

# Cuando no existía Vasconia\*

(When the Basque Country did not exist)

Plazaola, Juan  
Univ. de Deusto  
Camino de Mundaiz, 50  
20012 Donostia

BIBLID [0212-7016(1999), 44: 1; 117-145]

---

*El autor previene en la Introducción sobre el debate que puede surgir en torno a la idea misma de una Historia del Arte Vasco. Seguidamente aborda esa Historia iniciándola con un primer capítulo dedicado a las obras artísticas producidas por el hombre que, durante el período paleolítico, habitó en esta región pirenaica que, varios milenios después, sería Euskalherria. Presenta una selección de tales obras, descubiertas en las cuevas prehistóricas y estudiadas por los especialistas, y resume las teorías que hasta hoy se han dado sobre su significación*

*Palabras Clave: Arte Vasco. Prehistoria. Isturitz. Santimamiñe. Altxerri. Ekain. Magia. Totemismo. Dualismo sexual.*

*Euskal Artearen Historiaren ideia bera ere eztabaidagarri gerta daitekeela ohartarazten digu egileak sarreran. Ondoren, Historia horri heltzen dio, eta milurteko batzuk geroago Euskal Herria izango zen Pirinioetako eskualde honetan, paleolitos aroan bizi izandako gizakiak sorturiko arte- eskaintzen die lehen atala. Haitzuloetan aurkitu eta adituek ikertu dituzten obra horietariko sorta bat aurkezten du, eta gaur arte halakoan esanahiari buruz eman diren teoriak laburbiltzen ditu.*

*Giltz-Hitzak: Euskal Artea. Historiaurrea. Isturitze. Santimamiñe. Altxerri. Ekain. Magia. Totemismoa. Dualismo sexuala.*

*Dans l'introduction, l'auteur prévient du débat qui peut surgir sur l'idée même d'une Histoire de l'Art Basque. Ensuite il aborde cette Histoire en la commençant par un premier chapitre dédié aux œuvres artistiques produites par l'homme qui, durant la période paléolithique, habitat cette région pyrénéenne qui, plusieurs millénaires plus tard, serait Euskalherria. Il présente une sélection de ces ouvrages, découverts dans les grottes préhistoriques et étudiés par les spécialistes, et résume les théories qui ont été fournies jusqu'à présent sur leur signification.*

*Mots Clés: Art Basque. Préhistoire. Isturitz. Santimamiñe. Altxerri. Ekain. Magie. Totémisme. Dualité sexuelle.*

---

\* Se trata del primer artículo de una serie que seguirá apareciendo en las páginas de RIEV, dedicado a la Historia del Arte Vasco.

Fotografías: Jesús Altuna.

## INTRODUCCIÓN

Hace ya veinte años, redactando el prólogo de una obra colectiva sobre el arte en el País Vasco, me preguntaba a mi mismo si unir estas dos palabras –**arte** y **vasco**– tenía sentido.

Tras aquel primer ensayo de historia del arte en nuestro país han aparecido no pocos libros y artículos que se han planteado, más o menos de frente, la misma cuestión. El resultado ha sido siempre desalentador. Hay que reconocer que una opinión unánime de los vascos, en este punto como en tantos otros, parece inalcanzable.

En época reciente no han faltado quienes pensaban que el concepto de historia del arte **vasco** debía formarse a partir de la idea de **raza**. Los factores llamados **étnicos** deberían ser determinantes al pretender estudiar, analizar y definir lo **vasco**. De la influencia de la raza en los artistas vascos hablaron en los primeros decenios de este siglo autores serios como Juan de la Encina, Carmelo de Echegaray, Tomás de Elorrieta... Eran tiempos en que la preponderancia de lo **étnico** se respiraba en el ambiente aunque no se admitieran las concepciones fundamentalistas del Conde de Gobineau, sobre la desigualdad de las razas, que habían de nutrir los aberrantes sueños del nazismo germánico.

Pero es claro que buscar en los elementos constitutivos de una **raza** la razón, la justificación o la interpretación de lo que es, lo que va a ser o lo que va a hacer el hombre implica, metodológicamente, un salto en el vacío. Si el concepto de **raza** puede definirse con claridad, el riesgo de la oscuridad y la confusión surge inevitablemente cuando se trata de darle un sentido preciso al aplicarlo a la historia, y concretamente a la historia del pueblo vasco. Para comprenderlo así, basta un elemental conocimiento de las sucesivas aculturaciones sufridas por los indígenas de esta región pirenaica desde la prehistoria. No es fácil determinar qué grado de intensidad alcanzó, en cada zona de nuestra geografía, la simbiosis étnica al producirse las oleadas de pueblos venidos del exterior. Lo que es cierto es que fue muy diferente en las diversas cuencas de nuestro país. Añádanse las inmigraciones que en tiempos muy recientes ha conocido nuestra población, para que se nos haga sumamente indefinible lo que la palabra **raza** puede significar en nuestro caso. Consecuentemente no es posible que tal principio pueda servirnos para delimitar el campo de nuestro ensayo histórico.

Por otra parte, resulta evidente que la especificación determinada por el adjetivo **vasco** no es homologable con la significada cuando leemos una historia del arte **español** o del arte **italiano**, calificativos que, para cualquier lector, tienen una clara y precisa referencia a países ocupados hoy por **estados** o comunidades **políticas** que se llaman España e Italia. Podrá parecernos discutible, pero el hecho está ahí: ningún español se extraña de que la colección de ARS HISPANIAE dedique un capítulo al arte visigodo; y a cualquier universitario de Milán o de Sicilia le parece obvio que André Chastel incluya en su **Arte Italiano** un capítulo sobre el arte bizantino de Ravenna. Reconozcamos que, si por lo que se refiere a los ejemplos citados, adoptar ese criterio “político” no carece de objeciones, tal postura en nuestro caso sería mucho menos aceptable. No tendría sentido fundamentar en razones políticas –esgrimidas sea como hechos, como derechos o como pretensiones voluntaristas– la unificación de un estudio del arte producido en territorios que, como es sabido, sólo una vez –bajo Sancho el Mayor de Navarra– estuvieron juntos bajo un solo cetro.

Podríamos plantearnos, como les gusta a algunos, la posibilidad de integrar e incluso identificar el concepto de **etnia** (para hacerlo menos antipático a oídos modernos) con el de **cultura**. Efectivamente, se habla con frecuencia de lo **étnico-cultural** como un elemento que necesariamente habría que tener en cuenta a la hora de estudiar las raíces, los orígenes, la evolución y el sentido de cuanto afecta a los hombres y mujeres del País Vasco. A este propósito se ha ponderado la importancia que, desde el punto de vista de la identidad cultural

de un pueblo, tiene el hecho de poseer una lengua propia, especialmente en el caso de una lengua tan diferenciada como el euskara. Pero tampoco este enfoque de la cuestión puede alzarse como argumento sin sólidas objeciones. ¿Tendríamos que excluir de nuestra encuesta aquellas zonas geográficas en las que ya no se habla la venerable "lingua navarro-rum"? Si miramos al pasado, puesto que tratamos de hacer "historia" del arte, es precisamente la historia la que nos demuestra que las fronteras del pueblo *euskaldún* han sido también movedizas, en una continua marcha de repliegue. La toponimia ha ido descubriendo en Aragón, en Rioja y en Castilla, nombres euskéricos que los filólogos recogen y analizan cuidadosamente como hacen los paleontólogos con esos ictiolitos y numulitos que el océano, en su repliegue milenario, ha ido abandonando en nuestros estuarios.

La dificultad aumenta si el concepto de cultura no se limita a esa realidad tan concreta como es la lengua vasca y se quiere hacer de la cultura vasca el elemento determinante de lo que algunos llaman la **identidad** del vasco. Porque no se puede negar que la cultura —la cultura de cualquier pueblo histórico— es ella misma historia, es decir, movimiento, cambio.

Sería un disparate concebir lo **vasco** como una esencia perenne y casi platónica. Porque el hombre, como decía Ortega siguiendo a Dilthey, "no tiene naturaleza, lo que tiene es historia; porque **historia** es el modo de ser de un ente que es constitutivamente, radicalmente, **movilidad y cambio**". Ya Voltaire empezó a darse cuenta de ello cuando, en sus **Consideraciones** sobre la misión del historiador, le aconsejaba dejar de lado lo anecdótico de los acontecimientos menudos y ceñirse al estudio de las costumbres y de los grandes movimientos políticos, sociales y económicos, pero observándolos siempre como fenómenos dinámicos: "Les changements dans les moeurs et dans les lois seront enfin son grand projet".

