

MUNIBE (Antropología y Arqueología)	38	39-59	SAN SEBASTIAN	1986	ISSN 0027 - 3414
-------------------------------------	----	-------	---------------	------	------------------

Aceptado: 25 - 4 - 84

Análisis de la variación formal y la autoría en la iconografía mueble del Magdaleniense Antiguo de Bolinkoba (Vizcaya)

JUAN MARIA APELLANIZ*

RESUMEN

El autor explora las posibilidades de atribuir a un mismo diseñador varias figuras con ciertas sensibles diferencias formales. Lo hace estudiando las peculiaridades de una escena de monta sobre una de las caras de un compresor de la cueva de Bolinkoba (Vizcaya) en el Magdaleniense Antiguo. El autor expone consideraciones sobre la manera de conciliar los criterios objetivos de autoría en la iconografía paleolítica con el margen de variación que cada diseñador presenta. Esto lo hace comparando diversos casos tomados de la iconografía mueble de varios yacimientos franceses. El estudio finaliza con una reflexión acerca de las posibilidades de atribuir a un mismo diseñador otras figuras de otras plaquetas del mismo nivel del mismo yacimiento de Bolinkoba.

SUMMARY

Analysis of the formal variation and the authorship on the iconography of the lower Magdalenian of Bolinkoba (Vizcaya). The autor explores the possibilities of attributing to a single artist a number of figures with certain perceptible formal differences. He does this by studying the particularities of a mountain scene on one of the sides of a compressor dating from the Ancient Magdalenian Period found in the cave of Bolinkoba (Vizcaya). The autor explores the extent to which objective criteria concerning authorship in paleolithic iconography are compatible with the degrees of variation found in each artist. He does this by comparing various samples of mobilier iconography taken from a number of French sites. Finally the autor speculates on the possibilities of attributing to one single artist other figures found at the same level of Bolinkoba.

LABURPENA

Egileak Bolinkoba (Bizkaia) leizeko Magdalen zaharreko plaketa batzuk arakutzen ditu. Euretarike batean aker eta ahuntz baten estaldura irudi bat aurkitzen du. Dato horretatik irudi hauen artean dauden desberdintasun guztiak astertzen ditu eta, bere ustez, irudi biak egile berorenak dira.

HISTORICO

T. ARANZADI y J.M. DE BARANDIARAN descubrieron entre los materiales arqueológicos del nivel C (después III), atribuido al Magdaleniense Antiguo, dos compresores decorados con figuras. En uno de ellos, denominado «de las cabras monteses», se veían dos figuras de esta especie sobre una de sus caras y líneas, que juzgaron indescifrables, sobre la opuesta. En el segundo observaron un prótomo de sarrío (?) sobre una cara y una figura que interpretaron como caballo, sobre uno de los laterales.

I. BARANDIARAN resumió la historia y la bibliografía de estas piezas (1973, p. 931, que nosotros tratamos posteriormente (1982, p. 27 y 28). Nos remitimos a estos trabajos para evitar repeticiones.

Objetivo de nuestra investigación

En otro trabajo (1982), hemos presentado tanto los principios como algunos casos particulares de aplicación del método de determinación de autor tomados tanto de la iconografía mueble como parietal. En ellos se analizaban series de figuras sin una clara relación entre sí por tratarse de obras parietales o por tratarse de frisos en los que las figuras yuxtapuestas presentaban la misma posición que en las piezas muebles.

En este trabajo pretendemos analizar, por una parte, un caso en el que dos figuras muestran relación entre sí y ocupan una cara de un objeto, que presenta una figura en la cara opuesta. Por la otra, otro objeto similar que presenta una sola figura en cada una de sus dos caras y que pertenece al mismo nivel que el anterior.

Con esta investigación pretendemos estudiar las posibilidades de aplicación del método de determina-

* Departamento de Arqueología. Universidad de Deusto. Apartado 1. Bilbao, 48.080.

ción de autor en varios aspectos. En primer lugar cuando se trata de dos figuras en diferente posición y con sensibles diferencias formales, pero situadas en la misma cara de un objeto, lo que proporciona, desde el punto de vista teórico, una presunción de autoría. En segundo lugar, pretendemos estudiar la relación que presentan las figuras de una cara con la de la opuesta del mismo objeto, caso en el que la presunción de autoría resulta mucho más problemática. En tercer lugar, la relación que presentan las figuras de las dos caras del mismo objeto con las figuras de las dos caras de otro objeto, que pertenece a un mismo período de tiempo, pero de gran duración.

Pretendemos analizar los criterios en los que puede basarse la atribución de la serie de figuras a un mismo o a diferentes autores, en unas condiciones de análisis realmente precarias. Efectivamente, las figuras son incompletas, unas veces reducidas a un prótomo y alguna a un esquemático y breve contorno. Pretendemos establecer el grado de probabilidad de las atribuciones, conscientes de que, aunque la base analizable es pequeña, algunas condiciones externas a las obras hacen más probable el resultado. La calidad científica de los resultados nunca podrá sobrepasar la que obtiene en Historia del Arte la atribución y siempre estará por debajo de la conseguida en ésta, ya que cuenta con una base analizable sensiblemente mayor.

La reconstrucción de las condiciones de vida de los paleolíticos puede ayudar a nuestro intento, pero por frágil que parezca, evitará que podamos recurrir a determinadas prácticas (calco, mercado de copias), que se produjeron en las sociedades históricas, como explicación de las similitudes o divergencias de las figuras que estudiamos. Esto nos permitirá centrarnos en la interpretación de la variación de los autores.

Sociedad prehistórica y prácticas artísticas

Nuestra reconstrucción de los aspectos artísticos de la sociedad paleolítica se funda en varios hechos. Uno de ellos es el de su escasa densidad demográfica y, en consecuencia de su poca complejidad institucional. Tal tipo de sociedad es difícilmente comparable con algunas de época antigua, de mayor densidad demográfica y complejidad institucional, como la griega o la romana, en las que la actividad artística es muy elevada y donde se detectan mercados organizados de imitaciones y copias. El escaso número de obras de arte y las sensibles diferencias entre ellas impiden suponer que en la sociedad paleolítica se produjeran situaciones similares. Se puede suponer razonablemente que, en términos significativos, esta sociedad no se interesó por copiar obras cuya calidad artística o significación simbólica fuera muy apreciada. Se puede igualmente suponer que

tampoco dispuso de material o instrumentos que permitieran calcar este tipo de obras, como papel de calco o pantógrafos.

También parece razonable suponer que no existieran instituciones especializadas en la transmisión de conocimientos artísticos, al estilo de las escuelas de época histórica. Es cierto que nuestros conocimientos son muy fragmentarios, ya que sólo hemos podido conocer aquellas producciones que han resistido el paso del tiempo y la acción de los agentes naturales y que, de acuerdo con muchos prehistoriadores, han debido perderse buenas cantidades de materiales en madera, entre los que no se puede excluir que hubiera grabado y pinturas. Estas pérdidas han podido hurtarnos la documentación que hubiera podido permitir la reconstrucción de tales instituciones. Sin embargo, y acudiendo quizá indebidamente a los grupos prehistóricos que se han podido conocer, este tipo de organización tampoco está justificada.

Con estas consideraciones no pretendemos hurtar nada al verdadero problema que nos ocupa, ya que tampoco se pueden excluir casos aislados en los que una persona quisiera reproducir para su disfrute figuras que le son especialmente queridas o admiradas. O, incluso, que una comunidad de cazadores quisiera reproducir en su santuario, por razones simbólicas, figuras que fueran en su tiempo o en tiempos anteriores muy veneradas. En tales casos y contando con una persona bien dotada para la copia, se habrían producido algunas copias, imitaciones e incluso réplicas. Estas prácticas, sin embargo, parecen raras o excepcionales, pero pueden estar en la base de lo que algunos prehistoriadores, y nosotros mismos, hemos denominado escuelas y talleres. Este sería el caso de la «Escuela de Ramales» (APELLANIZ, 1982, p. 71 y ss.) del taller de La Marche (PALES, 1969) o de LIMEUIL, por citar sólo algún caso especial. Las evidentes similitudes estilísticas, técnicas y formales que se presentan no son, sin embargo, tantas que no podamos establecer series distintas, lo cual nos permite, al menos, distinguir teóricamente «originales y copias», (en el supuesto de que las hubiera), si se trata de obras parietales o de aislar e individualizar las figuras, si se trata de conjuntos de plaquetas. De acuerdo con nuestros análisis hemos mantenido que no se pueden establecer paralelos estrictos de autoría entre figuras de dos yacimientos distintos, como si el trabajo de los cazadores se limitara a su propio ámbito (APELLANIZ, 1982, p. 63).

No podemos excluir, al menos teóricamente, que un autor realizara su obra en diferentes etapas de su vida. En este supuesto ya no hablaríamos de copia ni de réplica sino de evolución. En tal caso creeríamos poder identificar dos autores cuando en realidad identificamos solamente dos estadios de uno mismo.

Este supuesto, sin embargo, parece poco razonable, ya que obstan no sólo la corta vida de los paleolíticos, sino su escasa producción y, en especial, la lentísima evolución de los estilos en este tiempo. Difícilmente se podría suponer que la evolución es tan rápida y el cambio tan profundo como el que hemos contemplado en los últimos cien años del arte europeo, de modo que el reconocimiento e identificación de un autor resultara imposible.

Las condiciones en las que realizaron su obra los cazadores paleolíticos, de las que hemos creído reconstruir una parte, influyen sin embargo seriamente en nuestras posibilidades de valorar las diferencias existentes entre dos obras de una misma persona. La carencia de escuelas de formación artística o las escasas posibilidades de dedicarse largo tiempo al aprendizaje han dejado a los interesados en el dibujo y la pintura casi inermes ante sus capacidades y sus defectos, su buena mano o su inseguridad. Y, quizá sea ahí, donde nuestros análisis encuentren sus mayores dificultades.

1. EL COMPRESOR DE LAS CABRAS MONTESES

El compresor (Foto 1) presenta sobre una cara, a la que llamaremos anverso, dos figuras de cabra montés (*Capra pyrenaica* SCHINZ, 1838) grabadas y en la opuesta, a la que denominaremos reverso, algunas líneas grabadas entre las que se puede ver una incompleta silueta de cabra montés. Las figuras del anverso, orientadas a la izquierda reciben el número 1 (la más a la izquierda) y el número 2 (la que le sigue a su derecha).

1.1. Análisis del anverso

1.1.1. La disposición de las figuras sobre el soporte

El soporte, de forma aproximadamente ovalada presenta una superficie irregular, aplanada en su parte

izquierda y bastante rehundida en su parte derecha. En las zonas próximas a los bordes, siguiendo el eje mayor o longitudinal, presenta dos áreas un poco irregulares llenas de huellas de golpes, melladuras y rayas. La zona central, en parte lisa y en parte rehundida, está ocupada por las figuras.

Entre el borde interior de las áreas de golpes y melladuras y el exterior del soporte hay una distancia prácticamente idéntica (3,5 cm. aproximadamente), por lo que la zona en la que se han grabado las figuras ocupa el centro del soporte, considerado éste según su eje mayor. (Foto 2).

