larín 1933) interpretación ingeniosamente criticada por Barandiarán (1993, 31-32) en su serio artículo sobre «El lobo feroz». Muy dudosas resultan también algunas representaciones de mapas topográficos, citadas recientemente en noticias de prensa, como el hallazgo de un bloque caído del techo en la entrada de la cueva de Tito Bustillo que representaría dos líneas paralelas rectas y varios puntos a uno y otro lado¹⁵.

8 ¿REALMENTE PODEMOS INTERPRETAR?

El análisis de conductas, de objetos, o de representaciones a los que nosotros, hoy y aquí, atribuimos un sentido o un significado simbólico constituye el nivel de mayor dificultad en nuestras investigaciones. Distinguir, por ejemplo, entre una práctica funeraria y un mero «fenómeno téc-

¹³ Un aire similar presenta una pieza de marfil del yacimiento de Predmost que contiene líneas onduladas a modo de montañas rellenas de trazos horizontales, presentes en algunos motivos de la Rochette.

¹⁴ Agradecemos a Pascal Foucher y a Cristina Sanjuán el habernos mostrado personalmente sus excavaciones en el yacimiento y el sorprendente camarín en el que fueron grabados estos signos. Siempre estaremos orgullosos de su amistad.

¹⁵ «El Comercio Digital», 16 y 17 de Diciembre de 2006; En opinión del profesor de Cartografía y Topografía de la Universidad de Granada, Ruiz Morales, repre-

sentarían supuestamente la ría del Sella y la ubicación correcta de las cuevas de la zona (Cuevona, Cova Rosa, San Antonio, Pedral de Arra, el Cobayu, Tinganón), dándole la categoría del «mapa más antiguo de la Humanidad». La respuesta en el mismo periódico de Rodrigo Balbín, director de la actuación arqueológica en Tito Bustillo, desmiente esta atribución señalando que «los signos en la piedra no reflejan ningún mapa del exterior de la cueva». Ciertamente la ría presenta hoy un curso sinuoso que nada tiene que ver con el recto reflejado en la piedra, sin contar con que la línea de costa tampoco sería la misma en el Paleolítico.

Yacimiento	Ríos	Charcas	Cuevas	Chozas	Asentamiento	Montañas	Acantilados
K.Kirilloskaya	x					x	
Mezhirichi	x			x		x	
Pavlov I	x				x	x	
<i>Dolni Vestonice</i>				x			
<i>Eliseevitché</i>	x						
<i>Predmost</i>						x	
La Rochette	x		x				x
Gargas	x						
<i>Trou Magrite</i>				x			
Romanelli	x						
Abauntz	x	x		x?		x	
Llonín	x					x	
<i>Tito Bustillo</i>	x				x		
<i>Pendo</i>		x					
<i>Pasiega</i>				x			

TABLA 1. Representaciones de paisaje según la bibliografía. En cursiva los ejemplos muy dudosos.

nico» en orden a deshacerse de los cadáveres puede ser desde muy sencillo hasta verdaderamente aventurado. Es evidente que ambos tratamientos distan mucho de significar lo mismo, incluso aunque la expresión material del primero sea tan simple que pueda resultar bien semejante a lo segundo.

El problema de las interpretaciones sobre el significado simbólico de conductas, de objetos o de representaciones es que habitualmente no se pueden rechazar de plano por sorprendentemente aventuradas que parezcan, porque para hacerlo casi siempre tendremos que acudir a argumentos de índole parecida o idéntica a los que se emplean para su afirmación: es decir, *imaginar* y *suponer* qué puede haber detrás de lo estrictamente aparente (que a veces ni siquiera lo es), qué significado pudo tener algo, si en verdad tuvo alguno, que lo convierte en un símbolo en el universo conceptual del hombre prehistórico.