Si no se toma el criterio étnico-cultural en un sentido muy preciso, como ya aconsejaba Juan de la Encina, y si, sobre todo, se concibe la **cultura** de un pueblo como un conjunto de elementos dinámicos, creo que podría resultar fecundo y, en todo caso, estimulante para el historiador, intentar espumar los rasgos que podrían caracterizar el arte vasco en cada época. Si hemos estudiado el arte románico o el arte gótico como expresión de la sociedad cristiana, de su ideología, de su cultura y de sus condicionamientos socioeconómicos en determinados siglos de su historia, no se ve *a priori* razón ninguna para invalidar una historia del arte en agrupaciones humanas que durante largos siglos han mostrado una comunidad de rasgos específicos. Hacer verdadera historia del arte de un pueblo exige desvelar su sentido haciendo ver su correspondencia con caracteres, más o menos constantes y profundos aunque siempre históricos, que se revelan en otros sectores de su vida: en sus hábitos familiares, en sus costumbres sociales, en sus



Isturitz: Varillas semicilíndricas, decoradas con figuras geométricas, del Magdaleniense Medio.

ritos religiosos, en su manera de regirse políticamente, etc., siempre que se acepte como indiscutible el carácter cambiante de la cultura en todos los pueblos.

La posición metodológica menos problemática para un historiador del arte, al afrontar esta cuestión, es la de definir su campo de trabajo apoyándose en esa realidad insoslayable e inmutable que le ofrece la **geografía**. Arte vasco equivaldría al arte **del País Vasco** o **Arte en el País Vasco**. Precisamente el término País parece implicar *in recto* una referencia topológica. Arte vasco, en este sentido, podría llamarse así al arte producido o situado históricamente dentro de los confines de lo que hoy llamamos **País Vasco**. Aunque esta precisión parezca, a primera vista, la más inocua y menos susceptible de apasionamientos políticos, no facilita la unanimidad en los conceptos si se tiene en cuenta que, en el curso de los siglos, no han sido constantes las fronteras de ese conjunto de tierras y de gentes que muchos llamamos Euskalherria.

Sin embargo, tampoco queremos ser radicales en la aplicación de este método que puede parecer el menos problemático. Consideramos útil no rechazar de plano el criterio culturalista, con tal de no mitificar los conceptos de **cultura** y de **identidad** vascas. Y al pueblo vasco precisamente se refería el historiador Claudio Sánchez Albornoz cuando escribía que "la idiosincrasia de los pueblos, el fondo incoercible de su temperamento, de donde emergen sus tendencias y sus hábitos primarios, permanece casi inalterable a través de los más profundos cambios de los tiempos; y basta una chispa para alumbrar incendios no del todo extinguidos. En la historia basta la reproducción de situaciones, parejas de las ya atravesadas antes por un pueblo, para que se despierten sus viejas cualidades, instintos, inclinaciones y costumbres"<sup>1</sup>.

Cuando historiadores del arte que, lo mismo que Sánchez Albornoz, no pueden ser tachados de nacionalistas porque ni siquiera son vascos, hablan del "gótico vasco", cualquier investigador honesto se sentirá razonablemente tentado a dar una interpretación a los rasgos que distiguen ese "modo vasco" de arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI. Cuando a principios del siglo XX los críticos de arte empiezan, aunque no sin contradicciones, a hablar de una "pintura vasca", o cuando, en la década de los 50, vemos a un grupo de escultores de nuestra tierra salir al proscenio de la estima internacional y promulgar su proyecto de "escuela vasca", es obvio que el historiador quiera prestar atención a esos eventos, estudiar sus razones objetivas y no despreciarlos como fenómenos carentes de significación<sup>2</sup>.

Somos conscientes de que, en esta búsqueda de rasgos que definan lo que puede calificarse de **vasco** en las realizaciones artísticas de nuestro pasado histórico, toda prudencia es poca. Primero habría que comprobar si realmente existe tal **comunidad** de rasgos (técnicos, estilísticos o de contenido). En segundo lugar habría que demostrar (sobre todo cuando la distancia temporal nos ofrece solo un contexto social pobre de elementos comparativos), si tales rasgos son objetivamente específicos y suficientemente duraderos; y finalmente, la encuesta debería completarse haciendo ver el parentesco semántico entre tales rasgos estéticos y otros caracteres de la cultura vasca en la misma época.

---

1. *En torno a los orígenes del feudalismo*. 1942, III, 61-65; reimpr. en *Vascos y navarros en su primera historia*, Madrid 1974, 222.

2. Sobre tan debatido tema de una "escuela vasca" de pintura en nuestro siglo, véanse los interesantes datos aportados por K. BARAÑANO, J. Gz. de DURANA y J. JUARISTI, en su *Arte en el País Vasco* (Madrid 1987), p. 12 ss. No les falta razón a los autores de esta síntesis histórica del arte vasco cuando piensan que, en toda esta crítica concepción exaltante del arte vasco, "hay poco de rigurosa historia y mucho de mentalidad mítica y periodística favorecida por imperativos de mercado local".

Fue una actitud absolutamente científica la que movió a nuestros antropólogos Juan M<sup>a</sup> Apellániz y Jesús Altuna a observar y señalar los rasgos que distinguen, dentro del amplio bestiaro magdalenense, a los espléndidos caballos de Ekain. Pero de poco pueden servirnos sus conclusiones a la hora de caracterizar la plástica vasca, pues parece seguro que hasta el Eneolítico no se formó ni siquiera el tipo biológico que luego se denominaría **hombre vasco**.

¿Llegaremos un día –me preguntaba yo hace algunos años– a percibir un aliento vasco en la estela de Gastiáin, en las cerámicas vulgares de Berdún, o en las fíbulas de la necrópolis carolingia de Iruñea (Pamplona)? Hoy por hoy la respuesta sigue siendo negativa. Pero eso no hace ilegítima la pregunta.

Se ha observado que en la iconografía vasca –la que vemos en nuestras kutxas, dinteles, impostas o pilas bautismales– predominan con constancia ciertos motivos figurativos y geométricos. Pero los motivos dibujados aparecen también en latitudes muy alejadas de Euskalherria y parecen responder a arquetipos universales. ¿Cabría entonces discernir, en esos mismos motivos, matices o inflexiones que el artesano vasco daba a tales diseños?. Es probable que una respuesta afirmativa esté dictada más por impulsos subjetivos que por una observación crítica.

Este tipo de preguntas pueden parecerle al historiador cada vez más apremiantes ante el arte de tiempos rigurosamente históricos, y tanto más tentadoras cuanto mayor sea la documentación escrita que pueda reunir sobre un determinado contexto histórico. En la coyuntura de los siglos VIII-IX, el monje Beato de Liébana daba forma alucinada a sus visiones del Apocalipsis creando un estilo –textos, formas y colores– que habían de difundirse en los célebres *Beatos* durante varios siglos por todo el Occidente cristiano. Lo que a un historiador vasco le puede interesar es saber qué puso de su propia cosecha y de su probable estirpe vasca otro monje que, dos siglos después, copiaba el famoso manuscrito en el escritorio del monasterio de Saint-Sever-sur-l'Adour, firmando sus espléndidas miniaturas con el nombre de "Stephanus Garcia Placidus", o en los manuscritos conservados en el monasterio riojano de San Millán de la Cogolla.

¿Eran vascos los canteros que Sancho el Mayor y sus sucesores llevaron a Loarre para levantar, en pleno siglo XI, la magnífica bóveda de la iglesia del castillo? ¿Era vasco el "Maestro de San Juan de la Peña" o el "Maestro del claustro de Pamplona"? Y si lo eran ¿quedó algo de su sensibilidad vasca apresado en los lineamentos de aquellos arcos y en la flora y fauna de aquellos capiteles?

Estas y otras cuestiones como éstas son las que pueden tentar a un verdadero historiador del Arte Vasco, aunque sea verdad que difícilmente encontrarán respuesta mientras no se construya primeramente una historia, lo más documentada posible, y en todo caso absolutamente rigurosa, analítica y descriptiva de cada una de las parcelas, histórica y geográficamente hablando, de nuestro patrimonio artístico.

No puedo ponerme a escribir sobre la historia del arte vasco sin hacer otra anotación fundamental que ya formulé hace algunos años. El pueblo vasco es hoy un pueblo reducido a pequeñas dimensiones, a una geografía relativamente estrecha. Por otra parte, y aunque de existencia milenaria, el tiempo histórico de Euskalherria tiene también fechas recientes. El historiador de ese pasado dispone de escasa documentación. Resulta así problemático el estudio de un pueblo tan enigmático, si pretendemos abordarlo con los conceptos y métodos utilizados hasta ahora para el estudio de otras culturas estéticas. Honradamente no podemos compartir el optimismo entusiasta de quienes, no hace muchos años, pensaban

que “los vascos poseemos en un grado máximo el genio inmortal que crea y expande valores plásticos y de pensamiento”<sup>3</sup>.

Si tomamos el Arte en su sentido más estricto y específico, inspirado en los últimos cinco siglos de la civilización occidental, se impone un honrado y humilde reconocimiento de nuestra pobreza, y la sospecha de que ese espontáneo sentimiento está en la raíz de que no se haya podido ni querido construir una verdadera Historia ni de la Literatura ni del Arte del pueblo euskaldún.

Hasta fechas recientes era opinión generalizada que el vasco no era poeta y que no existía ninguna literatura euskérica, puesto que por **literatura** se entendía siempre una literatura culta y escrita. Hemos tenido que abandonar ese estrecho concepto de literatura y valorar la inspiración de nuestros romances y de nuestros bertsolaris para percatarnos de que hay una literatura vasca tan válida como cualquier otra.

