

RUPESTRE

LOS PRIMEROS SANTUARIOS
Arte Prehistórico en Alicante

JORGE A. SOLER DÍAZ, RAFAEL PÉREZ JIMÉNEZ Y VIRGINIA BARCIELA GONZÁLEZ
EDITORES



MUSEO EUROPEO
DEL AÑO 2004

MARQ
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

al GOBIERNO
PROVINCIAL
ALICANTE
La Dipu de los Pueblos

**fundación
asisa** ➔

CM
FUNDACIÓN CAJAMURCIA

 **Obra Social "la Caixa"**


Museums Partner


Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura


Parte de:
**Arte rupestre del arco mediterráneo
de la Península Ibérica**
Inscrito en la Lista del
Patrimonio Mundial en 1998


Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Con el patrocinio de
**Comisión Nacional
Española de
Cooperación**
con la UNESCO

2018 
**AÑO EUROPEO
DEL PATRIMONIO
CULTURAL**
#EuropeanCulture

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN DE LA COMUNITAT VALENCIANA-MARQ

Sr. Presidente

Ilmo. Sr. D. César Sánchez Pérez

Sr. Vicepresidente

D. César Augusto Asencio Adsuar

Sres. Patronos

D. Eduardo Jorge Dolón Sánchez

D. Manuel H. Olcina Doménech

D. Jorge A. Soler Díaz

D. Rafael Azuar Ruiz

D. Carlos Castillo Márquez

Dña. Mercedes Alonso García

D. Fernando David Portillo Esteve

D. Lluís Miquel Pastor Gosálbez

D. Fernando Sepulcre González

D. Francisco Ivorra Miralles

D. José Antonio Martínez García

Dña. Natalia Mariana Pérez Ponce

D. Pedro Romero Ponce

D. Alberto José Lorio Alvarado

D. Lorenzo Abad Casal

Dña. Asunción Llorens Ayela

D. Rafael Ramos Fernández

D. Miguel Marqués Sancho

D. Pascual Martínez Ortiz

Dña. M^a Dolores Padilla Olba

Dña. Pilar Cabrera Bertomeu

Director Gerente de la Fundación

D. Josep Albert Cortés i Garrido

Secretaria del Patronato de la Fundación

Dña. Ana Isabel Cortés Estela

RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS

Arte Prehistórico en Alicante

MARQ, JULIO 2018 - ENERO 2019

GOBIERNO PROVINCIAL DE ALICANTE
FUNDACIÓN C.V. MARQ
MARQ MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

FUNDACIÓN ASISA
FUNDACIÓN CAJAMURCIA
FUNDACIÓN BANCARIA "LA CAIXA"
MUSEUMS PARTNER

Director Gerente de la Fundación C.V. MARQ
Josep Albert Cortés i Garrido

Director Técnico del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Manuel H. Olcina Domènech

Jefe de la Unidad de Exposiciones y Difusión del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Jorge A. Soler Díaz

Jefe de la Unidad de Colecciones y Excavaciones del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Rafael Azuar Ruiz

Director del Área de Arquitectura de la Diputación Provincial de Alicante / Arquitecto colaborador de la Fundación C.V. MARQ
Rafael Pérez Jiménez

Coordinación Institucional de la Fundación C.V. MARQ
Anabel Cortés Estela y Pilar López Iglesias

Coordinación Técnica MARQ Museo Arqueológico de Alicante y Fundación C.V. MARQ
M^a Teresa Ximénez de Embún Sánchez
José Luis Menéndez Fuego

PRODUCCION EXPOSICIÓN

Comisarios
Jorge A. Soler Díaz (MARQ Museo Arqueológico de Alicante)
Rafael Pérez Jiménez (Diputación Provincial de Alicante /Fundación C.V. MARQ)
Virginia Barciela González (Universidad de Alicante)

Asesor científico
Mauro S. Hernández Pérez (Universidad de Alicante)

Asesor documental
Pere Ferrer Marset (Centre d'Estudis Contestans)

Proyecto Expositivo
Rafael Pérez Jiménez
Ángel Luis Rocamora Ruiz

Diseño gráfico
Luis Sanz Ojero

Exposiciones y Diseño del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Fundación C.V. MARQ

Juan Antonio López Padilla
José Luis Menéndez Fuego
M^a Teresa Ximénez de Embún Sánchez
Lorena Hernández Serrano
Alba Martínez Pérez
Antonio Sellés Rodríguez

Consultor artístico
Dionisio Gázquez

Paisajes sonoros
Luis Ivars

Ejecución de obra
ANTRA Gestión Integral S.L.
Antonio L. Fernández Zamora
Yolanda Martínez González

Transporte y manipulación de objetos
Expomed S.L.

Asistencia al montaje
FRASAZ

Seguros
AXA Art

Asesoramiento, Gestión y Mediación de los Seguros
Willis Iberia, S.A

Textos exposición
Virginia Barciela González
Mauro S. Hernández Pérez
Jorge A. Soler Díaz

Traducción
Valenciano
David Azorín Martínez. Departamento de Formación. Diputación de Alicante
Inglés
Emma Brown. EJB Translations

Fotografías
Atelier Daynes, Centre National de la prehistoire Grotte de Lascaux, Archivo Lafuente. Museo Arqueológico Nacional. Museo Numantino de Soria, Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid, Museum Ulm, Fundación Caja Mediterráneo, Fundació Miró, Nuria Gil, Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte/ Gobierno de Cantabria, Alebus Patrimonio Histórico, Arpa Patrimonio, Carole Fritz, Centre d'Estudis Contestans, Covalanas, El Tossal cartografies, Equipo científico de la Cueva Chauvet-Pont-d'Arc. Ministère de

la Culture, France, Fundació Cirne, Institut Valencià de Conservació y Recuperació de Béns Culturals, IVACOR, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Museu Arqueològic i Etnogràfic "Soler Blasco" de Xàbia, Museu Arqueològic Municipal "Camil Vicedo Moltó" de Alcoi, Museo de la Evolución Humana de Burgos, Universidad de Alicante, Universidad de Córdoba, Universidad de Murcia, Universidad de Zaragoza.

Enrique Baquedano, Ignacio Barandiarán, Virginia Barciela González, Manuel Bea Martínez, Ximo Bolufer Marqués, Yolanda González, Pere Guillem Calatayud, Josep Casabó i Bernad, Jean Clottes, Marco Aurelio Esquembre Bebiá, Carole Fritz, Gabriel García Atiénzar, Jesús Gómez, Mauro S. Hernández Pérez, Ignacio Martín Lerma, Julián Martínez García, Rafael Martínez Valle, Ximo Martorell Briz, Fco. Javier Molina Hernández, José Luis Sanchidrián Torti, Georges Sauvet, Josep Maria Segura Martí, Natxo Segura Martínez, Pilar Utrilla Miranda, Ferrán Vilaplana Vilaplana y João Zilhão.

Audiovisuales
«Rupestre. Los primeros santuarios»
«Fragmentos de Santuarios y paisajes»
Dirección: Jorge Molina Lamothe
Producción: Victoria Cuquerella Cayuela
«Rupestre versus contemporáneo»
Alberto Hernández y Dionisio Gázquez
«Le mystère Picasso»
Henri-Georges Clouzot
Filmasonor
«El cuaderno de Barro»
Tusitala Producciones Cinematográficas S.L.