La 1.^a figura arranca en el mismo borde de la zona de golpes y la 2.^a termina invadiendo ligeramente la zona golpeada del extremo derecho del soporte. Parece, por tanto, que se ha querido utilizar una parte lisa, es decir, no golpeada, pero no se ha tenido interés en evitar el rehundimiento de la superficie. En el caso de que el reverso no hubiera estado grabado, se podría concluir que este detalle, que presenta mayor incomodidad para el grabado, fue considerado irrelevante. Pero no puede aportarse prueba alguna para este supuesto.

En cuanto a la disposición de las figuras sobre el eje menor, ambas alcanzan su borde inferior y sólo la 1.^a el superior, de modo que se libra un estrecho espacio entre éste y la 2.^a Esta diferencia se debe a que la figura en vez de presentar la cabeza baja y los cuernos enhiestos la tiene alta y los cuernos tirados hacia atrás. No se trata por tanto de una diferencia formal sino de posición.

Puede decirse que el aspecto destinado a las figuras ha sido tenido en cuenta por el grabador o, eventualmente, por los grabadores de las figuras. Sin embargo, el hecho de que el contorno trasero de la 2.^a haya invadido, siquiera ligeramente la zona golpeada de la derecha, debe tenerse en cuenta. Si suponemos que un único grabador ha concebido las dos figuras de modo que ocupen la parte central del compresor, no lo ha hecho con absoluta precisión. Ha dado a ambas el mismo tamaño, pero éste no era el adecuado al espacio disponible. Sería éste un problema de encuadre, problema que no resuelven fácilmente los principiantes y tampoco siempre los más ejer-

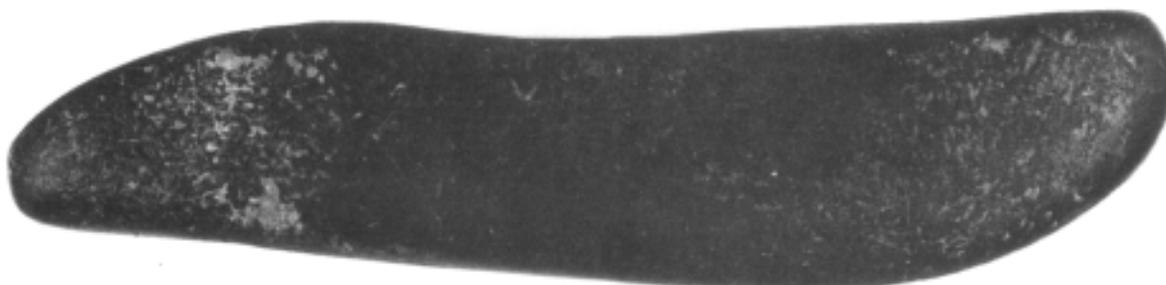


Foto 1. Compresor de las cabras monteses. Bolinkoba (Vizcaya) Vista general. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasca Bilbao.

citados en el oficio. Pero podemos también suponer que se trata de dos autores. En tal supuesto podríamos optar por dos hipótesis. Ambos se han puesto de acuerdo para repartirse el espacio, pero uno de ellos, probablemente el autor de la 2.^a cabra, no ha tenido espacio suficiente y ha debido invadir la zona golpeada, para mantener el mismo tamaño de la figura del otro. El caso no deja de ser extraño, ya que las figuras, aun representando el mismo animal, son diferentes por su posición, pero la posibilidad no puede ser teóricamente excluida. Decimos que ha debido ser el autor de la 2.^a cabra quien haya actuado después del de la 1.^a, porque éste ha encajado la suya en el espacio más liso y menos libre de golpes. Efectivamente, la 1.^a cabra planta su frontal sobre el espacio libre inmediato a la zona de golpes. Actúa, por lo tanto, en condiciones normales, si, como parece, se ha querido grabar sobre la zona lisa y no sobre la golpeada. También podríamos suponer que los dos grabadores han actuado sin previo acuerdo y que uno grabó una figura en un extremo y el otro grabó la suya sobre el espacio que encontró libre. El supuesto resulta más teórico que el anterior, ya que el autor habría elegido el centro de la superficie lisa para su trabajo, como se puede observar en aquellos objetos o plaquetas que llevan una sola figura, entre los que se encuentra otro compresor del mismo nivel en Bolinkoba. Podría darse el caso, todavía más teórico, de que el autor hubiera grabado la 1.^a cabra y hubiera tenido que abandonar su trabajo para retomarlo des-



Fig. 1. Compresor de las cabras monteses. Bolinkoba (Vizcaya) Calco sobre fotografía, corregido sobre el original. (Apellaniz y A. Sánchez).

pués y acabar el proyecto original con la 2.^a Pero en este supuesto volveríamos a la primera situación, es decir, al caso de haber calculado defectuosamente el espacio. En tal caso, aunque la obra fuera de un solo autor, se podrían comprender de otra forma algunas variaciones formales, que analizaremos posteriormente. Del examen de estas hipótesis, retenemos como más probable la de un autor, que proyecta una composición unitaria y que calcula defectuosamente el espacio, hipótesis, que el análisis formal hará más razonable al descubrir en el diseño otros errores de cálculo y composición análogos a éste, que ofrecen las dos figuras de forma intercambiable.

1.1.2. La posición de las figuras

Aun en el supuesto de que se tratara de la intervención de dos autores sin relación alguna entre sí, el efecto final, que es el que analizamos, resulta ser un brevísimo friso. En él, una cabra aparece plantada o caminando al paso y una segunda se levanta sobre ella estirando la cabeza y volviendo hacia atrás sus cuernos. (Foto 2) (Fig. 1).

La diferente posición de los dos animales obliga a pensar que puede existir una relación entre ambos, relación que puede ser interpretada no como una sucesión o serie sino como una escena en la que ninguno de los dos tendría sentido sin el otro.

Como es muy poco frecuente en la Iconografía del Magdaleniense Antiguo la escena en el sentido en que lo sugerimos, justificaremos la existencia no sólo de escenas en cuanto tales sino de la misma escena.

Entre los bloques de Roc-de-Sers podemos ver dos cabras monteses afrontadas. Es fácil reconocer en esta posición una escena de lucha entre machos cuando, durante la época de celo, se disputan la jefatura de un rebaño (ALTUNA, APELLANIZ, 1976, p. 199, fot. 127 b). Así ocurre por ejemplo en uno de los bloques de Roc-de-Sers (LEROI GOURHAN, ed. Gili, p. 233, fot. 265) de cronología anterior a la del compresor de Bolinkoba. Otro caso idéntico, aunque no sabemos

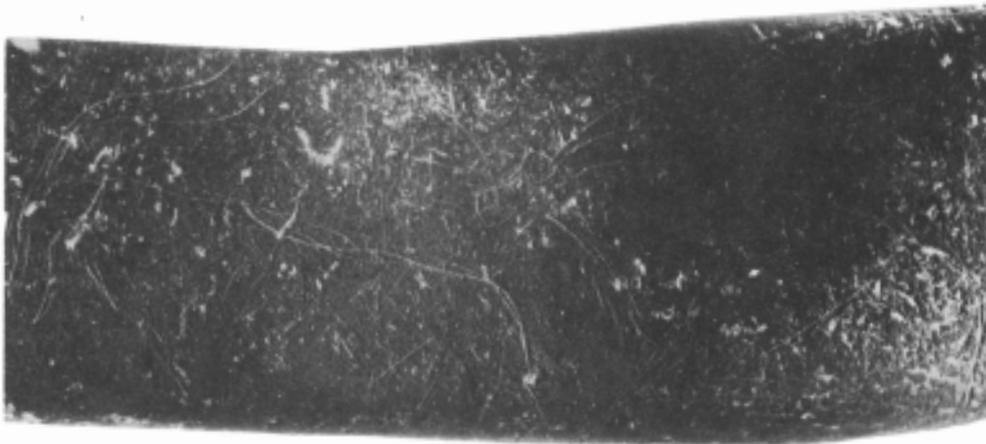


Foto 2. Compresor de las cabras monteses. Bolinkoba. Anversa Vista de la zona grabada. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao.

si responde al natural de la misma forma que Roc-de-Sers, se puede ver en los mamuts afrontados en Laugerie-Haute, también de cronología anterior a Bolinkoba (LEROI GOURHAN, o.c. p. 22, fot. 31).

Sin embargo el paralelo más estricto con la escena de Bolinkoba se encuentra en un grabado sobre hueso de Murat (Lot), procedente de las excavaciones de Lemozi (LEROI-GOURHAN, o.c. p. 251, fot. 397), (Fot. 3). Como puede verse, los animales adoptan la misma posición que las cabras de Bolinkoba, aunque están orientados en sentido contrario. La cronología de la pieza no es segura. LEROI GOURHAN la atribuye al Magdaleniense, basándose en los tipos de rasgos humanoides de las cabezas. Desde el punto de vista técnico, se diría una obra al menos arcaizante y puede ser al menos contemporánea de la de Bolinkoba.

Nuestro análisis de las cabras del compresor comienza por identificar, si es posible, la posición de los animales con escenas de la vida natural antes de recurrir a hipótesis simbólicas o estilísticas. ALTUNA ha observado que para comprender algunas figuras de cabras monteses como las del tubo de Torre no haría falta recurrir a profundas esquematizaciones de la figura sino que bastaría contemplar el natural (ALTUNA, APELLANIZ, 1976, p. 199). El mismo BANDI ha presentado recientemente una interpretación del conocido reno de Thayngen, según la cual el grabador habría querido representar sencillamente un animal en celo.

La posición adoptada por las cabras de Bolinkoba puede explicarse de la misma manera. Se puede tratar de una escena de apareamiento, siendo la 1.^a una cabra hembra y la 2.^a un macho. Este se levanta de cuernos delanteros y tira la cabeza hacia atrás para cubrir a la hembra. Esta interpretación está avalada por los caracteres sexuales secundarios, que aparecen claramente indicados en la representación. La 2.^a cabra presenta unos cuernos mucho mayores que los de la 1.^a, como en el natural. ALTUNA siguiendo a COUTOURIER, dice: «Lo que sobresale entre todas las particularidades morfológicas del animal son los magníficos cuernos del macho, notablemente mayores que los de la hembra» (1976, p. 196). La 2.^a cabra presenta una barba, que no tiene la 1.^a. Según ALTUNA: «El macho lleva en todas las estaciones un pelo más largo encima del cuello a modo de crinera corta y tiesa. Lleva además algunos pelos más largos en forma de barbilla, que parten de la zona media de la región mandibular» (1976, p. 197). Parece, portanto, poderse deducir que la 2.^a cabra es un macho y la 1.^a una hembra. Pero todavía creemos encontrar alguna prueba morfológica que afecta a uno de los sexos en particular como es la posición de un apéndice, precisamente durante el celo. Obsérvese la posición caída de la cola en la 1.^a y la posición levantada y enhiesta en la 2.^a ALTUNA dice: «Una típica característica de la excitación sexual del macho, reconocible en la mor-

fología externa, es el hecho de situar la cola rebatida sobre la grupa, de manera que parece estar adherida a ella. Esta posición la mantiene siempre durante el verdadero celo, y solamente en él, a lo largo de todo el día» (1976, p. 199).