Algo parecido puede ocurrirnos con las artes plásticas, de las que aquí queremos ocuparnos. El arte vasco ha tomado vida y realidad de milenios en la artesanía. La creatividad plástica del vasco se halla unida a la vida diaria. Durante siglos ese empeño creativo se ha resistido tenazmente a convertirse, como en otros pueblos, en una actividad “genial”, privilegiada, casi esotérica y separada de la experiencia fundamental de la vida, de esa vida familiar y social que ha sido tan característica de Euskalherria. Al iniciar su estudio sobre el **Renacimiento en el País Vasco**, Chueca Goitia ha escrito acertadamente: “El verdadero estilo de Vasconia es profundo, elemental y primario; está escrito en el fondo de un paisaje, de una raza y de una sociedad; no se apoya, como en Florencia, sobre el pedestal de una mentes geniales. No es Historia, sino Naturaleza”.

Hoy, sumidos en la crisis cultural producida por el vertiginoso desarrollo de la tecnología, no faltan artistas y filósofos de la historia para quienes el arte debe fundirse con la vida. Y, efectivamente, muchos profesionales del arte no nos hablan de obras sino de “vivencias”. Se busca el arte en la experiencia; se le coloca en la alacena de las cosas diarias. La vivencia estética reemplaza al objeto estético. El espacio sustituye a la cosa. El urbanista al constructor. El arte se hace “ecología”. Y el célebre sociólogo Marshall McLuhan puede escribir con humor: “Arte es todo lo que Ud. puede hacer”. Y probablemente sin esa ironía han dicho otros: “Cualquier cosa puede ser arte” (R.Rauschenberg).

Es decir, que al cerrarse en Occidente la gran aventura iniciada en el Renacimiento, al acabarse el “culto a los genios”, al constatar que la noción de arte vuelve a desvanecer sus perfiles como en tiempos primitivos para fundirse con la vida, con la experiencia de vivir profundamente lo cotidiano, nos damos cuenta de que el vasco apenas tiene que enmendar su filosofía estética, que la actividad del vasco no tiene que regresar a la vida y a la cotidianidad, porque nunca salió de ellas.

La operatividad plástica del vasco estuvo tradicionalmente unida a la vida ...Y a la muerte. Su arte estuvo en la labra de sus dinteles y de sus estelas funerarias, en la talla de sus kutxas, de sus yugos, *katillus* y argizaiolas, y en la forja de sus veletas, de sus aldabas, de sus cerrajes y de sus cruces.

Y, al llevar mi reflexión hasta este punto, me doy cuenta de que puede tener sentido narrar la historia del arte **en el País Vasco** pensando que quizá, al mismo tiempo, estoy contribuyendo a conocer la historia **del Arte Vasco**.

---

3. Así pensaban los editores de *La trama del arte vasco*, de Juan de la Encina (Bilbao 1920). Reimpresión en edición facsímil por el Museo de Bellas Artes (Bilbao 1998).

## CUANDO NO EXISTÍA VASCONIA

*El progreso continuo de los estudios arqueológicos y paleo-anropológicos en el País Vasco –una de las regiones más ricas en yacimientos prehistóricos– y los descubrimientos que en ellos se van realizando nos obligan a retrasar cada vez más la datación de los primeros asentamientos del hombre en nuestra tierra.*

*Las recientes excavaciones de Atapuerca, dada su proximidad geográfica, hacen pensar que la habitación humana en el País Vasco hay que remontarla en el Paleolítico Inferior más allá de los 200.000 años. Vive entonces el llamado *Pithecanthropus*; y sobrevive cazando uros, caballos y ciervos, mediante bifaces o hachas de piedra, tallada sobre módulos aplanados de roca (sílex y cuarcita), que presentan formas almendradas y aristas cortantes. Desde esa lejana época la habitación humana en nuestro País ha sido ininterumpida. Pero nuestra ignorancia es total respecto al modo de vida de aquellos seres.*

*De los hombres que en el Paleolítico Medio, llamado también Musteriense, iniciaron una rudimentaria industria, sabemos un poco más. Sabemos que el clima era templado y húmedo; que ese clima le permitía al hombre, llamado “de Neanderthal”, habitar, además de cavernas, en abrigo rocosos e incluso al aire libre; que practicaba la combustión, que cazaba sarríos, ciervos, uros, bisontes, cabras monteses y caballos salvajes. Curiosamente han aparecido en Lezetxiki de Garagarza (Arrasate) también algunos huesos de rinoceronte, una especie que debió de desaparecer al término de la era glaciár. Para la caza de esos animales y para otros menesteres de su vida diaria el hombre tallaba algunos instrumentos elementales, pero más perfeccionados que los anteriores, fabricados en lascas (astillas que saltan al tallar un núcleo de roca). Estos instrumentos se han ido hallando en los yacimientos de Gatxarria, Olha, Isturitz y sobre todo, de Lezetxiki. Eran raederas y hachas de filo transverso; nada artístico en sentido estricto: La cueva de Lezetxiki fue objeto de investigaciones de J.M.Barandiarán y Jesús Altuna en 13 campañas durante los veranos desde 1956 a 1968; reseñadas en MUNIBE desde 1959 a 1970.*

*Con todo, “el que, en determinados yacimientos de esa época, se hayan encontrado concentraciones de colorantes, ocre alóctonos, es decir, transportados a las cuevas, hace pensar que adornaban su cuerpo quizá para la realización de determinadas prácticas rituales” ¿Podría hablarse ya, según eso, de un primitivo “body-art”?*

*A los estratos de este período pertenecen también ciertos objetos extraños –piezas de galena y de plomo de Lezetxiki–, cristales de roca (en Axiór junto a Dima y en Lezetxiki). Está comprobado también que practicaban inhumaciones en las que junto al cadáver depositaban armas y alimentos; lo cual parece demostrar cierta sensibilidad religiosa, o al menos alguna creencia en la vida de ultratumba.*

*Tenemos que llegar al Paleolítico Superior (30.000-10.000 a.Cto.) para poder afirmar que, además del tipo somático de aquellos hombres, conocemos algo más concreto sobre su modo de vida.*

*Es la época del “Homo Sapiens”, del también llamado “Hombre de Cromagnon”. El clima era frío (última glaciación Würmiense), y el hombre de la vertiente cantábrica habitaba en cavernas, preferentemente de las zonas bajas del país. La fauna era semejante a la del período anterior y el sistema económico también. En el marisqueo el hombre prehistórico encuentra una nueva fuente de sus sistema alimenticio. También la técnica había hecho algún progreso. A la industria sobre lascas se añadió ahora una industria sobre láminas. “Con un kilogramo de sílex se podía obtener 15 metros de filo cortante” (J.Altuna). Por otra parte, además de la piedra, se utilizaba ya el hueso y el cuerno para proveerse de armas.*



Ekain: Caballo núm. 20, bicromo y grabado.

*Un día a alguno de aquellos artesanos de la piedra se le iluminaron un momento los ojos y sobre la plaqueta que acababa de raspar se le ocurrió aplicar el punzón y dibujar el morro de un ciervo. A su lado el compañero de tribu se le quedaría mirando y tal vez le preguntaría a qué venía aquello. Más valdría raspar mejor la plaqueta o afilar mejor el hacha. A fin de cuentas ¿para qué servía aquel diseño muerto si lo que importaba era el animal vivo? “¿Para qué servía aquello?”. Aquel “homo faber”, convertido un instante en “homo poeta”, no tenía respuesta a aquella pregunta. Había sentido un extraño impulso que le distrajo de su cotidiano e imperioso afán. Y la pregunta sin respuesta quedó planeando en el aire denso de la caverna. Y aquella pregunta atravesaría la caverna de los tiempos y su eco resonaría durante milenios: ¿Para qué sirve el arte? Y ¿para qué sirve el aroma de una flor, una aurora boreal, la sonrisa de un niño?...¿Cuántas preguntas sin respuesta!...Pero aquel rasgo grabado por el punzón de un cazador hace 30.000 años era la primera nota, el primer compás de una grandiosa armonía que empezaba a componer la humanidad y que no terminaría jamás: Se iniciaba la gran aventura del arte.*

*Pero si la filosofía nos permite hoy conocer en qué consiste ese secreto e inconsciente instinto de la creación artística, ignoramos aún cuáles fueron los deseos conscientes que desencadenaron tales secretos impulsos. Estamos en la oscuridad cuando intentamos conocer qué clase de aspiraciones, de necesidades, de deliberados estímulos les llevaron a realizar esos trabajos de los que tantas y tan admirables muestras han llegado hasta nosotros resistiendo el paso de muchos milenios.*

*Por otra parte, no hay que extrañarse mucho de que fuera en la región vasca donde se produjo esta desarrollo si se tiene en cuenta su situación geográfica, en el corazón del área fundamental de la creación artística de esas épocas, área que abarca conjuntamente Aquitania y la región cantábrica, aunque no haya que olvidar que, en diversa medida, el fenómeno se extiende hasta zonas muy alejadas de la misma.*



## 1. ASPECTOS GENERALES DEL ARTE PALEOLÍTICO

No parece que en Euskalherria podamos hablar de una auténtica creación artística antes del último período glacial Würmiense. Es precisamente entonces cuando tenemos pruebas de una ocupación relativamente intensa, de cazadores-recolectores, que habitan cuevas y abrigos naturales próximos a la costa y situados en alturas no superiores a los 350 ms. Estos hombres desarrollan la cultura Magdaleniense en sus fases superior y final. Santimamiñe, Lumentxa, Bolinkoba, Urtiaga, Ekain, Aitzpitarte, Ermitia, Isturitz y Beroberría, son algunos de los yacimientos más importantes tanto por la potencia de los rellenos estratigráficos que contienen, como por la riqueza y variedad de sus equipamientos industriales: buriles, raspadores, laminillas, arpones, azagayas, varillas, agujas, etc.