Interactivos
Gustavo Vilchez

Pieza «Imagen Neandertal»
Lorena Hernández Serrano
Alba Martínez Pérez

Página Web del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Fundación C.V. MARQ
Ignacio Hernández Torregrosa
Juan Seguí. Crehaz Comunicación y Tecnología

Comunicación
Gabinete de Comunicación de la Diputación de Alicante

Relaciones institucionales de la Fundación C.V. MARQ
Gloria Navarro Martínez

Seguridad
Tomás Jiménez Pareja (Diputación Provincial de Alicante / Unidad de Régimen interior Fundación C.V. MARQ)

Didáctica y Promoción cultural del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Unidad Didáctica y Accesibilidad Fundación C.V. MARQ

Gema Sala Pérez
Rafael Moya Molina
Elisa Ruiz Segura
José María Galán Boluda
Encarnación Hernández Pérez
Elena Martín Moreno

Colabora

CRE ONCE Alicante
Fundación FESORD

Calcos y documentos

Centre d'Estudis Contestans
Museu Arqueològic Municipal "Camil Visedo Moltó" de Alcoi

Instituciones Prestatarias

Colección Museográfica Municipal de Gata de Gorgos
Instituto Valenciano de Conservación y Restauración
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) –
Fundación Caja Mediterráneo
Museo de Bellas Artes de Castellón
Museo Arqueológico de Almería
Museo Arqueológico de Asturias
Museo de la Ciudad de Alicante (MUSA)
Museu d'Arqueologia i Etnologia del Comtat
Museu Arqueològic d'Ontinyent i la Vall d'Albaida
Museu Arqueològic i Etnogràfic Municipal "Soler Blasco" de Xàbia
Museu Arqueològic Municipal "Camil Visedo Moltó" de Alcoi
Museu Arqueològic Municipal "Vicent Casanova" de Bocairent
Museo Arqueológico de Guardamar del Segura (MAG)
Museo Arqueológico "José María Soler" de Villena
Museo Arqueológico Nacional. Madrid
Museo Histórico – Artístico de la Ciudad de Novelda. Sección Arqueología
Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria
Museu de Prehistòria de València
Museo Numantino de Soria

Agradecimientos

Ignacio Alonso, Rodrigo Balbín, Enrique Baquedano, Ignacio Barandiarán, Joaquim Bolufer, Helena Bonet, Juan de Dios Boronat, Carmen Cacho, Andrés Carretero, Rosa Mª Castells, Josep Casabó, Enrique Catalá, Juan Carlos Catalán, Adriana Chauvín, Isabel Collado, Sofía Díaz, Elisa Domenech, Marco Aurelio Esquembre, Armando J. Esteve, Pilar Fatas, Eva Flores, Mª José Francés, Laura Hernández, José A. López, José Mª López, Aurora Martín, Enric Martínez, Luis Pablo Martínez, Rafael Martínez, Arturo Oliver, Ferrán Olucha, Roberto Ontañón, Francisco Parres, María Jesús de Pedro, Mª Isabel Pérez, Manuel Ramos, Marco de la Rasilla, Agnieszka Remsak, Agustí Ribera, José Mª Segura, Eloy Signes, Diego Soria, Elías Teres, Ferrán Vilaplana y Valentín Villaverde.

MARQ Museo Arqueológico de Alicante y Fundación C.V. MARQ

Unidad de Colecciones y Excavaciones del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Unidad de Excavaciones Fundación C.V. MARQ

Miguel Benito Iborra
Julio J. Ramón Sánchez
Consuelo Roca de Togores Muñoz
Anna García Barrachina
Enric Verdú Parra
Silvia Roca Alberola
Tatiana Martínez Riera
Antonio Chumillas Sáez
Antonio Gilabert Mas
Adoración Martínez Carmona
Eva Tendero Porras
Sonia Carbonell Pastor
Silvia Martínez Amorós
Bárbara Albert López
Blanca Sicilia Navarro
Maria Aznar i Seva

Biblioteca del MARQ Museo Arqueológico de Alicante

Remedios Gómez Llopis
Santiago Olcina Lagos
Melanie Buus

Unidad de Administración y Presupuesto Fundación C.V. MARQ

Anabel Cortés Estela
Pilar López Iglesias
Yasmina Campello Carrasco
Francisco Praes González
Mª José Varó García

Unidad Administrativa y Económica del MARQ Museo Arqueológico de Alicante

María Angeles Agulló Cano
Rosario Masanet Rameta
Olga Manresa Beviá

Régimen interior del MARQ Museo Arqueológico de Alicante

Juan José Ramos Sequeiro

Comunicación y Difusión-Fundación C.V. MARQ

Aurora Cerdá Fuentes
Macarena Gutiérrez Martínez

Redes Sociales Fundación C.V. MARQ

Gelen Brazal Vila

Unidad de Mantenimiento Fundación C.V. MARQ

Ricardo Valer Gosálbez
Ignacio Andreu Adsuar
Francisco Martín Díaz

Atención al público-Fundación C.V. MARQ

Rubén Marín Soriano
Miguel Ángel Aracil Ripoll
Rosa Reyes Gómez

Guías y Atención al Visitante-Fundación C.V. MARQ / ESATUR XXI

Daniel Martínez Ibáñez
Carlos Pérez Soler
Mª Paz Gadea Ciment
Aroa Miralles Díez
Davinia Llopis Martínez
Verónica Gregorio Ivars
Paula Figuerero Vigo
Cristina González García
Joaquín Hernández Devesa

Monitoras Didáctica y Club Llumiq Fundación C.V. MARQ / ESATUR XXI

Sandra Berenguer Millia
Myriam Ramos Bravo
Lorena Gomis Asín
Álvaro Gaitán Forner

CATÁLOGO

Textos

Ignacio Barandiarán, Virginia Barciela González, Manuel Bea, Joaquim Bolufer Marques, Juan de Dios Boronat Soler, Josep Casabó i Bernad, Rosa María Castells González, Centre d'Estudis Contestans, Pascual Costa, Marco A. Esquembre, Pere Ferrer Maset, Gabriel García Atienzar, Pablo García Borja, Pere M. Guillem Calatayud, Mauro S. Hernández Pérez, Joaquim Juan Cabanilles, Bernat Martí Oliver, Enric Martínez, Rafael Martínez Valle, Francisco Javier Molina Hernández, Ángel Rocamora Valero, Rafael Pérez Jiménez, Josep Maria Segura Martí, Jorge A. Soler Díaz, Palmira Torregrosa Giménez, Pilar Utrilla Miranda, Ferran Vilaplana Vilaplana y Valentín Villaverde Bonilla

Coordinación de la edición

Juan Antonio López Padilla

Diseño y Maquetación

Luis Sanz

Diseño de cubierta

Dionisio Gázquez

Impresión

Gráficas Alcoy

Depósito Legal

A 316 - 2018

I.S.B.N

978-84-09-03279-2

ÍNDICE

20 I. RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS

- 22 Rupestre. Los primeros santuarios. Acta sobre la materialización de un proyecto expositivo
Jorge A. Soler Díaz, Rafael Pérez Jiménez y Virginia Barciela González
- 34 “Rupestre los primeros santuarios”. El diseño expositivo
Rafael Pérez Jiménez y Ángel Rocamora

42 II. PANORAMAS DE INVESTIGACIÓN

- 44 Arte mobiliario paleolítico en la vertiente cantábrica y la Meseta
Ignacio Barandiarán
- 56 Arte parietal paleolítico en el ámbito valenciano
Valentín Villaverde Bonilla
- 70 El arte paleolítico de la Cova del Comte (Pedreguer - Marina Alta)
Josep Casabó, Juan de Dios Boronat, Pascual Costa, Marco A. Esquembre, Joaquim Bolufer y Enric Martínez
- 78 Plaqueta grabada y pintada de la Cova del Parpalló depositada en el museo de Gata de Gorgos (Alicante)
Rafael Martínez Valle, Pere M. Guillem Calatayud y Valentín Villaverde Bonilla
- 82 Territorio y arte rupestre Neolítico: el paisaje en las primeras comunidades campesinas
Gabriel García Atienzar
- 96 Alicante, territorio macroesquemático
Mauro S. Hernández Pérez
- 108 Las decoraciones figurativas y simbólicas de las cerámicas del Neolítico Antiguo en las comarcas meridionales valencianas
Bernat Martí Oliver, Joaquim Juan Cabanilles y Pablo García Borja
- 126 El Arte Levantino
Pilar Utrilla y Manuel Bea
- 140 Alicante, territorio levantino
Mauro S. Hernández Pérez y Virginia Barciela González
- 152 Artes esquemáticos de las sociedades ágrafas en la Prehistoria reciente ibérica
Julián Martínez García
- 164 Alicante, territorio esquemático
Mauro S. Hernández Pérez, Virginia Barciela González y Palmira Torregrosa Giménez
- 176 El yacimiento esquemático del Cabeçó d'Or (Abrigo I). Relleu, Alicante
Jorge A. Soler Díaz, Virginia Barciela González y Pere Ferrer Marset