El símbolo es un significante del que la mente se sirve para representar. Es una representación (desde un signo hasta un acto) que tiene su sentido *en la perspectiva social en la que se sitúa*: recoge y remite a significaciones que comparte un grupo social. Fuera de ahí dejará de serlo y su sentido desaparece o sencillamente cambia. En nuestro desarrollo entramos en el mundo de los símbolos por la comunicación. Un niño aprende poco a poco, junto con el significado y uso de las cosas, que esas cosas se sitúan en un «horizonte social» de historia, creencias y valores, y es ahí donde aparece la carga simbólica. Sin recurrir al ejemplo típico de qué conclusiones alcanzaría alguien que desco-

nociera el sentido cristiano de una cruz o de una catedral, que un niño coja una flor y la ofrezca a su madre no será un acto simbólico, sino el mero ofrecimiento de algo bonito, si en esa acción falta aún la conciencia de que lo que se hace remite a un «saber estar» social: el que dicta que una ofrenda de flores significa amor.

Siguiendo con la distinción planteada entre un mero acto técnico o un rito, y en un caso bien conocido por todos, un bifaz, un elemento utilitario, se convierte (lo convertimos) en una lágrima, en un adiós, o en algo parecido y sirve de argumento para pasar del fenómeno técnico a la práctica funeraria. Dado que no hay límites para la formulación de hipótesis se nos ocurren unas cuantas que podrían explicar la presencia de ese bifaz entre tanto resto humano apuntando a una interpretación diferente, pero casi todas con la misma poca base y, lo que es peor, con tan pocas posibilidades de comprobación. Ninguna, ni la interpretación oficial, pasa entonces de ser otra cosa que una hipótesis no confirmada.

En el campo del estudio del arte paleolítico esta problemática resulta particularmente evidente, y no faltan por tanto interpretaciones igualmente «ingeniosas», como la de M. y A. Eastham (1991), según la cual ciertas cuevas francesas constituyen una suerte de plano a escala del paisaje circundante, en las que la ubicación de las representaciones artísticas o de su temática nos indicaría el lugar donde se llevaría a cabo tal o cual actividad o dónde se da tal particularidad orográfica (la posibilidad de vadear un río, por ejemplo).

Svoboda (1997, 90) comenta que la cultura material del Paleolítico Superior puede ser interpretada en «un lenguaje de formas», que posee una retórica y que está cargada de metáforas de una lectura arqueológica directa difícil. Así no sabría excluir que la sola morfología del paisaje de Dolni Vestonice-Paulov, y en particular el contorno zoomorfo de la montaña, haya sido «el primer megasímbolo» reconocido en el sistema simbólico gravetiense.

Más allá del reconocimiento y de la admiración que nos producen esas obras de arte, nuestras interpretaciones acerca de su sentido y significado siguen siendo muy vagas y, desde luego, como dice Züchner, tentativas. Y a veces no sólo eso. Ciertas figuras o composiciones escapan a nuestra comprensión inmediata, máxime cuando queda manifiesto el pensamiento abstracto y son fuente de especulación sobre lo que el artista representó. Así, en relación al tema de los meandriiformes de la cueva de Gargas, Züchner indica que «si bien es imposible determinar su significado preciso», el mero movimiento de la mano del artista evidencia que describe algo que se extiende y retuerce en una cierta distancia, «y resulta probable que esas bandas representen cursos de agua o caminos, aunque no necesariamente estén representando características reales del paisaje. Bien podrían mostrar ríos o rutas mitológicas: el camino que un chamán toma hacia otro mundo, el origen de una persona o de una tribu que viene a su territorio, el río del inframundo, el agua misma que da la vida, etc. En cualquier caso el cuidado que la gente se tomó dibujando tales meandros prueba suficientemente su significado para los cazadores paleolíticos, quienes los entendían muy bien». (Züchner 1996).

En el canto 1 de Abauntz nos encontramos con ese tipo de signo en una composición que nosotros entendemos que representa el entorno inmediato de la cueva. No se trata tanto de lo que hoy entendemos como un mapa a escala, como de la representación simplificada de un paisaje con ciertas características topográficas presentes en el inmediato de Abauntz.

Las cuestiones que se plantean son varias. El objeto de un grabado como el de Abauntz ¿es el mero hecho de hacerlo o es algo destinado a ser visto? ¿dónde, en la cueva? Desde luego que ahí pasaría completamente desapercibido y en ese caso la participación en «algo» de lo representado o «la historia que cuenta» podría no ser su destino, ni su acumulación «intencional» (a menudo olvidamos que vemos sólo lo que se conserva) transmitir algún significado. ¿Y la asociación de lo representado? ¿Es

simplemente espacial o realmente mental? ¿Debemos «interpretarlo» en su conjunto o es una suma inconexa de partes?

