

MUNIBE (Antropologia - Arkeologia)	40	3-7	SAN SEBASTIAN	1988	ISSN 0027-3414
------------------------------------	----	-----	---------------	------	----------------

Acceptado: 26-2-88

La cabeza de felino del Magdaleniense superior/final de Atxeta (Forua, Vizcaya)

PALABRAS CLAVE: Arte mobiliario, Magdaleniense, Expresionismo, Trauismo, Estética, Estilística.

Juan M.^a APELLANIZ*

RÉSUMÉ

L'auteur analyse une tête probablement de félin sur un galet découvert dans la couche E de la grotte de Atxeta (Bizcaya), classifié comme appartenant au Magdalénien V-VI.

L'analyse porte l'auteur à signaler les caractères du travail artistique: austerité représentative, ambiguïté, schématisme élémentaire.

Le travail tente de mettre la sculpture en rapport avec les sentiments esthétiques contemporaines en rappelant diverses sculptures d'un artiste basque contemporain comme J. OTEIZA, dont la similitude formelle est assurée.

L'énumération des styles artistiques représentés par les gravures de Santimamiñe, Lumentxa, Ekain, Torre, etc permettent suggérer que la période du Magdalénien supérieur/final subit des sentiments esthétiques très semblables à ceux des temps contemporaines.

LABURPENA

Lanean, animalearen buru batean harkosko naturalaen bihurtzearen prozesua aztertzen da. Honez gainera kreaio artistiko era hau garaikide eskulturan garatu direnekin erlazionatzen da eta bereziki OTEIZAREN lan batzurekin.

1. HISTORICO

Entre los materiales arqueológicos que J.M. de BARANDIARAN halló en el nivel E de la cueva de Atxeta (Forua) figura «un canto arenisco que, por su perfil y varias marcas, parece figura de una cabeza de miscal (felino?)».

I. BARANDIARAN (1972: 82, AT. 1), que aludió a la pieza, considera este nivel como Magdaleniense V-VI.

La pieza se encuentra en el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao.

2. EL CANTO DE ARENISCA

Se trata de un canto rodado de arenisca, probablemente de los alrededores, que tiene el aspecto de una banda en ángulo asimétrico, geométrica y que recuerda un poco a un pequeño boumerang (Foto 1; Fig. 1).

Es un fragmento de 15 cm. de longitud y 7 de anchura en su parte más ancha, que formó parte de una formación sedimentaria horizontal de al menos 24 finos lechos de arena de color beige y marrón alternativamente. Presenta dos caras planas de las que una es más lisa y regular (que llamaremos a partir de ahora, anverso) y otra más rugosa (que llamaremos reverso) y que corresponden a dos planos de estratificación. Presenta igualmente cuatro superficies de fractura, dos largas de forma rectangular, una arriba, más larga y de arco más pronunciado (fractura superior) y otra más corta y de arco más suave (inferior) y dos cortas también de forma rectangular, a los lados, una de superficie suave (fractura derecha) y otra muy rugosa (fractura izquierda). El aspecto que ofrece, en términos táctiles es el de una tableta de cierto peso, suave y fría.

Vista desde la cara del anverso, la mitad derecha es más ancha y ligeramente más voluminosa que la izquierda. El eje que permitiría esta división en dos partes pasaría por la zona terminal de la mayor anchura. La plaqueta es, por tanto asimétrica.

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

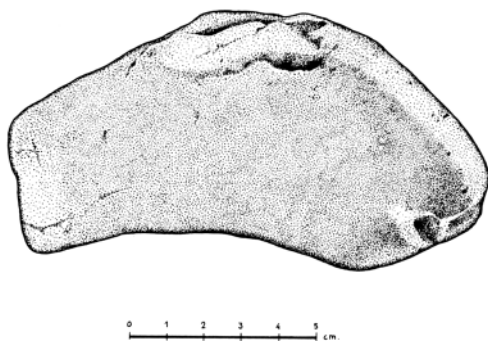


Fig. 1.