- 190 Ídolos rupestres y sus paralelos muebles. Un registro singular
Jorge A. Soler Díaz y Virginia Barciela González
- 206 El final del Arte Rupestre en Alicante
Virginia Barciela González y Francisco Javier Molina Hernández
- 218 De la Escuela de Altamira a Miquel Barceló. Sobre la influencia de la pintura rupestre en el arte contemporáneo español
Rosa María Castells González
- 232 III. DESCUBRIMIENTO, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN**
- 234 Arte Rupestre en Alicante. La aportación del Centre d'Estudis Contestans al conocimiento de esta manifestación artística prehistórica
Centre d'Estudis Contestans
- 250 El arte rupestre en el MARQ. Museografía, proyección social y didáctica de un legado milenario
Jorge A. Soler Díaz
- 262 Gestión del arte rupestre en la Comunidad Valenciana. El arte rupestre de la provincia de Alicante
José A. López Mira
- 272 Intervenciones de conservación en el arte rupestre de la provincia de Alicante
Rafael Martínez Valle
- 284 La Sarga (Alcoi, Alicante). Arte rupestre y paisaje cultural
Josep Maria Segura Martí
- 292 Pla de Petracos. Castell de Castells, Alicante. A una veintena de años de las actuaciones para la puesta en valor de los conjuntos con arte rupestre
Jorge A. Soler Díaz y Rafael Pérez Jiménez
- 302 El santuario de cerca. La renovación de la sala de arte rupestre de Castell de Castells. Notas sobre una museografía para Pla de Petracos
Jorge A. Soler Díaz y Rafael Pérez Jiménez
- 316 Arte rupestre en La Vall de Gallinera. Actuaciones de la Diputación de Alicante para la recuperación y protección de un legado sometido a expolio
Rafael Pérez Jiménez, Jorge A. Soler Díaz, Virginia Barciela González y Ferran Vilaplana Vilaplana
- 330 IV. ARTE RUPESTRE EN ALICANTE. 1988**
- 332 Una obra de envergadura
Enrique A. Llobregat Conesa





Mediado el siglo XIX se iban recogiendo en algunas cuevas europeas lo abandonado por las gentes prehistóricas que allí vivieron: restos de utensilios, de caza, de hogares y algunas imágenes grabadas y talladas sobre soportes de pequeño tamaño. Fueron muy rentables las excavaciones en dos regiones del sur de Francia: la dordoñesa desde la década de los 60 y la pirenaica desde los 70.

ARTE MOBILIAR PALEOLÍTICO

EN LA VERTIENTE CANTÁBRICA Y LA MESETA

1. PRIMER CAPÍTULO DE LA HISTORIA DEL ARTE

La placa de marfil de mamut con una figura grabada de ese mismo animal encontrada en 1864 en el abrigo de La Madeleine, demostró su alta antigüedad (hecha cuando en “tiempo glacial” humanos y mamuts coexistían en la región) y la habilidad de sus autores (al plasmar con realismo un modelo que ellos veían). Por entonces E.Cartailhac organizó la iconografía conocida en dos series: el “arte decorativo, a veces muy elegante, de dibujos geométricos, trazos más o menos regulares, líneas rectas, curvas, onduladas y quebradas, festones, zigzags, uves, puntuaciones, tubérculos en relieve” y los “dibujos de imitación en esculturas y grabados de muchos animales y unos cuantos humanos que revelan un profundo espíritu de observación y un exquisito sentimiento de la naturaleza”. E.Piette, excavador por entonces de cuevas pirenaicas donde encontraba muchas de esas obras, admiraba que “sus autores poseen un verdadero talento al representar grupos dando a su trabajo un acabado excelente, con su obsesión por los detalles que dibujan con paciencia las escamas de un pez o los pelos del cuerpo de un animal”.

La presentación en 1880 por M. Sanz de Sautuola de las figuras pintadas y grabadas sobre techo y paredes del interior de la cueva de Altamira, desató una fuerte polémica sobre su autenticidad y autoría. Sólo quince años más tarde, el hallazgo y discusión de otros conjuntos de figuras empezó a aportar argumentos de validación de este arte rupestre.

En suma, lo que la Arqueología reconoce hoy como expresión gráfica del pensamiento de las gentes del Paleolítico superior se presenta en dos versiones: el Arte Mobiliar (o Mueble o Portátil) que, exento y de tamaño menor, puede ser fácilmente transportado; y el Arte Rupestre (o Parietal) que se asienta sobre superficies mayores de roca en el interior de cuevas o en roquedos de aire libre.

Los temas de todo ese Arte se distribuyen, según que los identifiquemos o no con modelos reales, en figuras (muchos animales, bastantes antropomorfos y escasísimos elementos del paisaje) y en signos. Coinciden las figuras (“lo real”) representadas en soportes mobiliarios y rupestres; pero no los signos (“lo imaginado” o “soñado”) que son exclusivos de una u otra variantes. Tampoco son similares las fórmulas de combi-

Cabeza de cáprido. Detalle de la placa de pizarra de Barranco Hondo (Villalba). Museo Numantino de Soria, Junta de Castilla y León

nación de temas en la obra mobiliario y en la rupestre.

A poco más de siglo y medio de los primeros hallazgos, el listado mundial de esas manifestaciones gráficas se ha ampliado notablemente: suman bastantes millares las muestras de arte mobiliario y cerca de trescientos los conjuntos rupestres. En paralelo, y como es lógico, se desarrollan protocolos nuevos de estudio (analíticas de temas, técnicas y proceso creativo de la obra, de su valor social y difusión) que se presentan y discuten en reuniones de trabajo y en la impecable publicación de monografías y catálogos. Además se van estableciendo programas efectivos de protección de esos bienes milenarios: normas restrictivas a su acceso, creación de útiles fondos documentales y una difusión alternativa asegurada por centros de interpretación y réplicas. Recientemente el programa World Heritage Sites de la UNESCO ha declarado Patrimonio de la Humanidad los sitios de arte rupestre de la Península Ibérica: Altamira (1985) y otras cuevas de la vertiente cantábrica (2008), el conjunto de la vertiente mediterránea (1998) y la cuenca del Bajo Duero (Foz Côa en 1998 y Siega Verde en 2010).

Se han publicado en febrero de 2018 dataciones absolutas (método U-Th) de costras de calcita que cubren aplicaciones de color sobre la roca de tres cuevas españolas: resultando anteriores a los 65000 años antes de ahora un signo complejo de La Pasiega (Cantabria), la impronta de una mano impregnada en rojo de Maltravieso (Cáceres) y varios trazos de Ardales (Málaga) cuya autoría ha de ser atribuida a gentes neandertales, del Paleolítico medio. Los detalles de la investigación abren una importante discusión sobre el origen del Arte Rupestre (o sea, las primeras

manifestaciones gráficas del razonamiento simbólico) que retrotraen al menos en treinta mil años lo que se venía aceptando. A la vez, se renueva la atención sobre algunas evidencias muy sencillas de arte mueble en sitios de Europa, Israel y Suráfrica que grupos de neandertales ocuparon en el Paleolítico medio: son estrías y muescas, a veces ordenadas en serie, como orificios inacabados sobre pedazos de piedra de las cuevas del Castillo (Cantabria) y de Axlor (Vizcaya).

2. OBRA GRÁFICA SOBRE SOPORTES MOBILIARIOS

Puede ser fechada atendiendo al contexto estratigráfico (utensilios, fauna y muestras vegetales) que la acompañaba, a las dataciones absolutas del material en que se hicieron y a las convenciones y técnicas de su imaginario. Las primeras figuras realistas del Arte Mueble remontan a los inicios del Paleolítico superior (aprox. 38000 a 34000 años antes de ahora), hechas y apreciadas por “cromañoses”: pequeñas estatuas de animales (león, mamut, oso, caballo) talladas en marfil halladas en niveles del Auriñaciense antiguo de cuevas de la región del Jura suabo y la cabeza de oso esculpida a partir de una vértebra de rinoceronte lanudo (en torno a los 35000) en el sitio siberiano de Tolbega. Luego, en el discurrir ininterrumpido del arte mobiliario, destacan dos grandes lotes de obras: por una parte, las producidas en Europa danubiana y oriental (Moravia, Ucrania y sur de Rusia) y Siberia (zona del lago Baikal) por asentados en poblados de chozas en el Gravetiense s.l. (hace entre los 30000 y los 20000 años), expertos, entre otras especialidades, en el trabajo del marfil de mamut; por otra, las grafías del llamado realismo magdalenense (*circa* 15500 a 10500) que reparten arte-

sanos de manufacturas en asta de cérvido y grabadores de placas de piedra y huesos entre los ocupantes de muchos sitios (sobre todo cuevas) de Europa occidental (desde Alemania y Suiza a la Península Ibérica).