Con estas observaciones creemos haber documentado no sólo las diferencias de sexo sino el carácter de una escena de apareamiento, en fase de intento.

1.1.3. El diseño de las figuras

Una primera comprensión del diseño de las figuras parte de la comparación con la forma natural del animal. De esta elemental comparación surge la observación de la conducta del grabador y su voluntad de interpretar la forma con arreglo a su gusto personal, a las prescripciones simbólicas de su sociedad y al estilo de su tiempo. Para facilitar la observación, hemos reproducido la interpretación de v.d. BRINK (Fig. 2) cuya perspectiva lateral coincide con la adoptada, con leve torsión en los cuernos y quizá en el frontal de la 2.^a, por las figuras de Bolinkoba. Para una mejor observación presentamos las figuras en detalle. La 1.^a en la Fot. 4 A y la 2.^a en la Fot. 4 B.

1.1.3.1. Las partes anatómicas representadas

La 1.^a figura presenta el cuerpo a falta del par o pata delantera, el vientre y la cara interior de la pata trasera. La 2.^a incluye, además de estas partes, la pata delantera y el vientre. La 1.^a incluye la oreja; la 2.^a

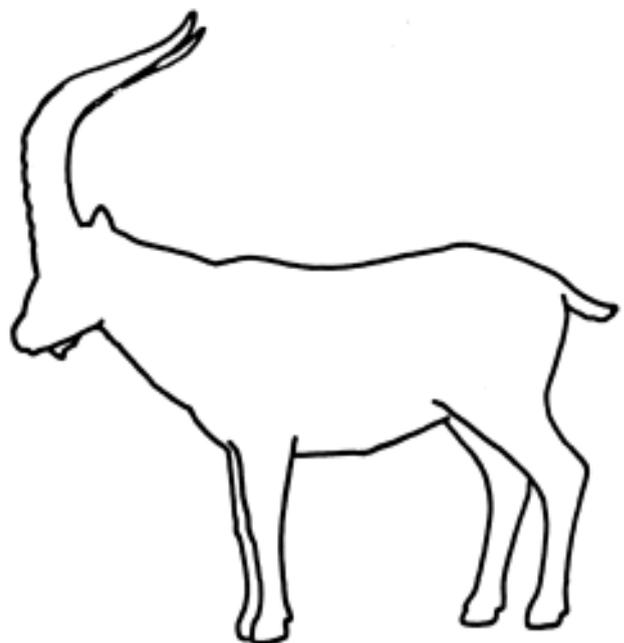


Fig. 2. Contorno exterior de la cabra montés, según Van den Brink. Orientado a la izquierda.

la omite. Desde el punto de vista de lo representado, se advierte que ambas figuras coinciden en la mayor parte de atributos y difieren en la menor. Además se observa que las partes en las que no coinciden, se intercambian, de modo que la figura que no incluye la pata y el vientre, incluye la oreja, mientras que la que los incluye, omite la oreja. A esta forma de combinar partes, que después veremos repetirse en otros aspectos formales y técnicos, la denominaremos intercambiabilidad.

1.1.3.2. La proporción de las partes

El tamaño de las figuras es el mismo. La 2.^a es 2,4 mm. más corta que la 1.^a en su longitud de frontal a nalgas. La altura en la cruz es la misma en ambas.

La cabeza de la 1.^a es mayor que la de la 2.^a y más proporcionada en relación con el total de la figura. Sin embargo, la oreja de la 1.^a parece tan desproporcionada respecto del cuerpo en que se representa, como la cabeza de la 2.^a cabra respecto del suyo.

La diferencia en la longitud de los cuernos se debe a dimorfismo sexual, no a proporciones.

El cuerpo en su conjunto no presenta diferencias de proporción. Fig. 3.

Las variaciones en la proporción parecen intercambiables en el sentido explicado más arriba.

1.1.3.3. Los cuernos

La diferente posición de los cuernos en relación con el cuerpo se explica por la diferente posición general de las dos figuras, como hemos dicho antes.

El desarrollo de los cuernos comparados entre sí es muy parecido, como puede observarse en la Fig. 4. El trazado sigue en general al natural, ya que los del macho se unen o se separan siguiendo este modelo. ALTUNA dice: «En una cuerna desarrollada de la forma pirenaica, salen muy próximos de la cabeza, se elevan primero verticalmente para diverger luego el uno del otro. Tras una amplia curvatura de divergencia, se dirigen hacia atrás para adquirir una posición casi horizontal, por fin convergen un poco, a la vez que los extremos se elevan» (1976, p. 197). El autor ha introducido algunos cambios en los de la hembra, ya que estos «...son cortos, delgados y cilíndricos, sin quilla, poco recurvados hacia atrás. Salen de la cabeza mucho más separados que los del macho, son también lirados y tienen una torsión poco acusada» (ALTUNA, APELLANIZ, 1976, p. 197).

El autor ha elegido para la representación de los cuernos dos convencionalismos técnicos. En buena parte los ha diseñado mediante una línea, en otras ha entrelazado y yuxtapuesto dos. Así, ha utilizado el primero para el primer tercio de los del macho y los se-



Fig. 3. Superposición de las figuras de la 1.^a cabra (trazo delgado) y de la 2.^a (trazo grueso) (J.M. Apellániz y A. Sánchez).

gundo y tercero de la hembra y el segundo para el arranque del de la hembra y para el tercio final de los del macho.

Llamamos entrelazado a la forma peculiar de yuxtaponer varias líneas de manera que, gracias a la forma arqueada de las mismas, dejen entre ellas zonas reservadas de aspecto ovalado o lenticular. Esta forma peculiar de formar contornos nos parece una variante personal de un convencionalismo técnico denominado por los prehistoriadores «contorno de trazo múltiple». Nos parece que podría, teóricamente, interpretarse esta forma como el resultado del deseo del autor de corregir un contorno que no ha salido a su gusto. Sin embargo no parece ser así. En el trazado de la cerviz y en su conexión con el cuello, el autor ha modificado claramente la trayectoria dejando incluso una cesura, pero no ha corregido el trazado mediante nuevas líneas. En segundo lugar, en el trazado de los cuernos del macho, la posible corrección resulta absolutamente irrelevante. Sin necesidad de hacerla habría dejado el trazado en la misma forma que tenía cuando fue corregido. En tercer lugar, las posibles correcciones, tal como aparece en el dorso de la 1.^a figura, se hacen mediante líneas o trazos más cortos que los contornos generales, quedando éstos aislados. Nótese, por ejemplo, a la altura de la cruz, la desconexión del trazo rectilíneo largo, que forma el contorno exterior del dorso con el del cuello. Por otra parte, difícilmente se explicaría en un autor, aunque sea tan poco dotado como éste, cuatro correcciones sobre un mismo contorno, cuando demuestra poder diseñar otros de igual complicación sin corrección alguna. Obsérvese, para comprenderlo, el diseño de los cuernos de la 1.^a y de la 2.^a y el arranque de cerviz, cuello y dorso de esta última. Por último, si se tratara de correcciones, habría debido corregirse en la 2.^a, no la grupa, como se ha hecho, sino el dorso, que no se ha tocado.

Podría haber, también teóricamente, otra interpretación, según la cual, el autor habría querido indicar

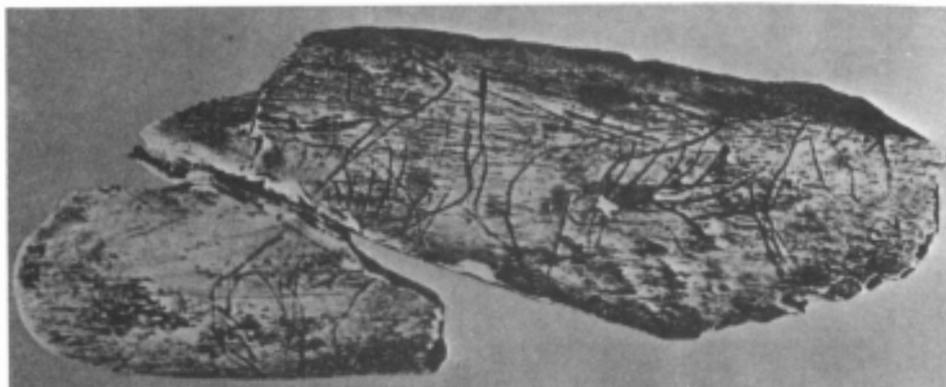


Foto 3. Hueso con figuras grabadas. Murat (Lot). Foto J. Vertut.



Foto 4A. Compresor de las cabras monteses. Bolinkoba. Anverso La 1.^a cabra. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao.



Foto 48. Compresor de las cabras monteses. Bolinkoba. Anverso. la 2.^a cabra. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao.

con la multiplicidad de trazo, algún accidente morfológico del animal, como el color de la piel en algunas partes o el volumen de su masa. Difícilmente podría aceptarse esta explicación, ya que ni los cuernos tienen diferente coloración en sus partes ni tienen el mis-

mo volumen la cerviz, la cruz y el parte del dorso, como se ve en la 2.^a figura.

De ser correcta nuestra interpretación, el tratamiento dado al arranque de los cuernos de la 1.^a cabra se intercambia con el dado al tercio final de los

de la 2.^a, como se intercambiaban las proporciones de las partes y los detalles anatómicos.

En ambas figuras se ha indicado el abultamiento de la base de los cuernos, con menos intensidad en la 1.^a que en la 2.^a. No resulta fácil saber si esta menor intensidad o arqueamiento de la 1.^a se explica por el hecho de que el grabador tuvo que correr el instrumento por los bordes de un golpe bastante ancho y profundo, que se le interponía en la trayectoria. Lo cierto es que el trazo se detiene justamente en el borde delantero de este golpe.

Al indicar el abultamiento, el autor hacía una clara referencia al natural. ALTUNA dice: «Además llevan (los cuernos) en su borde anterior unas nudosidades transversales, que se continúan sobre los otros tres lados del cuerno en forma de anillos. El número de estas nudosidades no corresponde al número de años del animal. Estas nudosidades se forman por un levantamiento de la piel de la frente sobre la base del cuerno. Este abultamiento de la región frontal vuelve a su posición normal hasta la aparición del siguiente nudo» (1976, p. 196).

De estas observaciones podríamos teóricamente deducir que, al menos el macho, se hallaba en un período de su vida en que estaba apareciendo sobre sus cuernos una nueva nudosidad, pero resultaría más convincente suponer que, como en otros casos, ha intercambiado detalles anatómicos entre las dos figuras.

El respeto por el natural es limitado, ya que si bien es cierto que se han incluido formas naturales, otras bien características se han omitido. Así, por ejemplo, las nudosidades de los cuernos, que alcanzan la mayor parte de su desarrollo.

1.1.3.4. La cabeza

Para apreciar las similitudes y divergencias entre las cabezas, que hemos superpuesto a partir del extremo exterior del morro, véase la Fig. 4.