Como historiadores del arte dejamos a los arqueólogos cuestiones más específicas de su disciplina, debatidas sobre todo por razón de que en los yacimientos prehistóricos, que fueron el normal habitat del hombre durante milenios, necesariamente se superponen los niveles dando lugar a muchas dudas sobre cronología, periodización e identificación de las diversas "facies" que presentan los restos aportados por las excavaciones. Orillando tales problemas y ateniéndonos a los resultados que de tales investigaciones y debates nos ofrecen arqueólogos y antropólogos, nos detendremos solamente en lo que atañe a lo que puede calificarse como actividad artística.

Ya desde los comienzos esa actividad del hombre se aplica a la producción de objetos que se distinguen según lo que hoy consideramos como diferentes técnicas: la pintura, el grabado, el relieve y hasta la escultura. En relación con el tipo general de su soporte, pueden distinguirse también dos vertientes: el arte mobiliario y el arte rupestre.

Los artefactos **muebles** se encuentran sobre plaquetas de piedra o cantos rodados, pero también en soportes de hueso, cuerno y marfil. El artesano paleolítico a veces se limitaba simplemente a dibujar formas no figurativas, sobre instrumentos útiles tales como azagayas o arpones. Los especialistas subrayan la conveniencia de distinguir entre la industria instrumental de piedra y la de las incisiones en hueso, anotando que no cabe considerar como manifestaciones artísticas las canaladuras, estriaciones o incisiones vinculadas a la manufactura del soporte que responden a la mera operatividad del útil. Más fácilmente puede atisbarse un inicio de operación estética en objetos colgantes y otros objetos no utilitarios, realizados a veces en piedra, pero más frecuentemente en placas y trozos de hueso, y también en forma de estatuillas de piedra, hueso, cuerno o marfil.

El arte **rupestre**, realizado sobre las paredes de las cuevas, son pinturas o grabados. Existen también relieves, aunque son más raros. Uno de los contados casos de relieve se da en la cueva de Isturitz.

Entre las formas diseñadas por el hombre paleolítico, tanto en el arte mueble como en el parietal, las hay figurativas y no figurativas. Entre las figurativas las más frecuentes son las que representan animales diversos de la época: bisontes, caballos, ciervos, renos, cabras monteses, uros, etc. Casi no existe la figura humana. Entre las no figurativas existe una enorme variedad, casi siempre de muy difícil interpretación. Pueden ser simples líneas longitudinales, quebradas en zig-zag, onduladas, estrelladas, cerradas formando triángulos, rombos, óvalos, cuadrículas, etc.

Buscando medios eficaces para datar las obras de arte rupestre los prehistoriadores se han planteado siempre la posibilidad de relacionarlas con las piezas del arte mueble, ya que fechar éstas es más fácil, supuesto que suelen aparecer en los estratos del yacimiento asociadas a otros materiales que permiten la datación del estrato, y consecuentemente de la pieza en cuestión.

En cambio, las figuras rupestres se encuentran en paredes independientes de los estratos del yacimiento, pudiendo los artistas que las grabaron o pintaron pertenecer a cualquiera de los períodos del Paleolítico Superior. De ahí el interés que han tenido siempre los arqueólogos, entre ellos el prestigioso Henri Breuil, por relacionar ambas variantes del arte. Pero ese método ha sido muy criticado. Paralelismos cronológicos entre ambas actividades artísticas no ofrecen casi nunca garantías de certeza. Esa disparidad se debe, con gran probabilidad, al hecho de que tales manifestaciones plásticas no son fruto de un mero instinto estético sino que responden a razones más profundas, y desde luego hasta hoy no conocidas con seguridad. Todo hace pensar que las finalidades e intenciones del arte mueble y las del arte rupestre eran diferentes.

De todos modos, los más eminentes arqueólogos han intentado definir las características de diversas fases del arte paleolítico de manera que sirviera para establecer un proceso cronológico. Henri Breuil fue quien primero intentó elaborar un sistema. Apoyándose en argumentos técnicos y estilísticos, ideó un proceso en dos ciclos, uno **auriñaco-perigordienso** y otro **solutro-magdalenienso**. Actualmente los prehistoriadores han preferido aceptar el criterio de André Leroi-Gourhan de que “lo más elemental no es siempre lo más antiguo”, y en general siguen el sistema establecido por este prestigioso prehistoriador que se sirvió para ello no solo del arte rupestre sino también del arte mueble.

Leroi-Gourhan empezó por elegir varios factores estructurantes del estilo; concretamente, la **localización**, la **composición**, la **articulación** y la **animación**<sup>4</sup>, y añadió a esta serie algunos otros elementos más secundarios. Y sirviéndose de todos ellos, aplicándolos al estudio de centenares de muestras de arte, y dando por supuesto un primer período de arte “no figurativo”, las clasificó en cuatro grupos o estilos: En el **Estilo I** (Auriñaciense, 30.000-27.000 a.C.) se contienen una serie, muy limitada, de imágenes y símbolos de carácter sexual de estilo muy tosco. El **Estilo II** (llegaría hasta comienzos del Solutrense, 25.000-18.000) es la época rica en estatuillas humanas y animales y arte mueble (cueva de Isturitz); aparecen las primeras obras seguras de arte parietal, con una tendencia naturalista y otra de estilización; las figuras están construidas sobre una línea fuertemente sinuosa que representa el cuello y el dorso del animal y detalles que identifican su especie; las astas y cornamentas se representan de perfil absoluto o de frente (“perspective tordue”), y hacia la parte baja los detalles desaparecen. El **Estilo III** (Solutrense y Magdalenienso Medio, 17.000-13.000) conserva algunos caracteres del II, pero con una técnica más perfeccionada. Los caballos tienen un cuerpo alargado (Ekain). En los bisontes, toros y cápridos se acentúa el volumen de la parte delantera; las extremidades están detalladas hasta los cascos y las pezuñas, pero generalmente son cortas y hacen que los animales parezcan de poca altura con cuerpos de gran volumen (y por ello se ha hablado a veces de **animales grávidos**). Astas, cornamentas y pezuñas se presentan en diferentes perspectivas, incluso la “perspective semi-tordue”. En el **Estilo IV** (Magdalenienso Final, 13.000-9.000) las figuras tienen un contorno más próximo a la realidad fotográfica, con algunos convencionalismos: astas, cornamentas y pezuñas están representadas en una perspectiva normal y se va codificando la manera de modelar las figuras, etc. Aproximadamente un 78% de las obras de arte parietal paleolítico pertenecen a este período<sup>5</sup>.

---

4. A.LEROI-GOURHAN, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* (Madrid 1984). V. un resumen de su sistema en H.DELPORTE, *L'image des animaux dans l'art paléolithique* (Paris 1990), 64 ss.

5. V. un resumen de esta clasificación de Leroi-Gourhan en Eduardo RIPOLL, *El arte paleolítico* (Madrid 1989, “Historia 16”), 104-114.

Cada uno de estos cuatro estilos puede, según Leroi-Gourhan, subdividirse en períodos (antiguo, reciente..) y todos ellos identificarse, de una manera aproximada, con los diversos períodos del Magdaleniense numerados por Henri Breuil. Aunque los arqueólogos siguen hoy remitiéndose a la división de Leroi-Gourhan, no le han faltado críticas<sup>6</sup>.

## 2. EL ARTE MUEBLE DEL PALEOLÍTICO

Llamamos así a los objetos fabricados por el hombre que pueden trasladarse de un lugar a otro. Los yacimientos ricos en este tipo de arte con decoración en relieve se encuentran en cuevas del Pirineo occidental, y entre ellas sobresale Isturitz.