Con mapas y todo, continuamos perdidos. Pero había que intentarlo.

P. UTRILLA
C. MAZO
M.C. SOPENA
R. DOMINGO
M. MARTÍNEZ-BEA

BIBLIOGRAFÍA:

- ALLAIN, J. 1989, La fin du paléolithique supérieur en région Centre. *Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien*. Actes du Colloque de Mayence 1987. Eudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, 38, pp. 193-215.
- ALTUNA, J. y MARIEZCURRENA, K. 1996, Primer hallazgo de restos de antílope saiga (*Saiga tartarica* L) en la Península Ibérica. *Munibe* 48, pp. 3-6.
- ALTUNA, J., MARIEZCURRENA, K. y ELORZA, M. 2001-2002, Arqueozoología de los niveles paleolíticos de la cueva de Abauntz (Arraiz, Navarra) *Salduie* 2. pp. 1-26.
- BEINHAEUER, K.W. 1986, Eine aussergewöhnliche Knochen-Gravur des Jungpaläolithikums aus La Rochette (Dép. Dordogne) in den Archäologischen Sammlungen des Städtischen Reiss-Museums Mannheim. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 116, pp. 141-153.
- BAHN, P.G. 1982, Inter-site and inter-regional links during the Upper Palaeolithic: the Pyrenean evidence. *Oxford Journal of Archaeology* 1 (3), pp. 247-268
- BARANDIARÁN, I. 1972, Algunas convenciones de representación en las figuras animales del arte paleolítico. *Santander Symposium. Actas del Symposium Internacional de Arte Prehistórico*, pp. 345-381. Santander-Madrid.
- , 1984, Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico. *Scripta Praehistorica*. Francisco Jorda. Oblata, pp. 113-161. Salamanca.
- , 1993, El lobo feroz: la vacuidad de un cuento magdaleniense. *Veleia* 10, pp. 7-37.
- , 2006, *Imágenes y adornos en el arte portátil paleolítico*. Editorial Ariel, Barcelona, 230 pp.
- BARRIERE, C. 1976: *L'art pariétal de la Grotte de Gargas*. Vol. I-II, BAR Supplementary Series 14, Oxford.
- BINFORD, L. R. 1980: «Willow smoke and dog's tails: hunter-gatherer settlement systems and archaeological site formation». *American Antiquity* 45,1:4-20.
- BREUIL, H. 1974, *400 siècles d'art pariétal*. Paris.
- BROGLIO A. & DALMERI G. (eds.), 2005, *Pittura paleolitiche nelle Prealpi Venete*. Museo Civico di Storia Naturale, Verona.
- CARBALLO, J. y LARÍN, B. 1933, *Exploración de la Gruta de «El Pendo» (Santander)*. Memoria n.º 123 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid.
- CAZALS, N. 2000, *Constantes et variations des traits techniques et économiques entre le Magdalénien Inférieur et Moyen. Analyse des productions lithiques du Nord de la Péninsule Ibérique*. Tesis doctoral inédita. Université de Paris I-Panthéon Sorbonne U.F.R d'Histoire d'Art et d'Archéologie.
- CHOLLOT, M. 1964, «*Musée des Antiquités Nationales. Collection Piette: art mobilier préhistorique*». Éditions des Musées Nationaux. Paris.

¹⁵ Los firmantes se integran en el Grupo Consolidado H-007 «Primeros Pobladores del Valle del Ebro». Área de Prehistoria. Facultad de Filosofía y Letras. 50009. Zaragoza. Todos ellos han dejado varias dioptrías y algu-

nas neuronas intentando diferenciar las figuras y leer un mensaje que lleva esperando más de 11000 años. Otros lo intentarán de nuevo. Ayuda Proyecto Cicyt HUM-2005-02882.