La diferencia más apreciable entre las dos cabezas tiene su origen en la distinta posición de la cerviz, además de la longitud del frontonasal. También el tipo de contorno varía, ya que el entrelazamiento de trazos, que puede verse en la 1.^a, es mucho más acusado que en la 2.^a, donde las líneas se superponen en vez de entrecruzarse. El morro se diferencia muy poco. Está formado por un trazo arqueado distinto del frontonasal, pero resulta más grueso y macizo en la 2.^a que en la 1.^a, más próximo al natural. En la 1.^a se ve un trazo largo en la posición teórica de los labios, trazo que rebasa el contorno del morro, como si se quisiera indicar una lengua saliente, que lo lame. En la 2.^a dos trazos también arqueados parecen cruzar el morro, aunque menos claramente que en la 1.^a. La mandíbula está indicada en las dos figu-

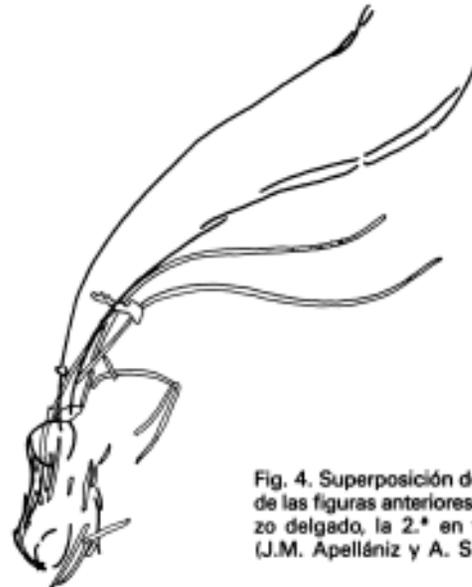


Fig. 4. Superposición de las cabezas de las figuras anteriores. la 1.^a en trazo delgado, la 2.^a en trazo grueso (J.M. Apellániz y A. Sánchez).

ras. En la 1.^a se advierte una inflexión que separa el labio de la barba, inflexión que se ha suprimido en la 2.^a. Esta presenta un trazo largo en el centro que creemos poder interpretar como la barbilla del macho, que, lógicamente, falta en la hembra. Este trazo se superpone a otro más corto, que indica el contacto de la mandíbula con el cuello y que, en forma un poco más larga, también se ve en la 1.^a.

En la cara de la 2.^a, se puede ver un trazo arqueado, que formando pendant con el abultamiento de la base del cuerno parece indicar la cuenca orbitaria y el ojo, detalle particularmente llamativo cuando el animal tuerce ligeramente la perspectiva y que falta en la 1.^a. Trazos cortos verticales paralelos cruzan la cara, a la manera de un grabado estriado, que, con un corto intervalo, se extiende luego al pecho. La oreja, que falta en la 2.^a, resulta desproporcionada, muy apuntada y se encuentra desplazada de su lugar natural, desplazamiento, que también hemos observado anteriormente en la posición de la cerviz.

Las cabezas están separadas de los cuellos correspondientes, pero la separación se produce en dos puntos distintos. En la 1.^a se ve a mitad del cuello, en la segunda entra la nuca y en cuello. Los desplazamientos de partes o de detalles parecen ser iguales en las dos figuras, pero aparecen en distintas posiciones como si lo que importara fuera el hecho mismo y no su posición. El efecto final es una diferencia intercambiable, aunque de aspecto poco estético.

En relación con el natural, la cabeza y sus partes han sufrido alteraciones: «La cabeza es relativamente corta y ancha. La frente abombada. El hocico no presenta áreas calvas o desnudas. Las orejas son pequeñas, menos puntiagudas que en el sarrío y, desde luego, que en el ciervo. Están situadas bastante arriba y bastante retrasadas respecto al arranque de los cuernos» (ALTUNA, APELLANIZ, 1976, p. 196). Las alte-

raciones del natural se intercambian en las figuras. Así, en la 1.^a la cabeza es larga mientras que en la 2.^a es corta, pero el morro de la 1.^a es estrecho mientras el de la 2.^a es ancho.

1.1.3.5. El contorno dorsolumbar

Para observar las similitudes y divergencias, hemos superpuesto los de las dos cabras incluyendo las cervices (Fig. 5) y tomando como punto de referencia la inflexión de la grupa y las ancas.

Se puede observar una coincidencia general en el diseño del contorno; sin embargo, el fragmento de la cerviz y parte del cuello de la 1.^a han sido acortados. El hecho tiene, al menos en parte, una explicación natural, ya que el levantamiento de la cabeza de la 2.^a, produciendo un encogimiento del cuello, ha llevado probablemente al autor a dejar el espacio en blanco. Este encogimiento, sin embargo, se contradice con el arqueamiento hacia abajo del arranque de la cerviz, el cual resulta, por otra parte, idéntico al de la 1.^a. Parece repetirse en la 2.^a la misma dificultad de conectar correctamente las partes, dificultad que advertimos en la cabeza de la 1.^a. En la 2.^a, el autor ha suprimido un fragmento, lo que origina el desplazamiento de la cerviz respecto de la 1.^a.

El bucle que la 1.^a cabra presenta en el lugar teórico de la cruz, parece ser interpretable como tal. Tiene su paralelo en otro, situado en el mismo punto del dorsal de la 2.^a, sin relación alguna con los entrelazados, que en la 1.^a arrancan precisamente de él. Se trata, por tanto, de la cruz.

Los contornos de las dos figuras han sido grabados con surcos entrelazados, más amplios y largos en la 1.^a que en la 2.^a. El diseño del contorno de las figuras es el mismo, como se advierte cuando se superponen o cuando se añade al dorso de la 2.^a el entrelazado del de la 1.^a.

Se advierte un desplazamiento del contorno de la nalga y pierna de la 1.^a respecto del de la 2.^a. En aquella, el contorno se separa del de la grupa, haciendo la cola más exenta y reservando el ano. En la 2.^a, quizá porque el animal tiene que apoyarse sobre el tren trasero para saltar sobre la hembra, el contorno sigue ininterrumpidamente al de la grupa. Pese a la di-



Fig. 5. Superposición del contorno dorsolumbar de las figuras anteriores. La 1.^a en trazo delgado; la 2.^a en trazo grueso. (J.M. Apellániz y A. Sánchez).

ferente posición, el diseño del contorno es muy similar. Está indicada la flexión del corvejón, más acentuada en la 1.^a que en la 2.^a. En el extremo inferior se yuxtaponen dos trazos, haciendo más semejante aún el diseño de este contorno en las dos figuras.

La cola arranca en las dos cabras en el extremo de la grupa, que en relación con el natural, se halla excesivamente levantado. Presenta en ambas tres trazos, que forman parte del entrelazado del lumbar como un todo coherente. El detalle de que en la 2.^a, uno de sus trazos no conecte directamente con el de la grupa, tiene su reflejo en el extremo delantero del trazo superior del dorso a la altura de la cruz de la 1.^a. Se trata de un caso más de la utilización del mismo convencionalismo técnico aplicado en dos lugares diferentes de los contornos y por lo tanto de posición intercambiable.

Como en otras partes del cuerpo, se advierte en el contorno de dorso/lomo un relativo respeto por la forma natural, más claro en la 1.^a figura que en la 2.^a. Altuna dice: «Su cuerpo es, en efecto, pesado, musculoso, rechoncho, de silueta maciza, con la grupa más elevada que la cruz y con frecuencia con un vientre prominente» (1976, p. 196). En la 2.^a, el contorno se ha alterado sensiblemente, ya que la cerviz se tuerce hacia adentro y el cuello se estrangula, la cruz se eleva aparatosamente sobre la grupa anulando la depresión del dorso y la ondulación natural del conjunto se convierte en un arqueamiento poco convincente. La cola parece ligeramente desplazada de su posición natural y demasiado larga para una cabra.

1.1.3.6. El vientre de la 2.^a cabra.

Está formado por un entrelazamiento de líneas de las que las interiores tienden a diseñar una horizontal y las exteriores una ondulación con un entrante en el centro. Este entrelazamiento parece ser del mismo género que el que presenta la 1.^a cabra en el dorso y lomo, donde también se produce la misma forma sólo que en posición inversa. En éste el contorno exterior es casi rectilíneo y el interior ondulado. Así se sigue, otra vez, esa conducta que hemos llamado de intercambiabilidad de la disposición de partes y de formas de aplicación de la técnica del entrelazamiento.

Nos parece que el vientre muestra, de otra manera, el carácter técnico del entrelazado. Si se tratara de una forma de corregir los errores cometidos en un contorno de único trazo, el resultado de la corrección será defectuoso. Si los trazos originarios, que habría que corregir, fueran los interiores, la corrección habría logrado invertir por completo el sentido del contorno, ya que habría abombado el vientre, pero le habría dotado de un entrante en el mismo punto en que

en la forma natural se produce un abombamiento más fuerte. En el caso contrario, si lo que hubiera debido corregirse fuera la ondulación del contorno exterior, el resultado habría sido igualmente defectuoso, ya que habría convertido un vientre abombado en uno rectilíneo. No parece, pues, tratarse de correcciones sino de técnica.

La posición del vientre en relación con las patas delantera y trasera es incorrecta por estar desplazada hacia abajo. Aunque cabría explicar este desplazamiento por la dificultad que presenta el grabar casi sobre el borde inferior del soporte, resulta más lógico hacerlo recurriendo a la conducta, que se ha observado en otros puntos de las figuras. Así, resulta desplazada la cabeza de la 1.^a cabra respecto de su cuerpo, la cerviz de la 2.^a respecto de su cabeza y la 2.^a figura respecto del espacio liso del centro del soporte. No sería tampoco ilógico suponer que ambas circunstancias han concurrido en el mismo efecto.

1.1.3.7. La pata delantera de la 2.^a cabra

La forma triangular y rígida que presenta está reñida no sólo con la forma natural de este miembro sino también con la tendencia naturalista del conjunto de la figura. Creemos que no es necesario justificar esta irregularidad, ya que la iconografía paleolítica presenta tanto en lo mueble como en lo parietal muchos casos similares. Se trata de un convencionalismo, según el cual, las patas se reducen a un ángulo, a veces con un extremo filiforme en el vértice.

La utilización de este convencionalismo tiene consecuencias tanto para la forma de la pata como para la identificación de la posición de la cabra. La escena no parece describir exactamente el momento de la cópula sino el instante previo a ella, es decir, el intento de montar a la hembra. En este intento, la posición de la pata delantera suele ser distinta, ya que se flexiona ligeramente. El autor ha debido optar por la posición natural o por el convencionalismo y se ha decidido por éste.

Pese a que la cortedad de la trayectoria no parecía muy propicia a utilizar el entrelazamiento de trazos para componer su diseño, algunos de estos han tomado la forma arqueada, que suelen adoptar cuando se entrelazan. Así, el corto trazo paralelo al que forma el contorno delantero y, en especial la conexión de éste con el trasero.

El trazo largo delantero penetra en el interior del cuerpo en una posición que no es fácil de interpretar como una indicación del húmero, porque estaría demasiado desplazado hacia delante. Pero no es fácil descartar esta hipótesis, ya que en otros casos también se han indicado detalles anatómicos desplazados de su posición natural.