2.1. El anverso

Presenta la cara más tersa y brillante de la pieza como si la fractura hubiera seguido con la mayor fidelidad el plano de sedimentación del lecho correspondiente. El rodamiento le ha debido conferir, además, una cierta brillantez.

La fractura superior parece haber sido oblicua respecto de la vertical de la formación arenosa. De este modo, la secuencia de lechos se ofrece descendiendo en ligera rampa desde el anverso al reverso. El borde de los lechos más inmediatamente subyacentes al anverso presenta un dibujo irregular de tendencia arqueada. La mitad derecha de la fractura está más erosionada que la izquierda, la cual presenta una rugosidad y frescura notables, sensiblemente más acusadas que cualquiera otra superficie del canto.

La fractura derecha, que forma ángulo agudo con la superior, presenta un superficie limpia, rodada y relativamente tersa, más parecida a la del anverso. El ángulo superior (que toca a la fractura superior) está alterado por uno o más golpes, que le han privado de un pequeño fragmento. El inferior (que toca a la fractura inferior) es más abierto y obtuso.

La fractura inferior forma un arco muy ligero y de delineación levemente ondulada. La rotura se ha producido de forma vertical respecto de la formación arenosa, por lo que no se percibe la secuencia de lechos, que se veía en la fractura superior. La superficie o plano de la fractura es suavemente rugoso.

La fractura izquierda es irregular y presenta un entalle aproximadamente en la mitad de su trayectoria. El plano es suavemente rugoso.

2.2. El reverso

Está formado por una superficie de fractura por lo que es sensiblemente más irregular que el anverso,



Foto 1.

so, aunque sus rugosidades han sido corregidas por el rodamiento como aproximadamente la superficie de la fractura inferior o la de la derecha.

3. LA CABEZA DE FELINO

La forma natural del canto recuerda sin duda una cabeza con el arranque del cuello, la primera en la mitad derecha y el segundo en la izquierda. Sin embargo, habría sido necesario un relativo trabajo para convertirla en la cabeza de un animal identificable. Las posibilidades de situar la boca y el ojo son ciertamente buenas. De ahí que el trabajo para convertirlo en figura identificable no parece que debía haber sido excesivo.

El resultado del trabajo del autor es ciertamente ambiguo. Si por una parte no está lejos de un felino y como tal lo identificó J.M. de BARANDIARAN, tampoco puede excluirse una clasificación más doméstica, no excesivamente lejos de una oveja o cordeiro. Sin embargo, la fechación, que es razonablemente atribuible al nivel en el que se encontró (quizá no lejos de 10.000 - 12.000 años a. C.), excluye una interpretación doméstica.

Debería quedar bien sentado que el autor no quiso hacer nada por despejar esta incógnita. Se inclinó evidentemente por la sugerencia más que por la claridad y abandonó en manos de sus posibles y futuros contempladores cualquier identificación naturalista y óptica. Con ello actuó de otra manera que algunos de sus predecesores y contemporáneos, que gustaron de un realismo de tendencia naturalista, como el autor de la plaqueta de los zorros de Santimamiñe (BARANDIARAN, 1972:214, SN. 14), la de los tres animales de Ekain (ALTUNA-APELLANIZ, 1978), el tubo de Torre (BARANDIARAN, 1972: 219, TO. 2), e incluso las tendencias esquematizantes expresionistas de la plaqueta de los caballos de Lumentxa (APELLANIZ, 1988).

La obra entra dentro del género de la escultura, aunque se sitúa en una posición casi límite. El trabajo de convertir el canto en una cabeza se ha limitado al anverso y a los ángulos que éste forma con las superficies de las fracturas derecha y superior. Sin embargo, el reducido esfuerzo no impide que aprovechando la estructura del canto, se pueda hablar de una que podríamos llamar media plástica, tal como la conocemos en el arte prehistórico o una escultura de bulto redondo tal como se han considerado en nuestros días esculturas del mismo o parecido género.