Los soportes habituales de esta obra portátil son astas (de reno y de ciervo, sobre todo), otras piezas óseas (dentarias o no) de diversos macromamíferos (en su mayoría unguilados), el marfil (de mamut, sobre todo) y una gran variedad de rocas. Sus texturas y formatos condicionan tanto la técnica y la presentación de cada figura como la combinación entre ellas en grupos o escenas.

Se piensa que la oferta en esquematización o en realismo (fidelidad de los detalles y actitudes) de las figuras y la menor o mayor complejidad de los signos dependería de la función y precariedad (mayor o menor utilidad y frecuencia de uso) de los soportes en que se asientan. Se discute el sentido de tantos grafismos mobiliarios: expresión de relatos, versión en paralelo o complementaria del arte rupestre contemporáneo, señal de identidad personal o social, etc. En algunos territorios se repiten tratamientos icónicos, compartidos por muchos vecinos y expresados con precisión, ¿son obra de “escuelas” de arte o de grupos que refieren con el mismo estilo una imagen concreta, el recuerdo de una historia, una anécdota o un cuento?

Después de tantos milenios de su depósito en los yacimientos, no se conservan bien obras realizadas sobre materiales degradables. Es inestable la cohesión de barros modelados y endurecidos al fuego (incipiente técnica “cerámica”) que se obraron en varios sitios gravetienses de Europa central y danubiana. Tampoco se conserva mucho del material colorante, apenas impregnado en su soporte, de lo que pudo ser nutrido efectivo de obra mobiliario de la que sólo ha llegado a nosotros una muestra mermaidísima: salvada precisamente la excepcional colección de plaquetas de piedra con motivos pintados del Parpalló (cerca de mil cuatrocientas conservadas).

Lo que es peor, a menudo han sido insuficientes o inadecuados los protocolos de conservación aplicados a mucha obra mobiliario, sea en el momento mismo de su extracción de un yacimiento o al integrarse luego en una colección.

3. OBRA MOBILIAR DEL NORTE Y CENTRO DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

A lo largo de un corredor junto a la costa del Cantábrico y en las cuencas finales de sus ríos se asentaron muchos grupos de cazadores y recolectores en el Paleolítico superior. La baja altitud del paisaje ocupado (las dos terceras partes de los yacimientos están a menos de 100m. de altitud, ninguno a más de 400m.) y su proximidad al mar (nunca más lejos de los 40 km. de la línea de costa) matizaron aquí el ambiente frío de las oscilaciones de la Última Glaciación. Las excavaciones de los depósitos dejados por aquella gente en (entre otras) las cuevas de Cueto de la Mina, Paloma, Tito Bustillo, Güelga, Entrefoces, Oscura, Caldas, Llonín, Viña y Coimbre en Asturias; Altamira, Castillo, Valle, Pendo, Juyo, Rascaño, Pila y Garma en Cantabria; Santimamiñe, Lumentxa, Bolinkoba y Antoliña en Vizcaya; Urtiaga, Amalda y Aitzbitarte en Guipúzcoa; y Berroberría y Abauntz al norte de Navarra, han recuperado muchas manufacturas y un destacado efectivo de grafismos sobre soportes portátiles. En el interior de algunas de esas mismas cuevas o en su proximidad se asientan además importantes repertorios (“santuarios”) de arte rupestre.

Entonces mismo, las tierras de la Meseta soportaban (por ser interiores y a mucha mayor altitud: p.e. los sitios de Estebanvela a 1060, Barranco Hondo a 990 y Hoz a 1050 m.) los rigores de un clima “continental” que limitó la ocupación humana arraigada y difundida por todo el altiplano. En lo que se refiere a arte mobiliario, el depósito mejor definido es el de la Cueva de Estebanvela (Segovia); el magro listado de esa obra en la Meseta se completa con sendas piezas excepcionales recogidas en el paraje al aire libre de Barranco Hondo en Villalba (Soria) y en la cueva de Jarama II (Guadalajara); y con algunas piedras con grafías animalísticas de los alrededores y el interior de las cuevas de Hoz y Reno (Guadalajara). Varios importantes conjuntos de arte parietal, tanto en roquedos como en el interior de cuevas, se esparcen por varias de las provincias meseteñas.

3.1. En el catálogo cantábrico de arte mueble, la mayoría de los que se interpretan como utensilios habituales y precarios (azagayas y arpones en asta o agujas y punzones en hueso) carecen de decoración. Algunos llevan marcas sencillas (líneas, muescas, abultamientos,...), otros, signos más complejos (óvalos, zigzags y ondulaciones, series de V o de aspas ¿son esquemas de figuras animales?). Son muy característicos (¿exclusivos de toda la región?) los signos más o menos complejos en forma de V, grabados sobre azagayas (así una de Valle, Fig.1) y sobre arpones (uno de Llonín, Fig. 2), además de otros soportes de uso menos frecuente. Parecen versiones esquematizadas de figuras de cabra (sólo su cabeza o el cuerpo entero) vistas de frente.

Entre las escasísimas figuras realistas grabadas sobre arpones de la ecúmene magdalenense europea destacan cinco casos de la vertiente cantábrica: una cabeza de oso en Castillo, un caballo casi completo en Pendo, una cabeza de cabra en Rascaño, una serpiente completa en Pila y un bóvido en Cueva Oscura.



Figura 1. Cueva del Valle: azagaya con base en doble bisel, decorada a lo largo de uno de sus lados con grabados profundos que aluden a una figura de cabra en visión frontal (se han detallado, con líneas cruzadas en su interior, las nudosidades de los cuernos del animal). Imagen del Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria.



Figura 2. Arpón de una hilera de dientes con serie de signos angulares a lo largo de su costado (¿esquemización de los cuernos de una cabeza de cabra en visión frontal?). Cueva de Llonín. Imagen del Museo Arqueológico de Asturias.

Figura 3. Fragmento central de varilla de asta, con marcas sencillas (doble hilera de muescas e incisiones) a lo largo de su cara dorsal. Cueva de El Pendo. Imagen del Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria.



3.2. Bastantes de los que creemos eran objetos de uso dilatado y menos cotidiano (varillas, espátulas y bramaderas de hueso o asta, pintaderas de minerales colorantes, compresores de piedra o de hueso, bastones perforados, cinceles, propulsores de asta, ...) asumirían, a veces, el valor añadido de servir como marcadores de prestigio o de ceremonia, siendo, por tanto, retirados de un empleo reiterado lesivo para su conservación.

Las varillas (objetos largos y muy aplanados a partir de listones de asta de ciervo o de reno) debieron servir, adosadas de dos en dos por su cara más plana, como azagayas para armar instrumentos de caza. También algunas de ellas se apartarían de un empleo reiterado, acogiendo sobre su cara dorsal grabados o insculturas de signos abigarrados y figuras realistas. La iconografía de muchas varillas de la vertiente cántabrica es rica: figuras de caballo en una de Caldas y signos muy complejos en otras de Tito Bustillo, Altamira, Pendo (Fig. 3), Valle, Morín, Pasiega, Hornos de la Peña (Cantabria), Santimamiñe, Aitzbitarte, Abauntz, etc (Fig. 4). En Ezkuzta (Guipúzcoa) se recogieron tres varillas con decoración de signos que siguen modelos sin duda transpirenaicos (de Isturitz y otros sitios de los tramos occidental y central de la gran Cadena).

Se llaman espátulas a manufacturas delgadas de asta o de hueso: una de Caldas soporta una imagen de caballo (Fig. 5). En Tito Bustillo hay una en tranco de elaboración en la que se habían grabado figuras de caballo y otra completa a la que se dio la forma alargada de la silueta de un pez, trazándose sobre ella la imagen realista de ese animal y signos en zigzag probablemente alusivos al mismo tema.

Se usaron pintaderas (trozos de minerales rojos como oligistos y hematites) para aplicar color: en una de Lumentxa (Fig. 6) se grabaron tres figuras de caballo (dos completas en una cara y sólo la cabeza sobre la otra), en otra de Urtiaga la de un caballo.



Figura 4. Signos complejos, "serpentiformes", que ocupan la cara dorsal de varillas, trazados mediante excisión del asta soporte en Aitzbitarte IV y "tectiforme" grabado en Altamira (tienen anchuras de 2,1 y 1 cm). Según interpretación de I. Barandiarán.



Figura 5. Figura grabada de un caballo completo a lo largo de una espátula (fragmento) de la cueva de Las Caldas. Imagen del Museo Arqueológico de Asturias.