1.1.3.8. La cara interior del cuello y el pecho

El tratamiento dado a esta zona en las dos figuras coinciden en lo general. Sin embargo, en la 1.^a cabra observamos que tienden a paralelizarse entre sí, mientras en la 2.^a tienden a separarse del contorno general en la mitad inferior de éste, como si quisieran representar flecos o pelos colgantes. En las descripciones del pelaje del cuello del animal no encontramos alusiones a una pelambre específica del macho en este punto, si bien es cierto que se alude al pelaje de invierno como más largo que el del verano. Así, ALTUNA: «El pelaje es basto, más largo en invierno que en verano. En éste es más flexible y está formado sólo por el pelo propiamente dicho. En invierno, además de ser éste más largo, hay una borra corta y espesa bajo él. La borra cae al principio de la primavera y el animal se libera de ella frotándose contra rocas y arbustos. El macho lleva en todas las estaciones un pelo más largo encima del cuello, a modo de crinera corta y tiesa» (1976, p. 197).

La diferencia que presenta el entrelazamiento en el cuello y pecho respecto del que aparece en otras partes del cuerpo debe ser tenida en cuenta. En estas zonas, los trazos son más cortos y el entrelazamiento es menor, no llegándose a formar los espacios ovalados reservados, que son tan característicos.

Para comprender el valor de esta variación, debemos tomar en consideración simultáneamente el estriado de la cara de la 1.^a cabra, cuya semejanza es notoria. La posición de ambos estriados en cara, cuello y pecho tiene paralelos en las ciervas grabadas de Castillo y Altamira. También en éstas se utilizan técnicas similares, pero no iguales, en el diseño del contorno general de las figuras (trazo múltiple paralelo) y en el interior, en concreto en la mandíbula, el cuello y el pecho (grabado estriado). La técnica no difiere mucho, ya que si en el contorno es de trazos paralelos, en el interior los trazos paralelos se adaptan a la dirección de las partes rayadas, entrecruzándose en las zonas de contacto.

Con este paralelo, podemos alinear a Bolinkoba junto a Castillo y Altamira e incluirlas a todas en la nueva moda técnica, de la que constituyen una variante. En el rayado interior de los bóvidos de La Clotilde de Sta. Isabel hemos creído ver otra variante, como indicamos en un trabajo anterior (APELLANIZ, 1982, p. 68-71). Al menos desde un punto de vista teórico, es normal que una moda técnica adopte distintas formas de ejecución, como ocurre siempre en la formación de un estilo.

Sin embargo, el problema del significado representativo que esta técnica presenta no está resuelto. Difícilmente se puede sostener que una única explicación valga al menos para todos los casos. ALMAGRO BASCH sostuvo que el sombreado logrado con el gra-

bado estriado representaría el pelaje, las partes carnosas, el volumen o el claroscuro (1976, p. 69). Es evidente que, en algunos casos, se puede aceptar que los grabadores quisieran indicar alguna de estas cosas, pero se producen contradicciones difíciles de explicar. Es general la aplicación del estriado al frontonasal y bastante común su distribución por la mayor parte de la cara, lo cual difícilmente puede interpretarse como indicación de pelaje, partes carnosas o volumen. Tampoco sirve como explicación el deseo de formar contornos, ya que en su mayor parte se trata del interior de las figuras. Si se quisiera ver en el estriado un deseo de claroscuro, habría que conceder que difícilmente se consigue la diferenciación de partes, que éste pretende, rayando totalmente la cara o la mayor parte del cuerpo, como ocurre a veces. Lo que nos llama más la atención en las series de ciervas de Castillo y Altamira es la intercambiable localización del estriado. Puede decirse que la mandíbula, las fauces y el cuello aparecen casi siempre estriadas, pero son muy raros los casos en los que sólo estas partes lo estén. De ahí, que una explicación unitaria para todos o la mayor parte de los casos, sea muy difícil de mantener. Si se tratara, sin embargo, de un intento de claroscuro teórico, es decir, aplicable no siguiendo el que de forma natural presenta el animal, sino en la forma en que cada uno lo considere de su gusto, quizá podría resolver la mayoría de los problemas. Esto sería introducir en una iconografía naturalista, un principio abstracto, simbólico e incontrolable. Es cierto que esta situación está presente entre los paleolíticos, como puede verse en el diseño de las partes mediante dos trazos convergentes, que rematan una figura impecablemente dibujada, caso nada infrecuente. Pero antes de acudir a una explicación poco segura, habría que explorar otras posibilidades.

En resumen, digamos que en Bolinkoba se presenta un hecho paralelo al de Castillo y Altamira, cuyo significado nos resulta todavía poco claro.

1.1.4. Los aspectos técnicos

1.1.4.1. La técnica

La técnica utilizada en la representación de las cabras de Bolinkoba es variada. En unas partes se diseña el contorno mediante una única línea incisa, en otras mediante un entrelazamiento de varias, que dejan, por su arqueamiento, espacios reservados de forma ovalada y en otras mediante varias líneas paralelas o muy poco entrelazadas. Las diferencias que esta técnica presenta en las dos figuras se reducen a la posición que adoptan, que en gran parte de los casos es igual y en menor parte distinta. Las diferencias de forma en el entrelazado se reducen práctica-

mente a la mayor o menor anchura o longitud que los espacios reservados presentan.

La intercambiabilidad de la posición de esta técnica puede verse claramente en el dorso/lomo y en el vientre. En el primero, se observa que en la 1.^a cabra, la técnica se aplica desde la cruz al extremo de la grupa, mientras en la 2.^a se limita a un fragmento del dorso y la grupa. También difiere la anchura de los entrelazados. Por lo que hace al vientre, la fórmula utilizada en el dorso de la 1.^a puede paralelizarse con la utilizada en éste. Se trata, por lo tanto, de un problema de desplazamiento.

Quisiéramos ahora ofrecer un mayor fundamento al paralelismo, que hemos establecido entre Bolinkoba y el conjunto Castillo-Altamira. El grabador de Bolinkoba no tuvo que acudir necesariamente a estos yacimientos para contemplar una técnica, de la que hizo una variante. La moda está documentada en un ciervo grabado de Alkerdi (Navarra) por I. BARANDIARAN (APELLANIZ, 1982, p. 122). El paralelismo entre Castillo, Altamira y Alkerdi es riguroso. Esto no indica, sin embargo, que el grabador de Bolinkoba estableciera su variante a partir de aquí, ya que también en Isturitz podemos encontrar modelos de contorno de trazo múltiple y de grabado estriado, de los que igualmente hubiera podido deducirse.

1.1.4.2. El trazo

Aunque, en general, la superficie central del compresor se hallaba en buen estado, algunos golpes impidieron que los trazos discurrieran libremente. Así ocurrió con el que diseñaba la ondulación de la base del cuerno derecho de la 1.^a cabra, con los que diseñaban su primer tercio, con los del dorso, así como el del cuerno derecho de la 2.^a y el arranque de su cola.

Quando hablamos de trazo queremos referirnos al recorrido que el instrumento efectúa sobre el soporte bajo la acción de un movimiento único y elemental de la mano, sin que aquél se interrumpa o sin que ésta se levante del soporte. El trazo podemos estudiarlo con mayor facilidad en los contornos largos o mayores, donde la mano ha efectuado un desplazamiento completo y no ha debido detenerse por exigencias de forma.

En diferentes partes de las dos figuras se puede apreciar que el instrumento utilizado presenta alguna melladura y que su filo no se reduce a una punta aguda. Sin embargo suele ser manejado de forma, que unas veces produzca una única línea o surco y otras varios, por lo general se ven dos pequeños, separados en el centro por una cresta menuda. Sólo en la cola de la 2.^a cabra, se advierten más de dos.

En el trazado del cuerno derecho de la 1.^a cabra, se observa que el grabador comienza aplicando la

zona aguda y limpia y produciendo un solo surco, en el segundo tercio del recorrido desvía ligeramente el instrumento, produciendo dos y termina el cuerno volviendo a la posición del inicio. Se puede ver que el instrumento, en la zona media se desplaza de derecha a izquierda, donde el doble surco disminuye de potencia suavemente. El cuerno consta de siete trazos cuya conexión resulta más certera en la zona media que en el arranque y en el terminal, punto en donde se nota una mayor inflexión. El trazo es de longitud media.

En el cuerno izquierdo de la 1.^a cabra, la conducta no varía, aunque la parte en que se aprecia el doble surco sea más larga y la forma de aplicar el instrumento en el arranque sea diferente.

La cerviz se inicia con un fuerte arqueamiento, que toca a la base del cuerno izquierdo, pero luego se suaviza hasta donde conecta con el extremo de la oreja. El desarrollo del trazo indica una mano insegura, pues ondula en zonas en las que la ondulación no está justificada por la forma del contorno. Puede verse también esta inseguridad en el trazado de los dos contornos (anterior y posterior) de la oreja, así como en el fragmento de cuello que discurre entre la oreja y el levante de la cruz.

Si tomamos en consideración los trazos que forman el contorno del dorso, observaremos la misma inseguridad. Quizá el trazo exterior, casi rectilíneo, es más seguro. La ondulación, que creemos consecuencia de la inseguridad, no debe confundirse con el arqueamiento de los trazos exactamente, pero también se muestra en ellos. Así, debe observarse que el punto de inflexión del arco no se produce en el mismo lugar en todos los trazos, como puede verse en la comparación entre los contornos de los tres óvalos reservados del dorso. Sólo en los trazos cortos se puede advertir un desarrollo homogéneo y limpio, pero incluso en ellos, si son arqueados se observan diferencias entre la posición de las inflexiones, como puede observarse comparando los del pecho y cuello entre sí y entre estos y los de la cara.

El trazo exterior de la cola presenta diferencias respecto de los de las nalgas y la grupa, hasta el punto de que su abundante estriamiento no tiene comparación con el de ningún otro trazo de la figura.

En la 2.^a cabra se observa un debilitamiento de la incisión en el decurso medio de los cuernos y el dorso. Aunque pudiera ser explicada esta circunstancia por el hecho de que estas zonas coinciden con la depresión de la superficie del soporte, donde el trabajo del grabador puede ser más incómodo o difícil, la explicación no está exenta de riesgos. De todas formas y en apoyo de ella, debemos decir que los trazos se presentan particularmente temblones e inseguros en el vientre, que corre sobre el mismo borde inferior del soporte.

La conducta observada en la 1.^a cabra se repite en la 2.^a En cuanto a la ondulación del trazo, puede verse claramente en la cerviz y dorso y el desplazamiento de los puntos de inflexión de los entrelazados, en la grupa. La posición del instrumento no coincide en las mismas zonas de las dos figuras sino que se intercambia.

El trazo adopta la misma longitud, la misma intensidad y el instrumento parece manejado, en lo general, de la misma manera.

1.1.5. Análisis de la variación formal

Creemos haber explicado la variación en la posición de las figuras, así como de algunas de sus partes como resultado del proyecto de crear una escena con dos animales de distinto sexo. Creemos haber explicado igualmente las diferencias entre la posición de los entrelazamientos, del trazo único y los rayados como un mecanismo intercambiable. Y por último, la intercambiabilidad de la manera de aplicar el instrumento. Queda, sin embargo, por explicar alguna diferencia formal, como la de la cabeza. Para plantear mejor el problema del significado de esta variación, podríamos recurrir a otros casos de variación.