Advirtamos ante todo que el relieve y más aún la escultura exenta apenas puede hallarse en el arte mobiliario de la región pirenaica. Es escasa y de baja calidad estética. Desde luego no se ha encontrado ninguna muestra de las célebres estatuillas femeninas –las llamadas “Venus”– que se han hallado en el Sur de Francia y en otras regiones. Una estatuilla curiosa que ha merecido la atención del profesor Juan M<sup>º</sup> Apellániz es un canto arenisco, hallado en Atxeta (Forua, Vizcaya) sobre el cual un cazador paleolítico operó para convertirlo en cabeza de felino<sup>7</sup>. Mide 15 cm. de longitud y 7 de anchura. Apellániz lo sitúa en torno al 10.000 a.C., y observa que el artista ha convertido un objeto natural en una figura mediante el pulimento del ángulo entre el anverso y la mitad derecha de la fractura superior, un pulimento que señala el testuz, la frente, la nuca, un ojo... y la boca. El comentarista recuerda a este propósito el “retrato de Sadi Zañartu” del escultor vasco Jorge Oteiza. Este mismo escultor vasco inventó hace algunos años su teoría del “encontrismo”, una teoría que calificaría como “arte” la sensibilidad estética con la que cualquiera podría “encontrar” y descubrir la belleza en ciertos objetos elaborados por las fuerzas azarosas de la naturaleza. En todo caso, puede decirse que la “cabeza de felino” magdaleniense de Atxeta nos puede recordar el arte depurado y sintético con el que Brancusi ha dado forma a alguna de sus figuras; su célebre “foca”, por ejemplo.

Es en el grabado, más que en la plástica exenta, donde puede decirse que el cazador pirenaico empezó a sentirse artista. Y es en el Paleolítico Superior Final cuando se puede hablar de una actividad artística al comprobar que la mera funcionalidad de los objetos se ve conjugada y superada por algunos signos de decoración. En ésta cabe observar aspectos diferentes: su diseño formal (lineal, curvilíneo, punteado), su ordenación (en series, en paralelo, en bandas, en elementos opuestos o cruzados, etc.), en formas de expresión (totalmente abstracta, figurativa naturalista, estilizada o esquemática, geometrizaradora). Desde todos estos puntos de vista los especialistas han llegado a clasificar varias docenas de motivos diferentes<sup>8</sup>. Ignacio Barandiarán ha aportado sugestivas observaciones sobre la comprensión, por parte del artesano, de los espacios disponibles en el soporte, así como del proceso de ejecución de las figuras en esos soportes<sup>9</sup>. También nos parece atinada la idea sugerida por algunos arqueólogos franceses (H.Breuil, A.Laming Emperaire y A.Leroi-Gourhan) de distinguir entre un arte mobiliario **aplicado** como puede ser la fabricación de una

6. V. esta “crisis de las ideas tradicionales” en A. BELTRAN MARTINEZ, *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico* (Madrid 1989), 33-37.

7. *La cabeza de felino del Magdaleniense Superior/Final de Atxeta*. “MUNIBE” 40, 1988, 3-7. Este objeto se halla ahora en el Museo Etnográfico de Bilbao.

8. S.CORCHON, *El arte mueble paleolítico cantábrico* (Madrid 1987), 109 ss.

9. *Homenaje al profesor Jordá*. (Salamanca 1984).

azagaya o una espátula de las que debían servirse constantemente y en las que debía primar la resistencia y la durabilidad, y un arte **puro**, como podían ser los colgantes de adorno personal, seguramente elaborados con una más clara conciencia de su valor estético.

Antes de introducirnos en ese gran hogar del arte mueble del paleolítico vasco, que fue la cueva de Isturitz, mencionemos varias piezas particularmente notables descubiertas en otros lugares. Una enumeración y somera descripción de los objetos de arte mueble hallados en las cuevas del País Vasco, distinguiendo en ellos los motivos figurativos y los simplemente decorativos, puede verse en el estudio presentado, con ilustraciones muy didácticas, por I. Barandiarán en el Simposio de 1965 sobre Problemas de la Prehistoria y de la Etnología vascas<sup>10</sup>. Posteriormente el caudal de arte mueble se ha ido descubriendo y acrecentado notablemente, y ha sido objeto de excelentes trabajos de clasificación<sup>11</sup>.

De ese cuantioso acervo de objetos de arte mobiliario, convendría destacar un cincel de cuerno de ciervo con varios grabados, entre ellos una cabeza de ciervo con su cuerna, en el yacimiento de Berroberría (Urdax), una serie de cantos de piedra con grabados de ciervos en Aitzbitarte (Rentería), un canto rodado de cuarcita presentando dos siluetas de cuadrúpedos (¿zorros?) en Santimamiñe, un fragmento de cuerna con varias figuradas "desglosadas" (en ambas caras del soporte) de caballos con alguna cabeza de bóvido en Lumentxa (Lequeitio), otras figuras esbozadas de caballos en Urutiaga y Ermitiá (Deva) y en Lumentxa (Lequeitio)<sup>12</sup> y de cabras en Bolinkoba (Abadiano), y hasta un probable reno en Urutiaga.

Pero lo que debe calificarse verdaderamente de artístico son dos objetos muebles descubiertos en cuevas guipuzcoanas. En el covacho de Torre, en Oyarzun, se ha hallado un cúbite de alcazaz en el que se han grabado siete excelentes figuras, aunque incompletas, situadas en dos hileras: en la superior, un ciervo, un caballo y una cabra; en la inferior, un sarrío, un uro, una cabra y un antropomorfo. Numerosos signos acompañan a la escena, combinándose con las representaciones animales. Esta pieza ha sido hallada fuera de su contexto arqueológico, al hacer una somera cata para ver si la cueva contenía o no yacimiento prehistórico, y, como ya observaron José Miguel de Barandiarán y Jesús Altuna, su análisis parece demostrar que pertenece al Magdaleniense Final y entronca mejor con las obras de la escuela norpirenaica que con las de Santander y Asturias". Incluso ha servido a Juan M. Apellániz para sugerir la posibilidad de una común autoría con una azagaya de Isturitz<sup>13</sup>.

La segunda pieza excepcional es una plaqueta hallada en la cueva de **Ekain**, en un nivel Magdaleniense Final (hacia el 10.000 a.C.), que lleva grabadas tres figuras: una cabra montés, realizada a base de trazo profundo; un ciervo, limitado a la cabeza, cuello y cuerno, grabados con un trazo más fino; y un caballo, del que se diseñan solo el hocico y parte

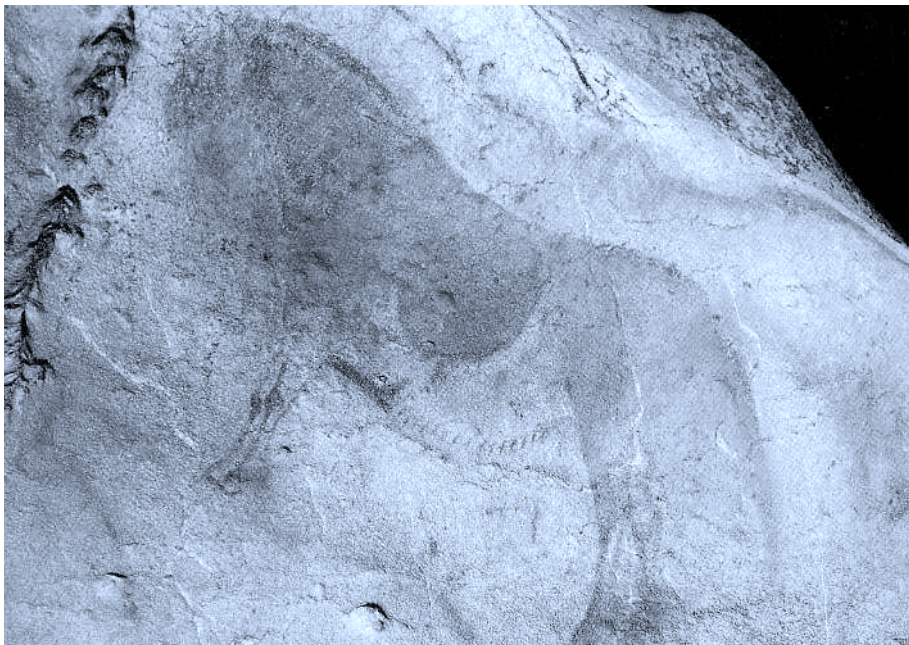
---

10. *Arte paleolítico en las Provincias Vascongadas*. En *Problemas de la Prehistoria y de la Etnología vascas*. "IV Symposium de Prehistoria peninsular" (Pamplona 1966), 48-79.

11. Soledad CORCHON RODRIGUEZ, *El arte mueble paleolítico cantábrico. Contexto y análisis interno* (Madrid 1987).

12. J.M. APELLANIZ, *La plaquette à chevaux hypertrophiques de Lumentxa (Byscaye) et les styles du Magdalénien Supérieur/Final dans le Pays Basque*. "MUNIBE" 40, 1988, 9-14. En este trabajo el autor atribuye la obra a una corriente expresionista que se entremezcla con el estilo esquemático. "Les plus importants détails anatomiques ont été supprimés, comme l'oeil, le Nassau. La bouche a été transformée en un petit espace en réserve à l'extrémité du Nassau, etc.", rasgos deformadores que manifiestan una tendencia al esquematismo.

13. J.M. APELLANIZ, *El arte prehistórico del País Vasco y de sus vecinos* (Bilbao 1982), 37.



Ekain: Caballo núm. 43.

delantera del cuerpo. Una “tríada” dotada sin duda de un significado hoy desconocido. Estos grabados entroncan también mejor con la escuela pirenaica.