La fotografía 2 muestra el efecto que produce la pieza vista en una posición ligeramente ladeada y frontal. Se debe advertir que una depresión, que aparece sobre la superficie de fractura superior y a la teórica altura del ojo, es resultado de un golpe no prehistórico sino reciente. El detalle que integra mayor cantidad de espesor del canto es quizá el o los golpes que despejaron la boca, más fácilmente apreciables en la foto 1. Con todo, parece haber querido evitar los volúmenes precisos.

La elección de la cara más tersa y brillante para la parte elaborada de la cabeza (cara derecha del animal) en detrimento de la más rugosa (reverso) debe indicar quizá un deseo de alejar de la cabeza la mayor cantidad de referencia a la realidad o sencillamente la necesidad de integrar la fractura ovalada, con la que construyó el ojo, en una escultura mínimamente reconocible.

El autor ha convertido un objeto natural en una figura mediante el pulimento del ángulo entre el anverso y la mitad derecha de la fractura superior, como puede verse en la Foto 2. Este pulimento señala el testuz, la frente y la nuca con el mismo tratamiento. Además le ha sido suficiente para subrayar una depresión y fractura natural para convertirla



Foto 2.

en un ojo. Es difícil suponer que esta operación haya sido intencionalmente practicada para representar, desde un punto de vista naturalista, el testuz de un felino, porque no parece muy adaptada a la realidad de esta especie. Pero resulta menos adaptada para representar la frente y la nuca. Es difícil interpretarla de otra manera que como un recurso de utilización y significación general, adaptable a cualquier tipo de parte anatómica. El pulimento es regular a lo largo del ángulo entre el anverso y la fractura superior, donde forma una franja estrecha y de bordes rectilíneos. Pero se ancha y se irregulariza a partir del ojo, penetrando en éste e indicando su borde inferior para levantarse hasta lo alto de la nuca. En este punto termina la parte más rodada de la fractura superior para convertirse en una zona rugosa y áspera, que no ha sido tratada. La zona pulimentada de la nuca resulta ilustrativa. En este punto el autor se ha aproximado a la realidad un poco más. Los bordes de los lechos de sedimentación se presentan aquí claramente diferenciables gracias a la oblicuidad de la fractura, por lo que podrían representar más naturalistamente una crinera o pelaje. El hecho de haber pulido la cara delantera, que mira al anverso, parece indicar que el autor ha querido sacar algún partido. De otro modo podría haberlo dejado de lado.

El pulimento rebordea una depresión formada por el borde de un lecho de sedimentación, que forma un entrante y se destaca sobre el fondo del lecho subyacente. Su forma ovalada le ha servido para integrarlo como ojo en su escultura.

Sería muy arriesgado suponer que un borde de otro de los lechos de sedimentación, que se recorta sobre los inferiores haya querido ser integrado como si fuera una pelambreira, pero lo cierto es que sus bordes han sido pulidos como los del ojo.

La boca está indicada al menos por un golpe que determina una descamación ovalada sobre la cara del anverso. Separada de ella se encuentra una fractura, que interesa sobre todo la superficie de la fractura superior en el ángulo que forma con la derecha y cuyo extremo se aproxima a aquélla. Es evidente que la descamación puede muy bien representar una parte de la boca y que la fractura puede representar otra. Sin embargo no es excluible que esta última represente la fosa nasal ya que se levanta hacia arriba, más de lo que parecería razonable en una boca. Sólo se conserva un punto de impacto de lo que llamaríamos gustosamente la fosa nasal, pero no es excluible que haya sido producto de algún otro, cuyo impacto ha desaparecido.

Desgraciadamente, no podemos asegurar con absoluta certeza si los golpes fueron intencionados.

Nos parece razonable suponerlo a la vista del tratamiento que se ha dado a otras partes de la cabeza, pero no se podría excluir por completo la posibilidad de lo contrario. Sin embargo, el grado de probabilidad nos parece suficiente como para tenerlo por seguro.

Como se observará, los detalles anatómicos de la cabeza han sido reducidos al mínimo, su forma ha sido sólo tratada en forma elemental y su identificación no es siempre completamente segura.