1.1.5.1. La variación en otros autores

En otro trabajo, hemos propuesto las razones por las que se podía atribuir razonablemente dos figuras grabadas, cada una sobre una cara, en un único objeto (APELLANIZ, 1982, p. 35). Dando esta interpretación por correcta, veamos cómo se producen las variaciones.

En un rodete perforado de Laugerie-Basse se presenta un tren delantero de un bóvido (Fot. 5) ocupando la cara que llamaremos el anverso y una figura de la misma especie, más pequeña (por lo que ha sido denominada, becerro) y casi completa ocupando la cara que llamaremos el reverso (Fot. 6). El análisis formal de estas figuras, que aparece en el trabajo citado, nos excusa las repeticiones, por lo que nos referiremos solamente a las variaciones de forma. Para comprenderlas mejor, FERNANDO MOTA ha hecho, a indicación nuestra, una superposición de las figuras después de haberlas reducido al mismo tamaño y aprovechando los puntos de contacto que la diferencia de terminación de las mismas ha permitido (Fig. 6).

Como puede observarse, la cabeza de la figura del reverso, de menor tamaño en el original, resulta mayor que la del anverso, de tamaño mayor también en el original. Se observará así mismo que la conexión entre cabeza y cerviz de la figura del reverso resulta defectuosa, a causa del desplazamiento hacia abajo de la línea de ésta. Algo similar ocurre entre la posi-



Fot. 5. Rodete. Laugerie Basse. Anverso. Foto J. Vertut.



Fot. 6. Rodete Laugerie-Basse. Reverso. Foto J. Vertut.



Fig. 6. Rodete de Laugerie-Basse. Superposición de las figuras del anverso (trazo grueso) y reverso (trazo delgado) (J.M. Apellániz y F. Mota).

ción de los antebrazos, sensiblemente adelantados en la del reverso respecto de los del anverso. El mismo o similar desplazamiento se puede ver en la posición de la oreja, más elevada y retrasada que la del anverso.

En cuanto a las partes representadas en las figuras, las dos fotografías muestran que en una se representó casi todo el cuerpo (recortando, sin embargo, la grupa) y en la otra sólo el tren delantero.

La variación respecto de la inclusión de las patas puede estar justificada por el formato elegido para la figura del anverso, que obligaba a cortarlas a la altura de los antebrazos y, por lo tanto, no entraría en esta consideración. Sin embargo, con ello no se elimina la diferencia del formato entre ambas, que es más que sensible.

Una observación de carácter estético es obligatoria. El diseño de ambas figuras es preciso, limpio, y sus contornos se desarrollan con homogeneidad y

sin temblor. Está justificado decir que el autor está bien dotado para el dibujo.

También deseamos presentar un caso análogo con el rodete perforado de Le Souci, que en nuestro trabajo, siguiendo a LEROI-GOURHAN, atribuimos a Laugerie-Basse, cuando en realidad procede del primero (APELLANIZ, 1982, p. 35). La hemos examinado en el Musée du Perigord (Perigeux) donde consta su atribución a Le Souci.

El rodete presenta en el anverso una cabra plantada (Fot. 7) y en el reverso otra tumbada (Fot. 8), que también creemos ser obra de un único autor, aunque distinto del de los bóvidos de Laugerie-Basse.

También FERNANDO MOTA ha realizado una superposición de las mismas, en este caso utilizando como puntos extremos del eje, el frontal y el ano (Fig. 7).

Las variaciones, que se observan entre ambas figuras son menores que las del rodete de Laugerie-Basse, destacando el grosor del cuello, dorso y lomo, así como el desplazamiento de las orejas y el morro. La coincidencia entre las partes anatómicas representadas, el formato, las conexiones entre los miembros, etc. son palpables, pero la proporción no es la misma. La mano es bastante ágil y la concepción del conjunto sugerente.

Hemos analizado también el margen de variación en algunos conjuntos de pinturas parietales. El que nos parece interesante para este caso es el formado por la serie de ciervos en silueta negra de Las Chimeneas, que también hemos atribuido a un único autor (APELLANIZ, 1982, p. 63).

Para estudiar la variación, FERNANDO MOTA ha realizado una superposición de las figuras, reduciéndolas al mismo tamaño y ordenándolas sobre un eje (ex-



Fot. 7. Rodete. Le Souci. Anverso. Foto J. Vertut.



Fot. 8. Rodete. Le Souci. Reverso. Foto J. Vertut.

tremo del morro a extremo de la pata trasera) haciendo coincidir el saliente de la grupa (Fot. 9).

En este caso se observa una mayor libertad para terminar algunas partes que se han incluido en la representación, en especial la cuerna y las patas. También las proporciones se han visto alteradas, pese a que las coincidencias en el trazado de los contornos sea notable y la posición de los miembros más respetada. Sobre todo la posición del par trasero parece desplazarse con mayor facilidad que la del delantero, lo mismo que el arranque de las cuernas.

La mano se revela bastante segura y el diseño de los contornos fluido.

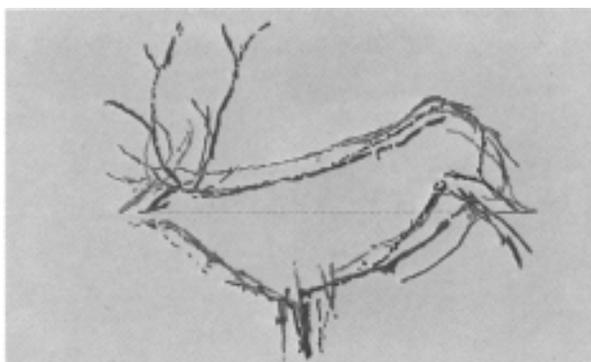
1.1.5.2. La variación en Bolinkoba

En las figuras de Bolinkoba las variaciones son similares a las observadas en los casos que hemos expuesto como ejemplo. En las dos figuras se observa una dificultad en mantener la proporción de las partes (la de la cabeza respecto del cuerpo en la 2.^a), el ajuste entre partes (la cabeza y el cuerpo de la 1.^a) o la posición (la pata trasera respecto del cuerpo en la 2.^a, así como el vientre respecto de las patas, tanto trasera como delantera).

A fin de comprender mejor el comportamiento dibujístico del autor, podemos comparar la 1.^a cabra de Bolinkoba, en posición plantada, con el contorno ideal de cabra, también en posición plantada, que presenta VAN DEN BRINK. Una vez reducidas las dos figuras a una escala prácticamente idéntica, ALVARO SANCHEZ las ha superpuesto, haciendo coincidir el mayor número de puntos posible en los extremos de su eje longitudinal y vertical (Fig. 8). Los puntos son la cruz, el pecho, el extremo trasero de la grupa y el contorno exterior de la pata trasera. Se observará que el autor ha dibujado su figura con la cabeza baja y re-



Fig. 7. Rodete de Le Souci. Superposición de las figuras del anverso (trazo grueso) y reverso (trazo delgado) (J.M. Apellániz y F. Mota).



Fot. 9. Las Chimeneas. Superposición de cuatro figuras de ciervos de silueta negra.

cogida, de modo que el cuello, a partir de la cruz, se desplace simultáneamente hacia abajo. La desproporción de algunas partes y los desplazamientos, de que hemos hablado anteriormente, parecen desaparecer. Sin embargo no es así, porque la diferente posición de la cabeza no altera la relación de partes que ésta posee en el natural. Para demostrar la alteración, bastaría con superponer las dos cabezas, haciendo caso omiso de la posición, como se ve en la Fig. 9. En este caso, hemos hecho coincidir el morro, las fauces y



Fig. 8. Superposición de los contornos de la cabra de Van den Brink (trazo grueso) y de la 1.ª de las cabras monteses de Bolinkoba (J.M. Apellániz y A. Sánchez).

los arranques de los cuernos tanto sobre el frontonasal como junto a la nuca. El resultado es que los cuernos se desplazan incorrectamente hacia atrás, la oreja queda implantada incorrectamente en el centro del cuello y desplazada hacia atrás y la cesura, que aparece en el tramo delantero del cuello, se desplaza hacia arriba, sin que el tramo homólogo de la cara interior del mismo lo haga a la vez. El autor parece experimentar una cierta dificultad en la descripción del movimiento, aunque parece más certero en la composición de la silueta del animal en posición estática. Pero otros detalles también demuestran que la proporción de las partes no es el fuerte del autor. El hecho de dibujar su figura con el cuello y la cabeza inclinados hacia abajo, debería haberle llevado necesariamente a acortar la cara interior del cuello y, sin embargo, le ha dado la misma longitud que la que poseería si la cabeza estuviera en posición normal (en nuestro caso, la que presenta VAN DEN BRINK). Esto se demuestra en la superposición de las figuras, partiendo de puntos como el arranque del cuerno en el frontal, la cerviz, las fauces y el extremo trasero de la grupa. (Fig. 10).

Hemos repetido la superposición en la 2.ª cabra, a fin de poder comparar el comportamiento de su autor con el observado en la 1.ª. En la Fig. 11, hemos hecho coincidir los mismos puntos que en el caso anterior. Se observará que encajan correctamente la pata delantera y el vientre, pero se desplazan el contorno exterior de la pata trasera y la cabeza.

Al tratarse de una figura en la que el movimiento ha alterado la posición más frecuente (plantada, como la 1.ª), el autor parece mostrar dificultades parecidas.



Fig. 9. Superposición de las cabezas de la cabra de Van den Brink (trazo grueso) y de la 1.ª de Bolinkoba (J.M. Apellániz y A. Sánchez).

La cabeza, aunque estirada hacia delante, parece algo más baja que la de la 1.ª cabra. El estiramiento, como decíamos al hablar del diseño, le ha llevado a acortar la cerviz y estrechar el arranque del cuello en exceso, perdiendo la proporción, aunque de forma un poco más acusada que la advertida en otras partes. Notemos que, como en la 1.ª cabra, también en ésta el autor pierde la proporcionalidad en el mismo punto. Sin embargo, este hecho tiene más graves consecuencias en la 2.ª que en la 1.ª, ya que ésta se halla plantada y la otra levantada, y con la cabeza estirada y baja. En la 1.ª la inclinación del cuello y la cabeza representaba un movimiento pequeño en relación con la totalidad de la figura, que se hallaba plantada, pero en la 2.ª, el movimiento afectaba prácticamente a toda ella, quizá con la excepción de las patas trase-



Fig. 10. Superposición del contorno general de la cabra de Van den Brink (trazo grueso) y de la 1.ª cabra de Bolinkoba. (J.M. Apellániz y A. Sánchez).

ras. Pero no se ha conseguido representar bien esta posición. El desplazamiento hacia atrás del contorno de la pierna está indicando, mediante su unión con la grupa, que se ha advertido la diferencia provocada en este punto por el levantamiento de toda la figura, pero el resultado es incorrecto. Se ha eliminado la sinuosidad de la pierna, de manera parecida a como se elimina la sinuosidad de la cerviz y el cuello, demostrando de nuevo que el movimiento no resulta fácil de describir. Se diría que los desplazamientos de los contornos y la alteración de las proporciones, se deben a la dificultad de componer figuras en movimiento. Para escapar a esta dificultad, se diseñan figuras en posición plantada (como la 1.^a y se mueven aquellas partes o miembros, a los que el movimiento afecta más directamente, pero no se obliga a moverse a toda la figura. Así se explicaría el hecho de que estas partes no encajen correctamente en la totalidad. La Fig. 11 muestra cómo se ha repetido el esquema de la 1.^a cabra en la 2.^a colocando su eje longitudinal en una posición levemente oblicua en relación con el de la 1.^a Es lógico que esta conducta se observe con más claridad en la 2.^a que en la 1.^a, ya que su postura debería resultar mucho más movida.