- CLEYET-MERLE, J.J. 1996, Duruthy (Sorde-l'Abbaye, Landes). *L'art préhistorique des Pyrénées*. Musée des Antiquités Nationales, pp. 178-180. Paris.
- DACHARY, M. 2006, Les Magdaléniens à Duruthy. Qui étaient-ils ? Comment vivaient-ils ? Centre départemental du Patrimoine. Hastings.
- EASTHAM, M. y EASTHAM, A. 1991, Palaeolithic Parietal Art and its Topographical Context. *Proceedings of the Prehistoric Society* 57 (1), pp. 115-128.
- FERNÁNDEZ, E. 2005, *Polimorfismos de DNA mitocondrial en poblaciones antiguas de la cuenca mediterránea*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona.
- FORTEA, J., DE LA RASILLA, M. y RODRÍGUEZ, V. 1992, «La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990». *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-1990*: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Oviedo, pp. 9-18.
- FREEMAN, L.G. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. 2001, *El significado del Arte Paleolítico*: 181-209. Madrid.
- FRTZ, C. 1999: *La gravure dans l'art mobilier magdalénien. Du geste à la représentation. Contribution de l'analyse microscopique*. Documents d'Archéologie Française n.º 75. Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris.
- KLÍMA, B. 1988, Nejstarsi moravská mapa. *Rodná zeme*: 110-121 (ed. V. Frolec), Brno.
- , 1991, *Die jungpaläolithischen Mammtjäger-Siedlungen Dolní Vestonice und Pavlov in Südmähren*. CSFR, Archäologie und Museum. Liestal.
- KOZŁOWSKI, J. 1992, *L'art de la préhistoire en Europe Orientale*. Paris.
- MAZO, C. 1989, *Análisis de huellas de uso en útiles de sílex del Paleolítico. Aplicación del método al estudio del nivel magdaleniense de Abauntz (Arraiz, Navarra)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Zaragoza.
- MAZO, C. y UTRILLA, P. 1995-1996, Excavaciones en la cueva de Abauntz (Arraiz). Campañas de 1994 y 1995. *Trabajos de Arqueología Navarra* 12, pp. 270-279.
- MARSHACK, A. 1977, The meander as a system: the analysis and recognition of iconographic units in upper palaeolithic compositions. En P.J. Ucko (ed.): *Form in indigenous art, Schematisation in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe*, pp. 286-317. Londres.
- , 1979, Upper Palaeolithic Symbol Systems of the Russian Plain: Cognitive and Comparative Analysis. *Current Anthropology* 20 (2), pp. 271-305.
- MONS, L. 1986, Les statuettes animalières en gres de la grotte d'Isturitz (Pyrénées Atlantiques) Observations et hypothèses de fragmentation volontaire. *L'Anthropologie* 90, pp. 701-712.
- , 1996, Un atelier de sculpteurs sur pierre à Isturitz. *L'art préhistorique des Pyrénées*. Musée des Antiquités Nationales, pp. 236. Paris.
- PIDOPLICHCKO, I.G. 1969, *Late Paleolithic dwellings of mammoth bone in the Ukraine*. Institute of Zoology, Ukrainian Academy of Sciences. Kiev.
- SVOBODA, J. 1997, Symbolisme gravettien en Moravie. Espace, temps et formes. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège-Pyrénées* 52, pp. 87-104.
- TABORIN, Y.; CHRISTENSEN, M.; OLIVE, M.; PIGEOT, N.; FRITZ, C. y TOSELLO, G. 2001, «De l'art magdalénien figurative à Etiolles (Essonne, Bassin parisien)». *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 98 1): 125-132.
- TOSELLO, G. 2003, *Pierres gravées du Périgord magdalénien. Art, symboles, terroires*. XXXVIe supplément à Gallia Préhistoire. C.N.R.S. Éditions, Paris.
- UTRILLA, P. 1982, El yacimiento de la cueva de Abauntz (Arraiz, Navarra). *Trabajos de Arqueología Navarra* 3, pp. 203-345.
- , 1990, Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la cote cantabrique. En Clottes, J. (ed.) *L'art des objets au Paléolithique*. Tome 1, pp. 87-99. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris.
- , 1994, «Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular». *Museo y Centro de Investigación de Altamira. Monografías* 17, pp. 97-113.
- , 1995, El Valle del Ebro durante el Tardiglacial y comienzos del Holoceno. Las relaciones con el Magdaleniense cantábrico. In: Moure A. et González Sáinz C. (coord.), *El final del Paleolítico Cantábrico*, 281-311. Universidad de Cantabria, Santander.
- , 1997, «Le couloir de l'Ebre après le Pleniglaciaire: Influences méditerranéennes et atlantiques» *El món mediterrani després del Pleniglacial*. Banyoles 1995.
- UTRILLA, 2004, «Evolución histórica de las sociedades cantábricas durante el Tardiglacial: el Magdaleniense inicial, inferior y medio (16.500-13.000BP) Kobie (serie anejos) n.º 8: 245-276