Figura 6. Cantito de hematites (5,1 cm de altura) de Lumentxa, con surcos de su uso como pintadera de rojo en la que se grabaron imágenes de dos caballos. Del cuerpo de la figura de arriba sólo se trazó en grabado fino su parte inferior -quijada, pata anterior, vientre, pata posterior y cuarto trasero- asumiéndose la forma natural del reborde del canto como alusión a la silueta de su parte superior -cabeza y línea dorsolumbar-; la figura de abajo está completamente grabada con trazo enérgico. Según interpretación de I. Barandiarán.

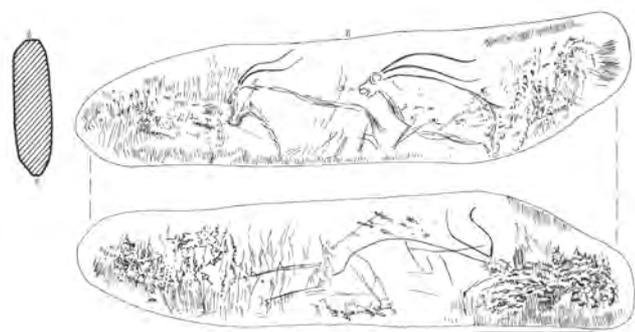


Figura 7. Bolinkoba: canto aplanado de piedra (la escala mide 3 cm) usado como retocador en la elaboración de utensilios de sílex (las marcas de ese empleo se acumulan en los extremos de sus dos caras) y con figuras grabadas de cabra (dos en una cara y otra en la opuesta). Según interpretación de I. Barandiarán.

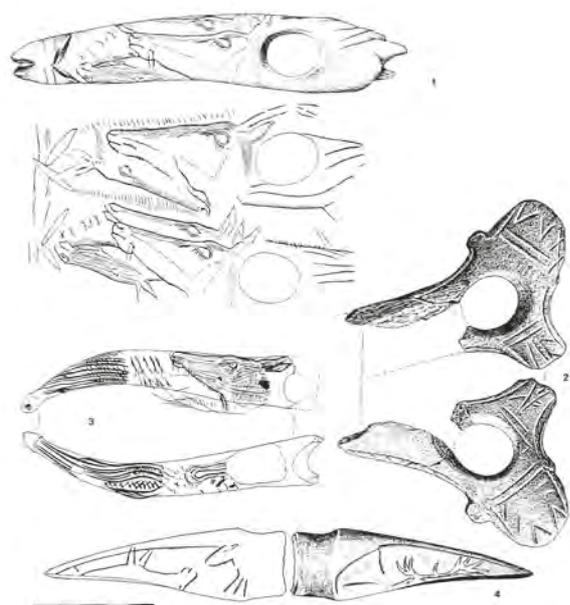


Figura 8. Objetos de asta con grabados (la escala mide 5 cm): bastones perforados de Pendo (1), Tito Bustillo (2) y Valle (3) y cincel macizo de Berroberría (4). Según interpretación de I. Barandiarán, J.A. Moure y H. Obermaier.



Figura 9. Figura realista de un ciervo macho trazada con grabado profundo (cuyo surco conserva relleno de ocre rojo) sobre un bastón perforado completo de la cueva del Castillo. El experto magdalenense que la representó reprodujo muy correctamente la parte central del tronco (cabeza y costado) del animal pero tuvo que "deformar", para integrarlas al completo en la limitada sección cilíndrica del asta soporte, las partes del cuerpo que sobresalen hacia arriba (las astas, que hubo de disponerlas hacia adelante) y hacia abajo (las patas, que tuvo que representarlas de menor tamaño y plegadas bajo el cuerpo). Pieza del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Imagen del Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria / Pedro Saura.

Los compresores o retocadores (huesos recios enteros o en fragmentos y cantos de piedra) servían para conformar y retocar instrumentos de sílex, conservando las melladuras y saltados producidos por ese empleo. En alguno de estos utensilios se grabaron figuras de animales: dos zorros en uno de Santimamiñe, dos cabras en una de las caras de uno de Bolinkoba (Fig. 7) o caballos en uno de Urtiaga y otro de Pendo. Se ha pensado que tales imágenes realistas sobre pintaderas y compresores pudieran ser marcas distintivas (personales o de grupo, del propietario o del taller) de quienes los utilizaban.

El llamativo imaginario asentado en trozos alargados de asta perforados tentó hace siglo y medio su interpretación como "bastones de mando": emblemas de autoridad como cetros, instrumentos para prácticas rituales o distintivos sociales. Entre los ejemplares del catálogo peninsular destacan dos adornados con figuras esculpidas de animales (cabra montés en Rascaño e imagen muy degradada en Entrefoces) y el fragmento de otro con signos muy elaborados en Tito Bustillo. (Fig. 8.2).



Figura 10. El gran fragmento de propulsor de asta de la cueva de Caldas, que acoge un complejo desarrollo gráfico con grabado y bajo relieve combinados, constituye el más interesante ejemplo del utensilio en la Prehistoria peninsular. Pese a su incompleto estado de conservación se reconoce la imagen, en relieve y de frente, de un cuerpo (con cabeza, tronco y extremidades inferiores) que se interpreta de forma diferente: unos leen en ella una figura femenina, otros (recordando el propulsor mejor conservado de la cueva transpirenaica del Mas d'Azil) la consideran una representación frontal completa de cabra montés. Imagen del Museo Arqueológico de Asturias.

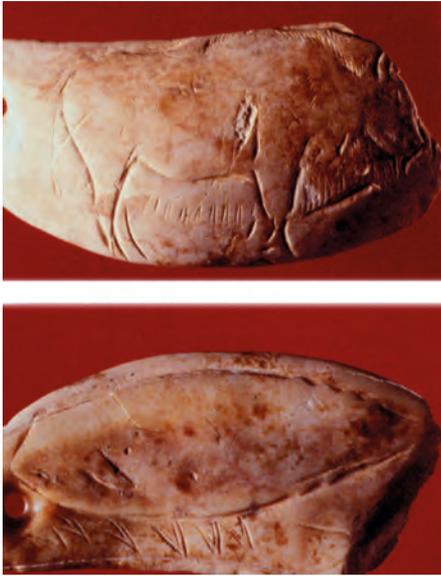


Figura 11. Cueva de Las Caldas: detalle (de 5,1 cm de largo) del colgante en diente de cachalote con figuras grabadas, sobre una y otra caras laterales, de un bisonte y un cachalote. Según interpretación de M.S. Corchón.

Especialmente detallados son los grabados de ciervos sobre otros cuatro: dos similares (con ciervo macho completo, de patas plegadas y astas hacia adelante, ocupando la mayor parte del soporte) de Cualventi y Castillo (Fig. 9); y otros dos, también emparentables entre sí por sus imágenes de cabezas de ciervo con minuciosísimo detalle del pelaje (Fig. 8.1 y 8.3), de Valle (dos cabezas de cierva y antropomorfos esquemáticos) y Pendo (tres cabezas de ciervas, una de ciervo, una de caballo y signos antropomórficos).

Entre otros objetos de uso dilatado destacan un cincel de asta de Berroberría (Fig. 8.4) con figuras grabadas de ciervo y équidos y un gran trozo de propulsor de Caldas (Fig. 10) con una imagen frontal en bajorrelieve de probable cabra montés.

3.3. Se consideran elementos de adorno piezas de tamaño mediano a pequeño con perforaciones, surcos o muescas para su suspensión y ensartado. Algunos son formas naturales (conchas, dientes, varias piezas óseas y piedras); otros fueron hábilmente elaborados recortando huesos planos en forma de cabezas animales o de discos o esculpiendo esculturas en asta, en marfil y en piedra o dándoles forma de pectorales, pulseras, anillos, etc. Se certifica su empleo como adorno personal por el estudio de algunos desgastes tras su empleo y por su posición sobre cadáveres conservados en excepcionales conjuntos funerarios. ¡En los depósitos de Sungir (Rusia) más de mil colgantes (trozos de marfil y caninos

de zorro perforados) acompañaban a uno de los inhumados y más de tres mil quinientas bolitas perforadas de marfil a otro; centenares de pequeñas conchas marinas perforadas se acumulaban sobre la cabeza (¿adornos cosidos a un gorro?) del adolescente de uno de los enterramientos de Balzi Rossi/Grimaldi (Italia)!