Desde el punto de vista cronológico, puede decirse que la gran proliferación del arte mobiliario cantábrico se sitúa en los últimos cinco milenios del Paleolítico Superior y su transición al Mesolítico, es decir, desde el Magdaleniense III al Aziliense: del 13.500 al 8.500 a.C.<sup>14</sup>.

### 3. EL TESORO DE ISTURITZ

Los hallazgos de la cueva de Isturitz (Lapurdi) hacen de este yacimiento el más insigne y emblemático dentro del arte mobiliario paleolítico vasco, y uno de los más famosos en el panorama europeo. Por otra parte, es el que presenta menos homogeneidad con los otros yacimientos del País Vasco.

Descubierto hace ya más de un siglo (1885), entre Isturitz y Saint-Martin d’Arberoue (Basse Navarre) las principales excavaciones las hizo Emmanuel Passemard entre 1913 y 1922, y los condes de Saint-Périer entre 1928 y 1956. Por desgracia los materiales se encuentran muy dispersos en museos y colecciones particulares; y sólo una mínima parte, y desde luego la menos significativa, ha pasado al Museo de Bayona.

Como hemos indicado anteriormente, el yacimiento de Isturitz contiene una secuencia de niveles culturales muy importantes, pues abarca desde niveles musterienses hasta ele-

14. Ignacio BARANDIARAN, *El arte mobiliario cantábrico*. En *La Prehistoria en la cornisa cantábrica* (Santander 1975) 144.

mentos romanos, medievales y aun posteriores. Hay, entre ellos, al menos diez niveles del Paleolítico Superior, todos ellos con abundantísimo ajuar lítico y óseo<sup>15</sup>.

Entre los niveles más ricos en obras de arte mobiliario destaca el nivel Magdaleniense Medio, tanto por el número, como por la calidad de las representaciones. Dentro de él debemos mencionar como más dignas de consideración, en primer lugar, las varillas semicilíndricas talladas en bajo relieve sobre cuerno de reno, describiendo formas meándricas y curvilíneas que revelan un sentido muy desarrollado del ritmo, del paralelismo y del contraste como factores estéticos. Según Breuil, el esquematismo decorativo de estos objetos fue la fase final evolutiva de verdaderas representaciones de animales (peces y cérvidos), es decir, son como el resultado degradado de una decoración realista cuya repetición fue desembocando en trazos carentes de significación para nosotros.

En bajo relieve igualmente están grabados los llamados “bastones”, entre los cuales hay algunos cuyos grabados revelan una admirable capacidad de observación y reproducción de las formas naturales. Entre los “bastones”, perforados y decorados, sobresale entre todos el que lleva en bajo relieve una cabeza de bisonte primorosamente labrada, al que, por el rayado que lo modela, Leroi-Gourhan ha relacionado con las pinturas de la cueva de Niaux. Hay también bastones con grabados de caballos, renos y peces. Algunos debieron ser utilizados como piezas intermedias, para sujetar las azagayas a varas de madera.

Un tercer tipo de objetos de arte es el de las siluetas planas de cabezas de animales, en especial caballos, recortadas y grabadas en huesos hioides de esa especie animal. El hioides es un hueso muy plano que condiciona el tipo aplanado de las citadas siluetas. Pueden llevar un orificio de suspensión o dos, probablemente para colgarlas o fijarlas en algún punto. También pueden verse en Isturitz siluetas de cabezas de reno, oso y salmón.

Otro conjunto de objetos artísticos de esta cueva lo constituyen las esculturas de animales efectuadas en hueso, cuerno y piedra arenisca. Estas estatuillas, que representan animales, son muy abundantes en el arte Paleolítico Occidental. Son más abundantes en Centro-Europa y Europa Oriental. Dentro del área Occidental vuelve a descollar Isturitz, ya que la mayoría que se conocen pertenecen a esta cueva. Sobresalen, entre otras, la estatuita de un oso, la de un león y la de un bisonte. Por fin, debemos mencionar de Isturitz las plaquetas de hueso o piedra, (por su forma aplanada se les llama frecuentemente “espátulas”), decoradas con figuras de bisontes, caballos, renos, cabras y antropomorfos.

Se supone que tales estatuillas, como las plaquetas grabadas de épocas anteriores, no se destinaban a finalidades prácticas, como ocurría con las azagayas o arpones, ni eran tampoco para adorno personal, como los colgantes. Por eso han sido consideradas como obras de arte religioso. Y esta opinión se confirma con el hecho de que son las plaquetas, precisamente, las que muestran el mayor parentesco formal con el arte parietal, al cual todos los arqueólogos atribuyen una significación religiosa<sup>16</sup>.

La cueva de Isturitz fue, pues, un centro de capital importancia durante el Paleolítico, en especial durante el Magdaleniense Medio. La riqueza y belleza de sus manifestaciones artísticas sobresale aún más cuando las comparamos con el resto de las cuevas paleolíticas vascas, en las que, a excepción del hueso de Torre, en Oyarzun, y de la plaqueta de Ekain, el resto del arte mueble vasco es pobre. Por otra parte, Isturitz entronca mucho mejor con

---

15. X. ESPARZA SAN JUAN, *La cueva de Isturitz. Su yacimiento y sus relaciones con la cornisa cantábrica durante el Paleolítico Superior*. UNED (Madrid 1995).

16. Véase la “secuencia de Isturitz” en J.M. APELLANIZ, *El arte prehistórico...*, 23-25.

los grandes yacimientos del Pirineo central que con los de la parte occidental del País Vasco. También las semejanzas con el arte del Cantábrico central y occidental –Santander y Asturias– donde vuelven a aparecer magníficas manifestaciones, son mucho menores que con la escuela del Pirineo central. Por tanto, “puede decirse que Isturitz es el avance hacia Occidente de esta esplendorosa vida artístico-religiosa que se desarrolló en el Pirineo central durante el Paleolítico, pero con la particularidad de que en este caso el extremo de la expansión supera al centro de la misma”<sup>17</sup>.

En contraste con este esplendor del arte mueble, el yacimiento de Isturitz no posee un arte rupestre que pueda compararse con los yacimientos de Ekain, Altxerri y Santimamiñe. Y es difícil hallar una respuesta convincente si se nos pregunta por qué a la extraordinaria calidad del arte mueble de Isturitz no corresponde un arte rupestre de la misma calidad. Es la misma ignorancia que nos envuelve si nos preguntamos por qué los pintores de bisontes de Santimamiñe no dejaron nada comparable entre los compresores y plaquetas de su yacimiento.

Jesús Altuna, al dar cuenta de este tesoro artístico de Isturitz, indica que esa misma perfección artística parece indicar la “fase final” del arte mueble magdaleniense: “Hacia el 11.000 a.C. la operación decorativa de objetos alcanza en Isturitz un dinamismo y una soltura que suele ser preludio de épocas abstractizantes”. Esta observación del ilustre antropólogo nos parece sumamente interesante y congruente con un fenómeno que, en nuestra opinión, puede observarse en otras épocas de la historia del arte. Subrayémoslo ya desde ahora, pues tendremos que referirnos a este hecho cuando, más tarde, queramos explicar la evolución estilística del arte vasco.

#### 4. EL ARTE RUPESTRE

El arte parietal conocido en el País Vasco no se encontraba especialmente representado hasta hace poco tiempo. Pero los descubrimientos habidos en los últimos años han situado al país entre las zonas verdaderamente importantes del arte paleolítico. El arte rupestre se presenta en el Paleolítico Superior, más concretamente en el Magdaleniense, en forma de pinturas y grabados. A veces, las pinturas se adaptan a los relieves naturales de las rocas y parecen sugeridas por ellos.

El artista magdaleniense pinta con negro (carbón o bióxido de manganeso), blanco y ocre, éste con variantes desde el amarillo al rojo y violeta. En algunas regiones, además de la representación faunística que todos conocemos, se han encontrado formas extrañas y más o menos geométricas –los “macaroni”–, trazos de líneas sinuosas, como hechas por los dedos; y hasta huellas de la mano entera, en negativo, casi siempre de la mano izquierda. Se diría que ahí tenemos los primeros balbuceos del arte en nuestra región. Esas siluetas de la mano humana son un modo de proyectarse al exterior, de inscribirse en el universo; una especie de “toma de posesión”. No olvidemos la congruencia de este fenómeno plástico con la significación del “esku-bide” vasco (“derecho”). Luego vendrá el descubrimiento de la “semejanza” –el asombro de la mimesis que milenios más tarde comentará Aristóteles como fuente del arte figurativo, es decir, el placer de constatar “que éste (el objeto dibujado) es aquel”. Y más tarde, o quizá simultáneamente, aparecerá el “signo abstracto” y el “símbolo”.

El arte parietal en el País Vasco se inscribe en el área del arte franco-cantábrico. Antes del descubrimiento de nuestras pinturas prehistóricas se conocían las de Lascaux (1940) en

17. J. ALTUNA, *Un realismo rupestre*. En *Arte Vasco* (San Sebastián, Erein, 1982), 20.

la Dordoña (Francia meridional) y mucho antes las de Altamira (1879). Las de Lascaux son más antiguas; pertenecen al Auriñaciense, en un período de clima relativamente templado; las de Altamira son del Magdaleniense. Más recientemente (1995), en el departamento del Ardèche (sureste de Francia) se ha producido, a lo que parece, otro descubrimiento de primera magnitud en una caverna con cientos de figuras de animales que están siendo estudiadas por los especialistas.