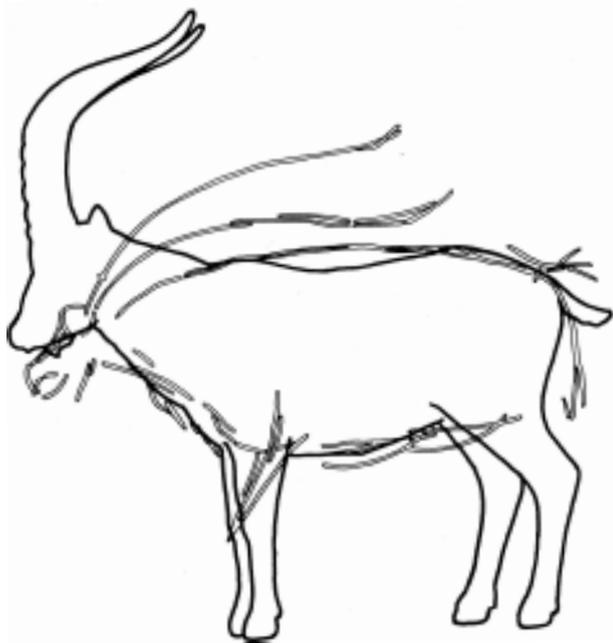


Fig. 11. Superposición de los contornos de la cabra de Van den Brink (trazo grueso) y de la 2.^a cabra de Bolinkoba. (J.M. Apellániz y A. Sánchez).

1.1.6. La hipótesis de autoría

Creemos haber mostrado cómo las variaciones existentes entre las dos cabras del anverso del compresor pueden explicarse sin necesidad de recurrir a dos autores diferentes. La explicación tiene diferentes apoyos. En unos casos es el dimorfismo sexual

de los animales representados, en otras su diferente posición en una escena unitaria, en otras en la intercambiabilidad de la posición de las técnicas de contornos, en otras en las dificultades de expresión del movimiento y de la composición proporcional de las partes, propia de autores con poco ejercicio escolar. Nos parece, en consecuencia, que sería menos razonable explicar las variaciones recurriendo a dos autores que a uno único, que pretende representar una escena complicada para la cual no cuenta con suficiente preparación técnica.

1.2. El reverso del compresor de las cabras

En el reverso del compresor, que analizamos, advirtieron los excavadores varios trazos grabados, que les causaron dificultades de interpretación. El compresor fue analizado también por H. OBERMAIER, quien confirmó la reserva de aquellos en la suya propia (BARANDIARAN, J.M. de, 1950, p. 108, nota 4). Con esta observación, criticó J.M. de BARANDIARAN la interpretación de los trazos como una «ave mítica», que había publicado LORIANA, Fot. 10.

Haciendo girar hacia arriba el borde inferior del anverso, aparece una figura que, como dijimos en otro lugar, puede interpretarse como el cuello, la cabeza y el contorno dorsolumbar de una cabra pirenaica y que puede apreciarse en la Foto. 11.

Nuestro interés en este trabajo no va dirigido tanto al análisis de la figura en cuanto tal, sino a su relación formal con las del anverso.

Pese a que los elementos de juicio y comparación son muy reducidos, pueden observarse detalles de gran interés, que describiremos en forma resumida.

La disposición de la figura sobre el soporte es la misma que en el anverso, es decir, ocupa el centro aproximado del mismo, con un leve desplazamiento hacia la derecha, y hacia arriba.

La figura es un esquema, pero no puede considerarse por ello, resultado de una acción sin objetivo, falta de proyecto o producto de la desgana. Es, sencillamente, una figura esquematizada y reducida a lo que su autor ha considerado de interés para su fin. Desde este supuesto, es perfectamente comparable con otras figuras por muy detalladas que sean anatómicamente o realizadas con una óptica estrictamente naturalista. El autor parte de otros principios, los cuales no coinciden con aquellos de los que partía el del anverso. Desea reducir las formas a lo esencial y éste visto o interpretado mediante una síntesis personal. En la interpretación del natural, también difiere del autor del anverso, ya que ha ordenado la figura sobre la grupa, al revés de como la ordenó el anterior, quien dio preferencia al cuello y a la cabeza, sometiendo la grupa a un rebajamiento, que no admitió el del reverso. La cabeza no fue tomada en conside-



Foto 10. Compresor de las cabras monteses. Bolinkoba. Reverso. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao

Foto 11. Compresor de las cabras monteses. Bolinkoba. Reverso. Detalle. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao



ración y de ella retuvo solamente los cuernos, elemento dominante en la morfología del animal, quedando aquella reducida a un contorno poco elaborado. El comportamiento del autor parece más libre que el del anverso, ya que alteró la dirección del cuerno derecho en relación con el izquierdo, al que hizo salir del frontal de manera y en dirección horizontal. Difícilmente aceptaríamos que con ello reprodujera un caso de malformación del cuerno, ya que también alteró el diseño del dorso y la grupa y empequeñeció excesivamente la cabeza. En tal supuesto deberíamos pensar que la cabra que pretendió representar era un animal que no parece acorde con la generalidad de la descripción de los naturalistas, algo así como un caso casi completamente aberrante.

Desde el punto de vista técnico, también se observan apreciables diferencias. El contorno es mixto de trazo único y múltiple. Este se reduce a dos líneas, una de las cuales en parte se paraleliza con la otra y en parte la continúa. Su aplicación es aleatoria, como también se veía en el anverso, pero su naturaleza es claramente diferente y personalmente propia.

El trazo es largo, firme y relativamente seguro. Se arquea muy poco, a excepción de cuando necesita representar un contorno curvo, como se ve en los ter-

minales de los cuernos y en la cola, diseñada con precisión y soltura.

Los indicios que presentamos están a favor de que el autor del reverso no se confunde con el del anverso, más naturalista, menos esquemático, menos preciso, menos libre y de menor fantasía a la hora de representar no una cabra sino su propia imagen de una cabra.

Si nuestra opinión fuera correcta, tendríamos en este compresor un caso, poco frecuente, de un objeto sobre el que han trabajado dos autores diferentes, como es el de algunas piezas del País Vasco y también de algún omoplato de Castillo.

2. EL COMPRESOR DE LOS PROTOMOS DE BOLINKOBA

En otros trabajos hemos mantenido la opinión de que los pintores y grabadores paleolíticos no pueden ser documentados fuera del yacimiento en que son reconocidos. Eso creemos poder decir del autor de los conocidos bisontes del gran techo de los polícromos de Altamira, del grabador de los toros de la Cloilde de Sta. Isabel, del dibujante de los ciervos de si-

luceta negra de Las Chimeneas. Y esta opinión puede ser validada o desechada en el análisis de figuras sobre objetos. De ahí que comparemos el compresor de las cabras monteses con el de los prótomos.

Esta comparación puede ser tanto más interesante cuanto que ambos pertenecen a un mismo período, el Magdaleniense Antiguo. Pese a la gran duración del mismo, la comparación es más segura que la que podamos establecer entre figuras parietales, cuya datación deba basarse solamente en argumentos estilísticos.

En un trabajo anterior, atribuimos equivocadamente, el compresor de los prótomos al Solutrense Medio/Superior (APELLANIZ, 1982, p. 27). Su descubridor lo había atribuido anteriormente al Magdaleniense Medio (BARANDIARAN, J.M. de, 1978, p. 431, fig. 33, nr. 2) incluyéndolo en el nivel III (en publicaciones anteriores, nivel C).

Se trata de un compresor de tamaño más pequeño, mayor espesor y con una cara irregular. La cara plana fue utilizada para grabar sobre ella un prótomo, que BARANDIARAN interpretó, con reservas, como el de un sarrío. La cara opuesta, quizá por la irregularidad que, a causa de un notable abombamiento de su zona central, presenta, no fue utilizada. Por el contrario, y siguiendo una práctica excepcional, se grabó en uno de los lados menores, que, gracias a su espesor, fue considerado como apto (Fot. 12).

2.1. El anverso

Llamamos anverso a la cara que presenta el prótomo, que aparece en la Fot. 13.

2.1.1. La disposición sobre el soporte

La figura está colocada en el centro aproximado del soporte, levemente desplazada hacia el extremo izquierdo. Entre las dos zonas de golpes y la figura queda todavía un espacio libre, que no ha sido utilizado, de modo que puede suponerse que el autor eligió no sólo la zona a utilizar sino también que adaptó el formato a ella sin apurar el espacio al máximo, como ocurría en la pieza de las cabras monteses. Sin embargo, el encuadre tampoco resulta perfecto, ya

que alargó el contorno dorsal casi hasta tocar el borde inferior del soporte.

2.1.2. La posición de la figura

No hay demasiados datos para determinar la posición de la figura a causa de lo escueto de la representación. Parece tratarse de un animal plantado con el cuello levantado, pero la excesiva longitud de éste parece indicar que el prótomo ha sido diseñado como si no tuviera relación estricta con el resto del cuerpo de un sarrío, especie con la que se le identifica. Su perspectiva es lateral.

2.1.3. El diseño

La ausencia de la cara interior del cuello impide hacerse una idea justa de las proporciones de la figura, pero gracias al contorno de la mandíbula, se puede establecer el tamaño de la cabeza y su relación con la longitud del cuello. La de éste puede también establecerse gracias a la inflexión que presenta en su extremo y que parece indicar el arranque de la cruz. De acuerdo con estos datos, la cara interior del cuello debería haber sido también larga, lo cual contribuirá a destacar la cortedad de la cabeza. Pero el deseo de aislar el prótomo del resto del cuerpo del animal, parece indicar que el grabador ha querido subrayar la elegancia que se reconoce en esta especie. Así ALTUNA: «El porte general del animal es menos robusto y más grácil que el de la cabra montés, pero menos que el de las gacelas. Esta menor impresión de potencia que la cabra montés hace que en cambio el sarrío muestre mayor elegancia» (1976, p. 203). Esta elegancia parece basarse en la relación entre el tamaño de la cabeza, la longitud y anchura del cuello, así como la de estas partes y las restantes del animal. Por lo que a nuestra representación se refiere, parece que la proporción entre cabeza y cuello ha sido exagerada para subrayar tal elegancia.