En el catálogo mundial de dientes perforados (la mayoría apenas o no decorados) son poquísimos los de mamíferos de gran talla con figuras y signos. En Duruthy/Sorde (al lado norte del Pirineo atlántico) se encontraron, junto a restos de un inhumado, varios caninos perforados de oso y de león con figuras de pez, foca, “aflechados” y “arpones”. En dos cuevas de Asturias han aparecido piezas similares: en Caldas un canino de cachalote sobre el que se grabaron figuras completas de cachalote y de bisonte (Fig. 11); en Buxu un canino de oso fue esculpido con forma de ave (¿anseriforme?).

La Arqueología del sudoeste europeo dispone de un corto efectivo (unas decenas entre las zonas pirenaica y dordoñesa de Francia) de contornos de cabezas animales. Del delgado hueso hioideo del caballo se recortaban esas siluetas, se grababan sus detalles anatómicos sobre ambos planos del hueso y se añadían perforaciones sobre el morro o detrás de la cabeza representada. La mayoría figuras de cabezas de caballo: cuatro ejemplares de Tito Bustillo, tres de Viña (Fig. 12) y sendos de Caldas y Coimbre. Menos frecuentes son las de otros animales, como un macho de cabra montés en Garma (Fig. 13).



Figura 12. Colgantes de cabezas de caballo (5 cm de longitud) recortadas en hueso muy delgado, en Tito Bustillo y Viña. R. de Balbín y J. Fortea según interpretación.



Figura 13. Contorno recortado de una cabeza de cabra montés, en Garma. Imagen del Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria/ Pedro Saura.

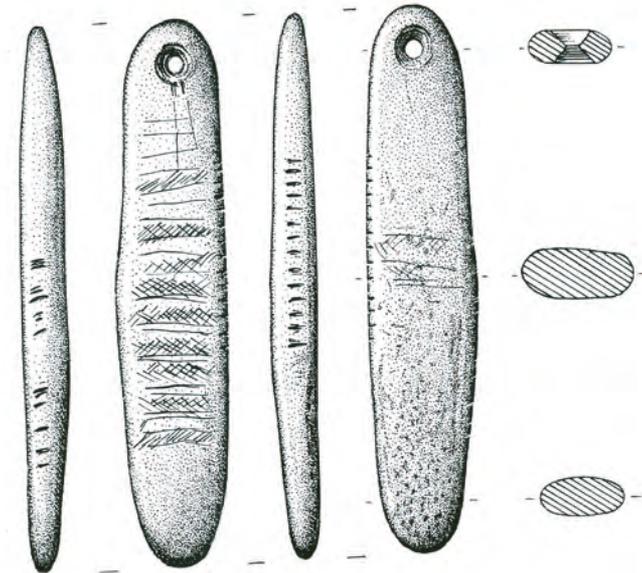
Figura 14. Praileiatz: colgante en cantito aplanado y largo (9,8 cm de longitud) decorado con signos muy finos cubriendo una de sus caras y con muescas en sus bordes. Según interpretación de J. Alonso y X. Otero.



También se recortaron discos o rodetes (4 a 5 cm. de diámetro) de delgadas placas de omóplatos (sobre todo, de cévido). Dotados de perforación en el centro se les grabaron, por ambas caras, signos simples (líneas radiales a partir de la perforación, círculos concéntricos, muescas a todo el derredor de su borde, etc.) o figuras realistas. La mayoría de estos rodetes proviene de sitios pirenaicos del Magdalenense medio, con expansión hacia Dordoña, Europa central y región cantábrica: aquí se ha encontrado apenas media docena (con decoraciones los de Viña, Llonín y Aguas (Cantabria), con una figura de caballo el de Linar (Cantabria) y lisos los dos de Coimbre).

Sobresale -a nivel mundial- una falange perforada de uro de Garma por la complejidad de su imaginario y por su precisión técnica: una figura muy realista de uro macho, muy poco habitual en el arte paleolítico (con un signo aflechado sobre su costado y un antropomorfo ante él), se desarrolla en torno al soporte (y no en plano) con una sugestiva expresión del volumen que se esculpe en bajorrelieve, se vacía en negativo y se detalla y refuerza con grabado muy preciso. El mismo tratamiento en bajorrelieve y en derredor se aplicó a otra importante obra de Garma con la figura completa de una cabra montés que ocupa la “empuñadura” de una espátula o lezna (sobre costilla de bovino).

Los elementos perforados de adorno se podían agrupar en sartas (como collares, muñequeras o tobilleras) o prenderse sobre el vestido. En la cueva de Labastide (Pirineo francés) se encontraron agrupados dieciocho contornos de cabezas de cabra montés y una de bisonte: se integrarían en un mismo y vistoso collar. De Praileiatz (Guipúzcoa) proceden catorce cantitos alargados de piedra negra perforados en un extremo y adornados con marcas. Según el análisis de las huellas dejadas al ser usados debieron ir cosidos/colgados de una ropa (Fig.14 y 15). También se ha propuesto que quien trabajó sobre la falange perforada de uro de Garma preservó sin adornar su cara más plana por la que se adosaría a un vestido.



3.4. Se clasifican como soportes no-útiles (“arte puro” o “arte religioso” para algunos) estatuillas talladas en diversos materiales: placas de piedra y de hueso, piezas completas de hueso, etc. Acogen un variado imaginario expresado con técnicas distintas: grabado y pintura aplicados sobre planos, esculpido o modelado total en bulto o en relieve, etc.

Entre las pequeñas figuras exentas y tridimensionales del repertorio mundial suman dos centenares las imágenes, femeninas casi todas, talladas en su mayoría sobre trozos de piedra o de marfil. Diversos tipos de estas llamadas “venus” se encontraron en sitios del suroeste de Francia, Península Itálica, cuencas del Rhin y Danubio, Ucrania y Siberia; ninguna de las así calificadas alguna vez en el listado peninsular se corresponde con ese canon.

El verismo de la cabeza de un macho de cabra que forma una estatua/colgante en Tito Bustillo (Fig. 16) se asienta sobre un trozo de asta de ciervo que fue esculpido (por incisiones/golpeo y desgaste/abrasión) resaltando en relieve las partes de la cabeza y rellenándose con colorante rojo las profundas oquedades de sus



Figura 15. Propuesta (por X. Peñalver y J.A. Mujika) de ordenación de varias de las cuentas de piedra de Preileiatz en una misma sarta.

Figura 16. Tito Bustillo: estatuilla de cabeza de cabra montés (7,8 cm de longitud) tallada, sobre un trozo de asta, en altorrelieve por ambas caras. Según versión de J.A. Moure.

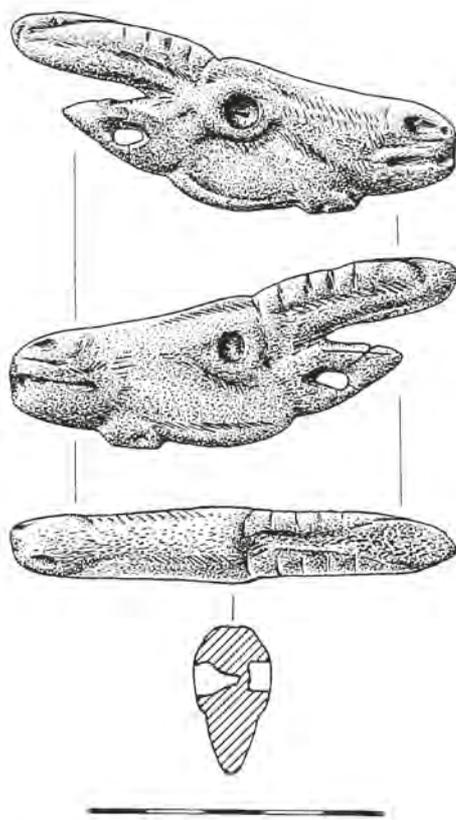


Figura 17. Escultura completa de un glotón, tallada en marfil y encontrada en la cueva de Jarama II. Museo Arqueológico Nacional, N.I. 1984/115/1. Foto Verónica Schulmeister Guillén.



ojos. La figurilla en marfil de un glotón en Jarama II (Fig. 17) constituye un testimonio doblemente excepcional: por ser figura de un agresivo carnívoro (pervivente ahora en latitudes del bosque boreal) muy escasamente referido en el grafismo paleolítico mundial (la otra segura figura de glotón en la Península Ibérica está en el arte parietal de la cercana cueva de Los Casares) y por ser la única imagen trabajada en marfil del repertorio peninsular.