Antes de enumerar y describir someramente lo que podríamos considerar como nuestro patrimonio artístico paleolítico hagamos algunas observaciones propias de cualquier historiador del arte. Notemos, ante todo, algo que podría parecerse natural, pero que en el hombre primitivo debe valorarse como un curioso y temprano esfuerzo creativo: el intentar reducir objetos tridimensionales al plano bidimensional de una pared. Notemos también que se trata de una reproducción a **escala reducida**. Según parece, algunos pueblos africanos no han llegado aún a ese grado de abstracción. Otra abstracción se concreta en el dibujo a un solo color, que sustituye a la policromía del modelo natural.

Este tipo de abstracciones asumidas por el hombre paleolítico llevó a los primeros arqueólogos a la idea apriorística de que la escultura tuvo que preceder a la pintura; pero esta teoría no se ha podido mantener ante el análisis objetivo del arte prehistórico. Se constata, además, que en el arte prehistórico se va del **naturalismo** a la **esquemización** simbólica, aunque hay casos en que conviven los dos tipos de pintura; pero, en los comienzos, predomina el naturalismo. Recordemos, a este propósito, la tesis de Wilhelm Worringer que, ya a principios del siglo XX, hacía esta constatación, añadiendo su teoría de que el verdadero arte creador no comienza sino en la abstracción y el geometrismo<sup>18</sup>. A la vista está que el artista magdaleniense no tenía dificultad en dibujar figuras en escorzo y en modelar sus volúmenes. Más dudas hay sobre su sentido de la *composición*. Durante mucho tiempo se pensó que no la conocía. Pero este postulado sólo es mantenible si nos limitamos al significado estricto que se ha dado al concepto de composición en la historia del arte; es decir, en cuanto se prescinde de todo fondo paisajístico y de mínimas referencias espaciales que puedan centrar, enmarcar y organizar las posibles escenas. Después de definir la noción de *campo manual* (espacio accesible para el artista sin cambiar de posición) y de analizar la superposición de figuras, el encuadre, la simetría y la perspectiva, Leroi-Gourhan anota el hecho de que, si bien hasta hoy no se conoce la representación de la línea de suelo en la pintura o grabado, el artista paleolítico “a menudo ha utilizado como sustituto de la misma una hendidura o una cornisa de la pared”<sup>19</sup>. Mucho antes que Leroi-Gourhan, Max Raphael había ya criticado a los que “interpretaban el arte paleolítico como un arte primitivo incapaz de afrontar los problemas del espacio, del movimiento y de la **composición**”<sup>20</sup>. En sentido contrario, más recientemente ha habido quienes han hablado de los “geómetras paleolíticos” atribuyéndoles, en sus dibujos y pinturas, un uso consciente de determinados “trazados reguladores” (la doble “sección de oro”, la proporción raíz cuadrada de 2, etc.)<sup>21</sup>.

18. W. WORRINGER, *Abstraction und Einfühlung* (München 1908); trad. esp.: *Abstracción y Naturaleza* (México 1953).

19. A. LEROI-GOURHAN, *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Ed. Encuentro 1983, 37.

20. *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* (Kronos 1906) 44.

21. G.OUY, K.OUY-PARCZEWSKA, *Los orígenes des règles de l'art. Une première enquête*. “ANNALES” 27, n.4-5, jul.-oct. 1972, 1264-1316.





Ekain: Los dos osos 51 y 52.

Aunque su descubrimiento es de reciente fecha, los conjuntos artísticos rupestres que el hombre prehistórico ha dejado en yacimientos del País Vasco empiezan a ser numerosos –unos doce en total– y entre ellos algunos se cuentan entre los más importantes.

Vamos a empezar por las menos importantes, siguiendo el orden aproximadamente cronológico de su descubrimiento.

El primer hallazgo de un yacimiento paleolítico importante, fue el de Aitzbitarte (Rentería), las popularmente llamadas “cuevas de Landarbaso”. Situadas a diversos niveles, se ha encontrado en ellas abundante industria humana (láminas, lascas, raspadores de vario tipo, punzones, etc.) derivada de una larga habitación del hombre prehistórico; por lo menos, desde el auriniaciense hasta el Mesolítico. Aunque se ha empezado a explorar la cueva III con sorprendentes hallazgos como algunos huesos decorados con figuras animales, el yacimiento mejor investigado ha sido el de la cueva IV de las cinco existentes. En ella se han encontrado alguna plaqueta con grabado de cabeza de cérvido, algún bastón perforado, varillas decoradas, y algunos huesos con incisiones de figuras animales<sup>22</sup>.

En la cueva de **Venta Laperra** (Carranza, Vizcaya, cerca de la frontera con Cantabria), se produjo en 1904 el primer hallazgo de arte rupestre: Una figura en la misma entrada de la cueva. Dos años más tarde, Breuil descubrió cuatro figuras más: tres bisontes acéfalos, un oso completo, un bóvido poco definido, y una serie de líneas indescifrables. Están realiza-

22. Las diversas campañas de excavación de esta cueva han sido descritas en varias entregas de la revista MUNIBE en 1961, n.3-4, 1963, n.1-2, y 1965, ilustradas con abundantes dibujos.



Altxerri: Antílope saiga.

das mediante un grabado relativamente profundo en la roca. Lo excepcional de estos grabados es que, por hallarse a la entrada de la cueva, pueden contemplarse a la luz del sol. Son las más antiguas que hallamos en nuestro país y deben atribuirse al Auriñaciense. Ello da razones a Apellániz para pensar que, en las fases antiguas del paleolítico, el arte **cantábrico** avanzaba hasta la parte más occidental del País Vasco, dejando el resto del País libre para recibir otras fórmulas artísticas (las **pirenaicas**) o para crear las suyas propias<sup>23</sup>.

Ya hemos observado antes que **Isturitz**, tan espléndido en arte mueble, no lo es en cuanto a lo rupestre: dos caballos y dos renos; a uno de ellos se le han superpuesto dos cuerpos de rumiantes de cola corta y bella factura, pero cuya cornamenta ha desaparecido. A un nivel inferior han aparecido otros tres caballos y otras figuras de interpretación dudosa. Lo más notable es que las figuras se realizan en bajorrelieve sobre roca. Por su estilo parecen del Magdaleniense Medio, ya al borde del más reciente.

Muy cerca y debajo de la cueva de **Isturitz** está la cueva de **Haristoy**, llamada también **Otzozelaya**, donde pueden verse cuatro caballos, un bisonte, un ciervo y una cabeza de ave. Son del Magdaleniense Medio.

Las primeras pinturas rupestres de la cueva de **Alkerdi** en Urdazubi (Navarra) fueron descubiertas por Casteret en 1939. Más tarde J.M. de Barandiarán descubrió cuatro más. Se trata de dos conjuntos de grabados, situados en dos zonas de la cueva. Uno de ellos está frente a la entrada, a unos 20 ms. de la misma. El otro, a unos 40 ms. de ella, en el

---

23. *El arte prehistórico...* (1982), 25-101 y 219.

fondo de una estrecha galería. Sobresalen entre otros el grabado de un ciervo, el de un par de bisontes incompletos, subrayando la giba y una cola muy larga, y el de la cabeza de un lobo, probablemente. Se les asigna al Magdaleniense Inferior.

En **Etxeberriko-Karbia**, en Gamere-Zihiga (Zuberoa), Boucher descubrió en 1950 una serie de figuras situadas en sitios de muy difícil acceso, a casi 200 ms. de la entrada. Las figuras están algo degradadas, ejecutadas en negro aunque marcadas con puntos y manchas de ocre. En ambas paredes de la cueva se pueden contar hasta una docena de caballos, un par de bisontes y otro par de cabras. Algunas figuras parecen hechas con el dedo sobre la arcilla blanda. En una sima, a más peligroso acceso aún, se ha descubierto otro conjunto de cinco caballos y trazos de otro, más una cabra, un bisonte y algunos puntos rojos. Se trata, según Leroi-Gourhan, de un santuario con dos conjuntos idénticos sobre el tema persistente del emparejamiento caballo-bisonte más un tercer animal (aquí la cabra). Algunos antropólogos sitúan algunas de estas figuras en el Auriñaciense. Leroi-Gourhan las retrotrae al Magdaleniense Medio.

Las figuras de la cueva de **Goikolau** en Berriatúa (Vizcaya) fueron descubiertas por José Miguel de Barandiarán en 1962. Se trata de una serie de grabados distribuidos en cinco grupos. Son figuras esquemáticas e incompletas de animales cuyos lomos a veces se superponen; tanto que no es fácil determinar especies animales, a excepción de alguna que otra cabra. Su descubridor piensa que hay que situarlas en el postpaleolítico y relacionarlas con el carácter sepulcral de algunos niveles del yacimiento.