- UTRILLA, P., LÓPEZ, P. y MAZO, C. 1986, Interpretación microespacial de una ocupación magdaleniense a través de análisis polínicos y de huellas de uso. *Arqueología espacial* 8, pp. 41-60. Teruel.
- UTRILLA, P. y MARTÍNEZ BEA, M. 2005, «La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico». *Homenaje a Jesús Altuna. Munibe (Antropología-Arkeología)*, 57 (3): 161-178.
- UTRILLA, P. y MARTÍNEZ BEA, M. (e.p.), Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale : Sites d'agrégation et animaux « sacrés » Colloque International «*Art rupestre et communication espaces symboliques et territoires culturels*». Toulouse.
- UTRILLA, P. y MAZO, C. 1992, Campaña de salvamento en la cueva de Abauntz (Excavaciones de 1988). *Trabajos de Arqueología Navarra* 10, pp. 406-411.
- UTRILLA, P. y MAZO, C. 1992, L'occupation de l'espace dans la grotte d'Abauntz (Navarra, Espagne). *Le peuplement magdalénien Colloque de Chancelade* 10-15 oct. 1988, pp. 365-376.
- UTRILLA, P. y MAZO, C. 1993-1994, Informe preliminar sobre la actuación de urgencia de 1991 en la cueva de Abauntz. *Trabajos de Arqueología Navarra* n.º 11, pp. 9-30.
- UTRILLA, P. y MAZO, C. 1994, Informe sobre la campaña de 1993 en la cueva de Abauntz. *Trabajos de Arqueología Navarra* 11, pp. 248-254.
- UTRILLA, P. y MAZO, C. 1996a, Le versant Sud des Pyrénées. *L'art préhistorique des Pyrénées*. Musée des Antiquités Nationales, pp. 60-69.
- UTRILLA, P. y MAZO, C. 1996b, Arte mueble sobre soporte lítico de la cueva de Abauntz. Su aportación a los estilos del Magdaleniense Tardío. *Complutum (Homenaje a Manuel Fernández Miranda)*, vol. 6 (I), pp. 41-62.
- UTRILLA, P. y MAZO, C. 1996c, Le Paléolithique Supérieur dans le versant Sud des Pyrénées. Communications et influences avec le monde Pyrénéen français. *Pyrénées Préhistoriques. Arts et Sociétés*. C.T.H.S. p. 243-262. Paris.
- UTRILLA, P., MAZO, C. y DOMINGO, R. 2003, Les structures d'habitat de l'occupation magdalénienne de la grotte d'Abauntz (Navarre, Espagne). L'organisation de l'espace. En S.A. Vasil'ev, O. Soffer y J. Kozłowski (eds.) *Perceived Landscapes and Built Environments. The cultural geography of Late Paleolithic Eurasia*. BAR Inter.I Series 1122. Acts of the XIVth UISPP Congress, Université de Liège, Belgique, pp. 25-37.
- UTRILLA, P., MAZO, C., SOPENA, M.C., DOMINGO, R. y NAGORE, O. 2004, L'art mobilier sur pierre du versant sud des Pyrénées : les blocs gravés de la grotte d'Abauntz. En Lejeune, M. y Welté, A.-C. (eds.) *L'art du Paléolithique supérieur*, ERAUL 107, pp. 199-218.
- VILLaverde, V. 1994, «Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados». Servei d'Investigació Prehistòrica. Valencia.
- ZÜCHNER, Ch. 1996, The scaliform sign of Altamira and the origin of maps in prehistoric Europe. En A. Moure (ed.): «*El Hombre Fósil*» 80 años después. Homenaje a Hugo Obermaier, pp. 325-343. Santander.