Como piedras no acondicionadas se recurrió a lajas aplanadas (plaquetas y placas) y a piezas masivas (bloques y cantos rodados). Hace medio siglo el prehistoriador que estudiaba la colección de Limeuil de cerca de trescientos de esos soportes (con figuras grabadas de caballos y renos en distintas actitudes y combinaciones) los consideró "láminas de un álbum": metáfora aplicable a lotes de placas y bloques de otros sitios franceses como La Madeleine, La Marche (más de mil quinientos) o Enlène (un millar largo), las más de cuatrocientas plaquetas que cubrían el suelo de las dos cabañas de Gönnersdorf (Alemania) y a los cerca de cuatro centenares que suman las de las cuevas asturianas de Caldas (sobre todo) (Fig. 18), Paloma, Viña y Tito Bustillo (más de ochenta plaquetas, varias con figuras, concentradas en menos de 5m² alrededor de un hoyo del suelo), de Estebanvela (colección de treinta

Figura 18. Plaqueta (la escala mide 3 cm) de piedra arenisca de Caldas con figuras grabadas superpuestas de una cabra y un caballo. Según interpretación de M.S. Corchón.

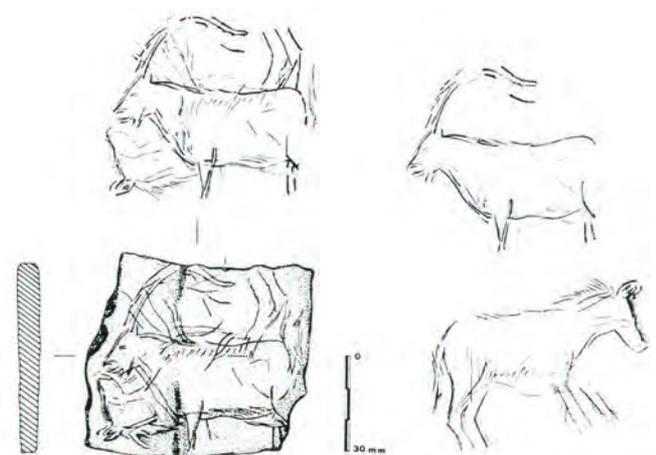


Figura 19. Güelga: una de las caras de un fragmento de tibia de ciervo en la que se grabó la cabeza y arranque del cuello de una cierva (hay otras dos imágenes similares en la cara opuesta del hueso). Imagen de Museo Arqueológico de Asturias.



Figura 20. Cueva del Pendo: fragmento de hueso con figuras muy realistas de un uro (a la derecha) y un caballo (tras él). Imagen del Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria/ Pedro Saura.



Figura 21. Hueso hioides completo que acoge, en sus dos caras planas, el grabado de sendas cabezas muy realistas de bisonte. Imagen del Museo Arqueológico de Asturias.

y cinco cantitos de pizarra) y de Hoz (más de treinta plaquitas de pizarra, algunas tintadas de rojo y cubiertas de líneas muy finas entre las que se han leído cabezas de cérvidos, bóvidos y algún caballo) y Reno. El más numeroso, a nivel mundial, de los conjuntos de grabados sobre piedra (más de cinco mil plaquetas) es el recogido en las excavaciones de la cueva del Parpalló (Valencia) en niveles de su ocupación a lo largo de milenios. Según opiniones, todos esos nutridos lotes se explicarían como el producto y depósito de sendos talleres locales o como lo traído a un sitio de reunión habitual (de acomodo generalista o especializado en ritual y santuario).

Como no-instrumentos en hueso sirvieron tanto trozos como piezas completas. Entre otros casos del imaginario animal en cuidadoso grabado se han de recordar figuras completas de caballo en Tito Bustillo, Pila y Hornos de la Peña (Cantabria), de cabezas de tres ciervas en Güelga (Fig. 19) y de un animal "fantástico" (¿insecto?) completo en Riera (Asturias), la 'escena' de caballo y uro en Pendo (Fig. 20), las cabezas de dos bisontes en las caras de un hioides de Caldas (Fig. 21) y una cabra sobre un metapodio de Llonín (Fig. 22). En Pendo se recurrió a un buen tramo (20 cm. de largo y 3,5 de ancho) de costilla de gran herbívoro para figurar un pez, perfilado en todo su contorno y grabados sus detalles de cabeza, cola y escamas sobre el cuerpo.

Los artistas paleolíticos, al romperse (accidental o intencionadamente) muchas placas decoradas de piedra y de hueso, recuperaban sus trozos para reiterar su función grabándolos de nuevo con otras figuras o para desviarlos a usos más comunes (p.e. como retocadores del utillaje o para adecentar suelos de los espacios habitados).



Figura 22. Cueva de Llonín: metapodio sobre el que se grabó una figura completa de cabra montés. Imagen del Museo Arqueológico de Asturias.

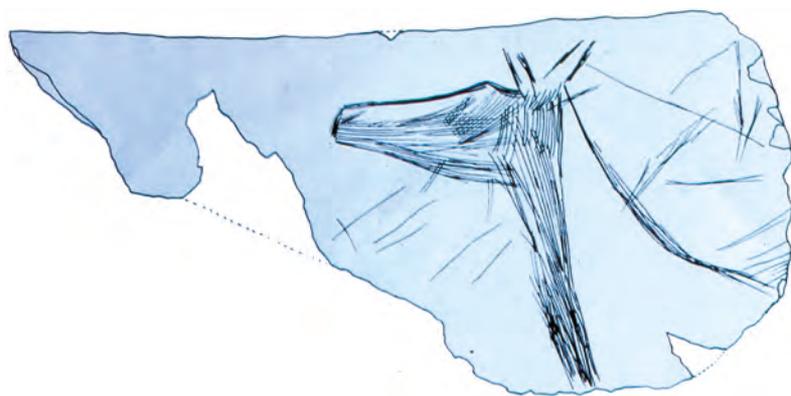


Figura 23. Altamira: trozo (15 cm de largo) de placa de hueso con imagen de la parte anterior de una cierva grabada con un trazo estriado que delinea su perfil y rellena su cara y parte delantera del cuello. Según interpretación de I. Barandiarán.

Bastantes obras mobiliarias sobre placas de piedra o de hueso comparten temas y tratamiento técnico. Entre varias de estas “familias documentales” destaca la que opta por figuras de ciervas (y algunos ciervos y bisontes) que se representan, en sus dos cuartos delanteros, con un grabado propio (“estriado”) que dibuja los contornos con líneas repetidas y rellena partes de la cabeza y anterior del cuello con haces de líneas como para sombrearlas y sugerir su volumen. El recurso se emplea en el Magdaleniense inferior, se comparte en versiones mobiliaria y rupestre y parece exclusivo del corredor cantábrico peninsular. Se trata de grabados mobiliarios sobre cerca de medio centenar de placas de omóplatos de ciervo: treinta y tres en Castillo, siete en Altamira (Fig. 23) y casos singulares en Asturias (Cierro y Viña) y Cantabria (Rascaño y Juyo); y de los similares grabados sobre las paredes de varias cuevas desde Asturias (Peña de Candamo), al norte de Navarra (Alkerdi), con especial muestrario en Altamira y Castillo.

Sobre soportes naturales, de ‘arte puro’, se asientan, por lo común, los relatos más complejos del grafismo paleolítico. Pienso que son argumentos en disposición “escenográfica”: un mismo plano (el escenario compartido) donde se sitúan varias figuras que, a veces, actúan e interrelacionan con comportamientos “sociales” (una hembra amamantando o seguida por su cría, machos combatiendo, grupos marchando en manada, animales pastando, etc.).

La placa de pizarra encontrada en Barranco Hondo/Villalba (Fig. 24) constituye un *unicum* en el catálogo del grafismo mobiliario peninsular, por su hallazgo descontextualizado (en superficie y aislada de depósito arqueológico perceptible) y especialmente por la entidad de sus grafismos. Su soporte de dimensiones excepcionales (delgado y muy largo: 37 cm. de longitud en lo conservado) acoge un abigarrado conjunto de imágenes animales (ocho caballos y dieciocho cabras monteses) con detalles muy realistas, dispuestas en varias posiciones por las dos caras, trazadas mediante dos tipos de grabado (ancho y repasado con cuidado; y fino) y acogiendo las figuras completas o sólo su parte anterior.