La limpieza del contorno cérvicodorsal se pierde a la altura de la nuca, donde parece desdoblarse en dos cuernos, más claro el izquierdo y borroso el derecho, si lo hubo. En este punto, el diseño toca una parte especialmente frágil de la superficie, que ha saltado produciendo un agujero, que puede confundir la

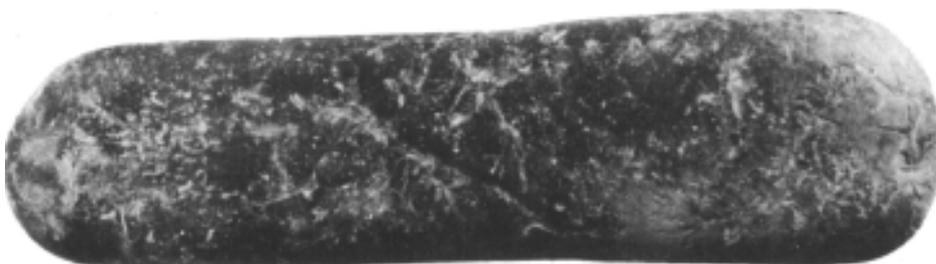


Foto 12. Compresor de los prótomos. Bolinkoba. Vista general. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao.



Foto 13. Compresor de los prótomos. Bolinkoba. Anverso. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao.

interpretación. En el extremo superior izquierdo del agujero se ve una incisión similar a la que forma el terminal del cuerno derecho. De ser justa la interpretación, los cuernos se separarían bastante entre sí, pudiendo afectar esto a la perspectiva.

El diseño de la cabeza es muy sencillo. El frontal es casi rectilíneo y el morro suavemente curvado. Como en la base del cuerno derecho, también en el morro se ha producido un levantamiento de la superficie del soporte, lo que contribuye a desfigurarle un tanto. El ojo, demasiado próximo a la nuca, es grande, como en el natural, aunque la proporción que presenta con la cabeza quizá sea poco razonable.

2.1.4. La técnica y el trazo

El contorno cervicodorsal está formado por un trazo largo, hecho con un instrumento de punta estriada, de delineación ondulada pero poco irregular. En el arranque de la cruz, ha sido repetido con otro trazo de sus mismas características, aunque arqueado. El surco que forma es ancho pero no muy profundo.

El contorno de la cabeza presenta el mismo trazo, pero el surco es mucho más estrecho y comparativamente más profundo. También está repetido a la altura del morro.

2.2. El lateral

El reverso del compresor presenta una superficie irregular, a causa de un abombamiento que ocupa aproximadamente el centro de la pieza y que determina a un lado una zona rehundida y a otro una zona lisa. Esta pudo haber sido utilizada, pero no lo fue. A juzgar por la facilidad que para el grabado ofrecía el compresor, la primera figura en ser grabada debió ser el prótomo del sarrío. Aun en este supuesto, el que grabó el otro prótomo pudo elegir la zona lisa del reverso y sin embargo se decidió por el lateral más ancho. La razón parece ser que la posición central de la nueva figura era un criterio de superior importancia al de la anchura y tersura del reverso, donde la figura debía ser colocada en uno de los extremos de la cara. Sin embargo, la prioridad del prótomo de sarrío no es demostrable.

2.2.1. La disposición de la figura

La figura está dispuesta en sentido contrario a todas las analizadas. Se sitúa en el centro de la cara lateral tomada ésta en su eje mayor, situación nada común en el País Vasco, aunque frecuente en Isturitz y otros yacimientos pirenaicos. BARANDIARAN J.M. de



Foto 14. Compresor de los prótomos. Bolinkoba. Lateral. Foto Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao.

(1978, p. 432, fig. 33, nr. 2) la reproduce en la posición del prótomo de sarrío e interpretándola como una figura casi completa de un caballo. Nuestra lectura difiere y la Fot. 14 muestra la posición en que nos parece más inteligible.

2.2.2. El diseño

La figura ofrece menos puntos de apoyo que la anterior para un análisis razonable.

Desde el punto de vista de la técnica y trazo, la figura debe ser dividida en dos partes, de las que la más sustancial representa el frontonasal, el morro, la mandíbula, las fauces y la cara interior del cuello de un animal quizá identificable como un caballo, de acuerdo con la interpretación de BARANDIARAN. La segunda está formada por trazos aislados que parecen determinar un cuello alargado, que completaría la primera. La relación entre estas dos partes es poco armónica, ya que el trazo que formaría la nuca y la cerviz, sobrepasa la altura del frontonasal, diverge sensiblemente de la orientación lógica que debería observarse si se pretendiera cerrar la cabeza y se paraleliza con un trazo del mismo ancho y estriado, que cruza la cara del animal y que desentona de los que forman la cabeza y la cara interior del pecho. Atendiendo a estas consideraciones de índole técnica, parece poderse explicar la figura como un intento de completar con una cabeza, unos trazos paralelos anteriores. El resultado se parece a un prótomo desmañado con un cuello extrañamente largo y de trazos interrumpidos. Tampoco puede decirse que el acoplamiento de la cabeza a los trazos fuera muy lograda, ya que la mandíbula al cruzarse con uno de ellos introdujo en el cuello un trazo largo que hace a aquella más extraña.

La cabeza presenta mayor lógica que el cuello ya que su contorno, aunque no demasiado detallado, presenta las fundamentales inflexiones que le dan sentido. Por el contrario, el cuello y la nuca resultan tan rígidos que no parecen querer diseñar estas partes de la figura. En especial la nuca carece de conexión alguna con el frontal, ya que el trazo del cuello, en vez de tender hacia éste, se separa hasta tocar el borde del soporte. El ojo parece una parte del contorno delantero de este tipo de trazado, que ha sido incluido necesariamente en la cabeza.

2.2.3. Los aspectos técnicos

Los trazos paralelos que forman la nuca y la cara posterior del cuello, así como parte de la interior, presentan diferencias respecto de los que componen la cabeza y parte de la cara interior del cuello. Los primeros son anchos y estriados, los segundos son es-

trechos y profundos. Aquéllos son únicos, éstos se repiten, quizá en un intento de corregir su trayectoria y forman entrecruzamientos en ángulos muy agudos. Aquéllos son intermitentes, éstos continuos. El instrumento con el que se graban los primeros parece estriado, aquél con el que se graban los segundos, tiene una punta estrecha y muy aguda, diferencia ésta difícilmente explicable solamente por la diferente posición de aquél durante el grabado.

2.2.4. Consideraciones sobre autoría

Reconocemos la escasez de base para un análisis tan complicado como el de autoría, pero difícilmente se podría decir que los prótomos fueran obra de la misma mano. Todos los argumentos de que podemos echar mano están en contra, aunque quizá tampoco sean suficientes para fundamentar la hipótesis.

Sin embargo, podemos comparar los prótomos con las cabras del primer compresor. Creemos que los indicios nos llevan a otros autores, cuya relación con los de los prótomos se puede descartar fácilmente.

3. LOS PARALELOS

La búsqueda de paralelos de las figuras analizadas parece deber restringirse a las que ofrecen mayores posibilidades de análisis, como son las del anverso del compresor de las cabras. Por otra parte, debe comenzar por el País Vasco.

Los paralelos pueden referirse tanto a la composición o escena, que representan, como a cada una de las figuras por separado.

Si atendemos a la escena, es prácticamente imposible documentarla en la iconografía mueble del País Vasco. En la parietal, puede ser tenido en cuenta un grupo de renos grabados de Altzerri, en el que uno de buen tamaño coloca sus patas delanteras sobre la grupa de otro de menor tamaño Grupo VI, nrs. 5 y 7, (ALTUNA, APELLANIZ, 1976, p. 128). Sin embargo, estas dos figuras están acompañadas de un prótomo también de reno, que se enfrenta con la mayor de ellas, con la que podría formar pareja o grupo y la segunda está sobremontada por una serpiente, lo cual también podría explicarse como otro grupo sin relación con el anterior. Pero, atendiendo a la posibilidad de que los dos renos, sobre los que establecemos nuestra comparación, formaran una pareja, difícilmente podríamos fundamentar su relación sexual ya que ambos carecen de atributos que los diferencien (tamaño de la cuerna, pelaje, etc.).

Si analizamos las figuras por separado, tampoco encontramos paralelos en la iconografía mueble del

País Vasco. Es, sobre todo en Altxerri, donde los paralelos pueden ser buscados, gracias a que sus grabadores dejaron unas largas series de figuras con contornos de trazo múltiple y de grabado estriado. Sin embargo, ninguno de ellos utilizó la variante del entrelazado, que hemos observado en Bolinkoba, en sus distintas formulaciones. Alguno, como el autor de la cabra la, 9, muestran una tendencia a diseñar de acuerdo con el natural flexionando los contornos con precisión, otros, como el autor de la lb, 34, se han interesado por el movimiento y el color, problemas que han resuelto con soltura, incluso cuando sólo grabaron y no pintaron, (ALTUNA, APELLANIZ, 1976, pp. 22 y 52). Lo mismo puede decirse de los autores que pintaron sobre rayados y que forman parte del grupo V, también de Altxerri. La comparación se hace todavía más difícil si nos referimos al excelente dibujante del prótomo de cabra II, 9, que utilizó el contorno de trazo único, cuya capacidad de sintetizar las inflexiones y cuya soltura en el manejo de la línea dista mucho de la del autor de las cabras de Bolinkoba.

La comparación con las figuras pintadas de las cuevas del País Vasco resulta más difícil, tanto si se trata de la serie de Santimamiñe, como la de Altxerri o Ekain.

Fuera del País Vasco, el paralelo más estricto que encontramos es el de Murat, que ya hemos presentado. En general parece que las escenas son más frecuentes en el área pirenaica y dordonesa que en el Cantábrico, pero el paralelo se reduce al concepto de escena. Las diferencias formales con Bolinkoba son tan acusadas que no nos parece necesario especificarlas.

En resumen, diríamos que las cosas se comportan como si los grabadores de Bolinkoba no hubieran actuado fuera del yacimiento.

4. EL GRABADO DE CONTORNO MULTIPLE EN EL PAIS VASCO

En otro lugar (1982, p. 28), dijimos que no aparecían en el Magdaleniense Medio del País Vasco, complejidades técnicas tan variadas y desarrolladas como

en otras regiones. Sin embargo, el estudio técnico de la iconografía de Bolinkoba nos lleva a matizar esta afirmación, que en términos generales sigue siendo válida.

Aunque no es completamente segura la atribución del ciervo grabado de Alkerdi al Magdaleniense Antiguo, no deja por eso de ser bastante razonable. Nuestra interpretación de Bolinkoba debe entenderse como un caso más de la complejidad técnica del Magdaleniense Antiguo, con lo que ya tendríamos al menos dos casos que demuestran que, incluso sin el despliegue técnico de otras regiones, el País Vasco sigue las corrientes técnicas generalmente aceptadas y puestas en práctica en el Cantábrico y el Pirineo/Dorduña. Esta matización está fundamentada en los detalles de este estudio, que no pudimos emprender anteriormente.

BIBLIOGRAFIA

ALMAGRO BASCH, M.

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

ALTUNA, J. y APELLANIZ, J.M.

1976. Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa). *Munibe* 28, 1-242.

APELLANIZ, J.M.

1982. *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Desclée. Bilbao.

BARANDIARAN, J.M.

1950. Bolinkoba y otros yacimientos paleolíticos de la sierra de Amboto (Vizcaya). *Cuadernos de Historia primitiva* 2, 73-112 (*Obras completas XII*, 1978)

BARANDIARAN, I.

1973. Arte mueble del Paleolítico cantábrico. *Monografías arqueológicas* 14, 1-369+62 lám.

PALES, L.

1969. *Les gravures de La Marche*. Bordeaux.