El cuello, constituido por la mitad izquierda del canto, le ha parecido suficientemente bien indicado, por lo que no ha recibido tratamiento alguno. Efectivamente, parece cumplir satisfactoriamente su parte de realidad, a excepción quizá del contorno superior, que desciende demasiado rápidamente sobre el inferior creando un estrechamiento poco satisfactorio.

4. LA OBRA DE ARTE

La enorme diversificación de las tendencias artísticas de nuestro tiempo y los cambios que se han producido en la crítica de arte permiten introducir esta pieza dentro del terreno de las obras de arte. Probablemente una estética como la clásica nos habría impedido hacerlo en otros tiempos. De acuerdo con la situación histórica no podemos menos de considerar la cabeza de Atxeta como una obra que forma parte del misterioso sentimiento estético.

Quisiéramos mostrar cómo en nuestros días, algunos artistas del País Vasco, reconocidos universalmente como tales, han producido obras que se encuentran en una línea estética que, al menos externamente, presentan grandes similitudes con la cabeza de Atxeta. Nos referimos a obras del escultor J. OTEIZA como el retrato de Sadi Zañartu, construido precisamente sobre un canto rodado (Fundación Caja de Pensiones, 1988: 77), cuya reproducción puede verse en la Foto 3. Las similitudes entre la pieza de OTEIZA y la cabeza de Atxeta pueden ser resumidas así: utilización del elemento natural como presupuesto de un obra de arte, transformación elemental de lo natural en obra de arte y búsqueda de los formas fundamentales en los elementos de la naturaleza. Esta obra de OTEIZA está fechada en 1935 y forma parte de una etapa de su trabajo en la que se suele ver una búsqueda de las herramientas conceptuales capaces de definir un propósito experimental (Ibid. 29).

Todavía en los comienzos del Propósito experimental, OTEIZA elaboró esculturas que representan una transformación absolutamente elemental de formas naturales, en este caso de cubos, que parecen bloques extraídos directamente de las canteras. Nos referimos a su «Prometeo» (Ibid. 96).



Foto 3. Oteiza. Retrato de Sadi Zañartu. 1935.

5. EL SENTIMIENTO ESTETICO DEL MAGDALENIENSE SUPERIOR/FINAL

La presencia de la cabeza de Atxeta junto a los estilos naturalista, esquemático, expresionista, que se pueden documentar en este período hablan de una época de tensión y probablemente de experimentalismo.

La conversión de un detalle rocoso en un volumen de una pintura es una práctica perfectamente conocida en el Arte prehistórico y puede documentarse como una especie de tradición que no desaparece. Nosotros hemos documentado una figura de pájaro sobre el cuarto trasero de un bisonte en Altxerri en una época que creemos muy tardía. Por eso no es ajeno al arte prehistórico este propósito. Sin embargo, no creemos hallarnos en el caso de la cabeza de Atxeta ante el mismo fenómeno. Esta tiene un deseo de esquematismo, de simplificación, de reducción a formas esenciales y geométricas en su sentido más elemental, que van más acordes con el sentimiento estético de nuestro tiempo, que con un aprovechamiento de formas naturales que sirven a un arte naturalista.

En la cabeza de Atxeta creemos encontrar sentimientos específicamente de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFIA

- ALTUNA, J. y APELLANIZ, J.M.
- 1978 Las figuras rupestres de la cueva de Ekain (Deva). *Munibe* 30 1-288. San Sebastián.
- APELLANIZ, J.M.
- 1988 La plaquette à chevaux hypertrophiques de Lumentxa (Bizcaya) et les styles du Magdalénien supérieur/final dans le Pays Basque. *Munibe* 40, 9-74: pp.
- BARANDIARAN, I.
- 1972 El arte mueble del Paleolítico cantábrico. *Memorias arqueológicas XIV*. Zaragoza.
- FUNDACION CAJA DE PENSIONES.
- 1988 Oteiza, *Próposito experimental*. Madrid.