Se data a fines del Magdaleniense el reducido listado mundial (una docena) de huesos cilíndricos de extremidades de aves de envergadura con grabados detalladísimos, a lo largo y en derredor, de figuras en combinaciones significativas (escenas reales o agrupaciones simbólicas). La mayoría de ellos (nueve) se recuperó en la vertiente francesa del Pirineo. Sobre un radio ¿de águila? (15 cm. de longitud) de Valle (Cantabria) se dibujaron dos caballos completos, una cabeza de ciervo en visión frontal y varios signos de peces y otros. Se grabó sobre un cúbito de alcatraz (20 cm) de Torre (Guipúzcoa) la excepcional serie (por variedad y fidelísima caracterización) de partes delanteras de figuras entreveradas en dos planos y en dos tamaños (un ciervo, un humano, un caballo, un sarrio, dos cabras en visión frontal y una vaca) y signos. Piensa C. Züchner que uno de estos (una densa banda de puntuaciones) puede ser interpretado como la corriente de agua que introduce en la composición un referencia topográfica (Fig. 25).

Los grabados de un bloque de piedra encontrado en Abauntz aluden a una de las cacerías habituales de quienes ocuparon la cueva, figurando tanto abundantes cabras (sus presas) como el paisaje que se avista desde la boca de la caverna. En este prolijo mapa (destacado entre las muy pocas y mejores de estas referencias topográficas del listado mobiliario mundial) se identifican sin dificultad los detalles geográficos próximos: la silueta del cresterío de montes, el trazado del río y extensiones de agua inundando el llano.

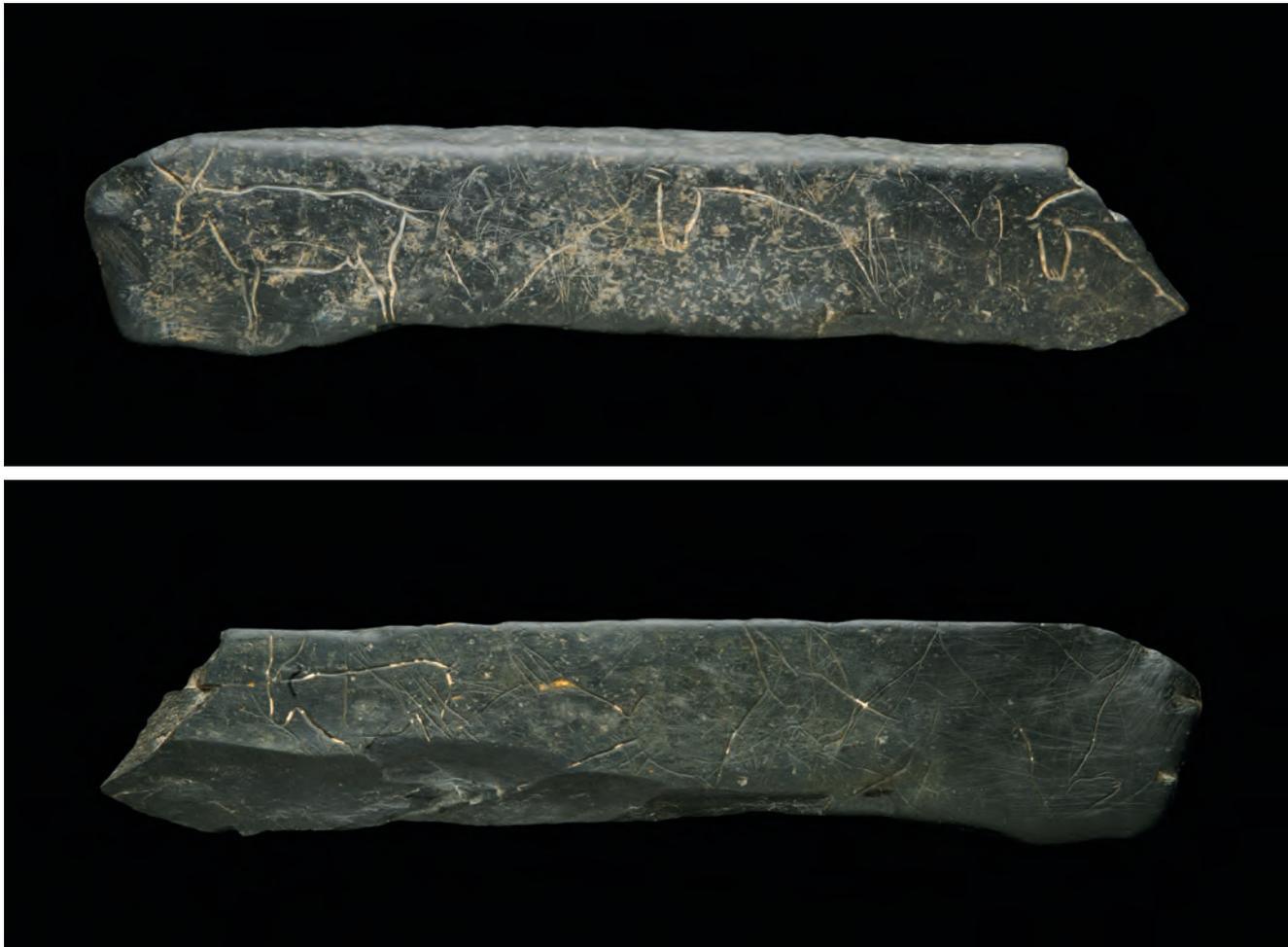


Figura 24. Gran placa (37 cm de longitud) de pizarra negra grabada (por sus dos caras) con figuras acumuladas, de cabras y caballos. Se encontró en el paraje de Barranco Hondo (Villalba) en el altiplano soriano. Imagen del Museo Numantino de Soria, Junta de Castilla y León.

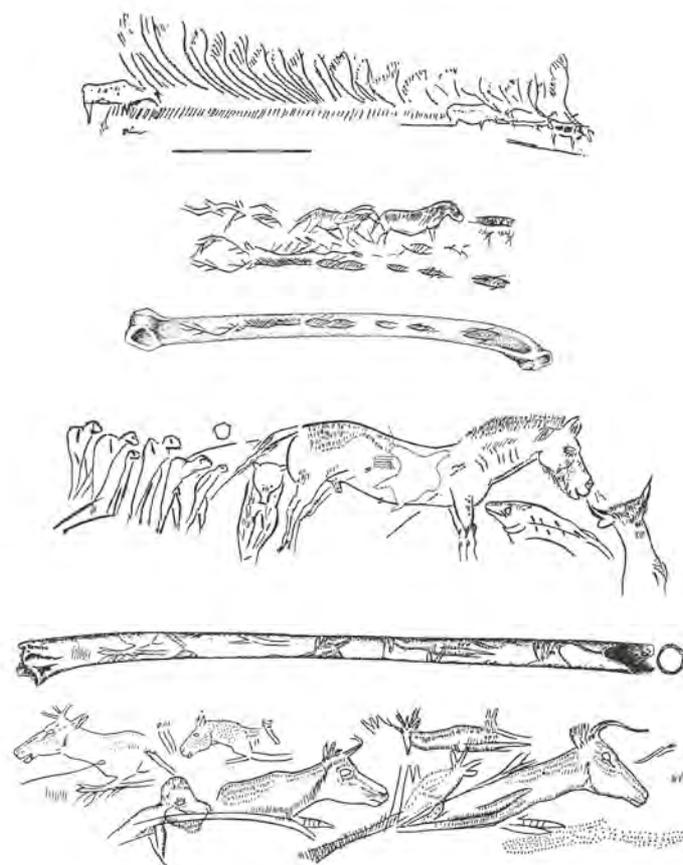


Figura 25. Combinaciones abigarradas de temas grabados sobre hueso de ave. Manada de renos en movimiento (grabada en radio de águila) de Mairie/Teyjat (Dordogne, en Francia); figuras de dos caballos, una cabeza de ciervo de frente, pisciformes y signos sobre un radio de ave indeterminado de Valle (Cantabria); argumento difícil (¿escena de iniciación?, grabada en cúbito de águila) con un caballo mayor al que “se asocian” una cabeza de uro de frente, un salmón y un oso de frente y “se le acercan” seis (cinco adultos y un menor) “procesionantes” bajo un signo cerrado de La Vache (en el Pirineo francés); cúbito de alcatraz de Torre (Guipúzcoa) con un cuadro heterogéneo con figuras de menor tamaño (antropomorfo, caballo y dos cabras en visión frontal) y otras mayores (cabeza de ciervo, sarrío y vaca) que ocuparon después los huecos reservados al trazarse por las menores. Según interpretación de H. Breuil, L.R. Nougier/R.Robert e I. Barandiarán.