En agosto de 1971 un equipo de espeleólogos de Burdeos descubría en la cueva de **Sinhikoleko-Karbia** un nuevo yacimiento de arte rupestre. Es una sala única, de unos 60 ms. de longitud por 10 de ancho con un conjunto reducido de figuras, entre las que destaca un caballo y un bisonte de excelente calidad. El caballo está pintado en contorno negro con larga cola. En su interior han pintado en rojo la doble coloración del pelaje y de la cabeza, dejando un vacío para el ojo. El bisonte, situado sobre el caballo, está incompleto. Su grupa está formada por el contorno de la roca. A la derecha de estas dos figuras hay otra más incompleta que parece pertenecer a un bisonte. Bajo la parte anterior del caballo, hay algunos trazos rojos de difícil interpretación.

Durante el invierno de 1973 miembros de la Sociedad Aranzadi descubrieron un nuevo yacimiento de arte rupestre en la cueva de **Arenaza**, en Galdames. Las figuras se hallan en una pequeña cámara de difícil acceso. En un aula de forma semiesférica con una pequeña prolongación ascendente situada en un punto casi opuesto a la entrada, hay un conjunto de ciervas. Casi todas están en muy mal estado de conservación, debido al desconchamiento que ha sufrido la roca. Las ciervas están pintadas en rojo, mediante una técnica de punteado, similar a la utilizada en otras cuevas de Cantabria. Este detalle, lo mismo que el predominio de los cérvidos, parece demostrar un parentesco, como ya se ha observado a propósito de **Venta Laperra**, con el arte del área astur-santanderina más inmediato que con el área norpirenaica. Por su estilo parece que hay que ascribir esta figuras al magdaleniense antiguo.

## 5. LOS GRANDES SANTUARIOS: SANTIMIÑE, ALTXERRI Y EKAIN

En la cueva de **Santimiñe** (Cortézubi) se descubrió en 1916 un notable conjunto de arte rupestre<sup>24</sup>. La importancia de Santimiñe desde el punto de vista arqueológico es

24. Visitada por Henri Breuil en 1916, la cueva de Santimiñe fue estudiada por el equipo de T. Aranzadi, J.M. Barandiarán y E. de Eguen en nueve campañas desde 1918 a 1926.

enorme pues ofrece todos los niveles que van desde el aurignaciense antiguo hasta el Bajo Imperio. Para el prehistoriador del arte, el espacio interesante es el que podríamos definir como verdadero santuario: Mide unos 20 m. de longitud y 4 o 5 de altura. El grupo principal de las figuras se halla en una pequeña cámara (el "salón") originariamente de difícil acceso, que está precedida de una antecámara donde pueden verse varios bisontes y caballos incompletos, además de una serie de rayas. La cámara o "salón", de forma casi circular ("rotonda" la llamó Leroi-Gourhan), encierra un conjunto más numeroso de figuras distribuidas en varias zonas de la misma.

Sobresale por su espectacularidad un panel donde se aprecian nítidamente seis bisontes, un caballo, una cabeza de ciervo y un conjunto de trazos y líneas de más difícil interpretación. ¿Qué puede significar este obsesivo emparejamiento caballo-bisonte y esos seis bisontes (varios de ellos en posición vertical) circundando los seis a un solo caballo pintado en el centro? se cuestiona el curioso espectador de hoy. Preguntas sin respuesta.

Fuera de estos dos conjuntos, muy adentro en la cueva, a unos 150 ms. de la entrada, se han descubierto, entre 1953 y 1962, nuevas figuras; entre ellas, algunos bisontes, un caballo y una cabra<sup>25</sup>. En conjunto, las figuras de animales llegan casi al medio centenar. La especie más representada es el bisonte. Aquí, al contrario que en Altxerri, la mayoría de las figuras están dibujadas y pintadas, algunas con sombreados. Las figuras grabadas son muy pocas. Se advierte una variedad en perfección y estilo, pero no es fácil deducir de ahí ninguna cronología. Henri Breuil anotaba que tres de los cuatro bisontes modelados con sombreados muestran sus cuatro patas, mientras que los que están simplemente dibujados con un simple trazo sólo tienen dos; igualmente, aunque todos ostentan su cornamenta de perfil propio del Magdaleniense, sólo nueve muestran los dos cuernos<sup>26</sup>. Entre los bisontes del grupo principal Ignacio Barandiarán anota igualmente esas divergencias: "Junto a figuras de simple trazo lineal hay otras en que se plantea un sumario clarooscuro por intensificación del grosor del perfil en ciertas partes o por relleno en tintas casi planas más o menos extendidas por el vientre, giba, papada... Tal modelado llega a ser de buen arte en algunos ejemplares". Puede decirse que, estilísticamente, deben considerarse bastante avanzadas; probablemente realizadas hacia el Magdaleniense Medio. Son posteriores a las de Venta Laperra. Por su técnica y convencionalismos pueden relacionarse con los santuarios pirenaicos.

La cueva de **Altzerri** en Aya (Guipúzcoa) sorprendió en 1962 a todos los especialistas al ser descubierto casualmente en ella por tres miembros de la Sociedad de Ciencias Aranzadi el yacimiento de arte rupestre más importante hasta aquel momento: más de un centenar de figuras, y de muy diversas especies, distribuidas en 7 conjuntos.

Domina el bisonte del que se contaban ya desde su descubrimiento casi una treintena de ejemplares<sup>27</sup>. Pero también hay renos, ciervos, caballos, uros, cabras, salgas, sarríos, zorros, peces, un ave y hasta una serpiente. Se ven asimismo dos figuras antropomorfas. Y además, una serie de signos de difícil interpretación. Leroi-Gourhan, además de destacar la calidad plástica de estas obras, subraya "el testimonio de la importancia del reno en las cavernas españolas". Es también curiosa la existencia de bastantes animales cuya especie no es fácil identificar por estar incompleta su figura: a veces presentan solo la cabeza, otras

25. Una descripción detallada de todas las figuras rupestres de esta cueva puede verse en J.M. APELLANIZ, *La caverna de Santimamiñe* (Ed. Diput. de Vizcaya, 1971).

26. *Quatre-cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne* (Paris 1974) 342.

27. "MUNIBE" 16, 1964, y 28, 1976.



Altxerri: Bisontes, núm. V, 6 y 7.

veces, los cuartos traseros. Algunas figuras se superponen a otras; por ejemplo, un zorro aparece en el interior de un reno, grabado después; y varios animales se ven en el interior de un enorme bisonte de 4,20 ms. por 2,10 de ancho. Este hecho podría ayudar a determinar un cierto proceso cronológico de realización. Posteriormente a ese primer descubrimiento, Jesus Altuna<sup>28</sup> descubrió otros dos bisontes en la sima de la cueva: En ellos se observa que, aunque hay partes anatómicas que se han perdido, en otras se ve que el artista empleaba pintura roja en las partes más voluminosas de la anatomía del animal y que, aunque la pintura ha desaparecido en algunos puntos, una línea fuerte define perfectamente su silueta. Por otra parte, también aquí se observa, como en otros lugares, que para definir ciertos miembros anatómicos se utilizan los accidentes de la roca.

La particularidad notable de Altxerri, comparado con otros yacimientos del mismo período, es el predominio (casi el doble) del grabado sobre la pintura; y dentro del relieve, una gran variedad de técnicas. Ello ha hecho pensar a los especialistas en la presencia de distintos artistas. El dibujo anatómico de los animales responde a veces a un esmero en reproducir exactamente su anatomía, y otras parece insistir únicamente en determinados rasgos con un estilo que podríamos hoy calificar de expresionista. Esta acentuación estilística, que se presenta con diversos grados, es utilizada sobre todo en la representación de bisontes, para sugerir el pelaje mediante un rayado denso. Aparte de ello, se emplea una técnica de rayados de campo sobre los que luego se pinta el animal. Este rayado de campo en muchos casos no es una simple preparación del soporte rocoso destinada a incorporar mejor la pintura que se superpone, sino que tiene también la función de perfeccionar el modelado de la

28. "MUNIBE" 42, 1996.

figura. Ignacio Barandiarán y A. Beltrán sugieren aunque dubitativamente que podrían interpretarse como signos de posesión, caza o destrucción<sup>29</sup>. Al dar el primer informe de este sensacional descubrimiento José Miguel de Barandiarán hizo la descripción de todas las figuras, añadiendo además excelentes dibujos<sup>30</sup>; pero posteriormente Jesús Altuna y Juan M<sup>º</sup> Apellániz, con excelente equipamiento fotográfico, presentaron un estudio más completo, con análisis cronológico, artístico y paleontológico de sus figuras<sup>31</sup>.

El riguroso análisis que Apellániz hace de Altxerri le lleva a la conclusión de que la moda del grabado como técnica aceptada y como forma de expresión, al menos desde el Magdaleniense antiguo cantábrico, es sentida de forma muy especial por los grabadores y "rayadores" de esta cueva. La fórmula de Altxerri no se identifica con ninguna otra y eso lleva a suponer que se trataba de un grupo estrictamente propio del País Vasco<sup>32</sup>.

Como hombres del siglo XX, herederos de una cultura que reconoce la singularidad del conocimiento estético y de la creación artística, y desde nuestro punto de vista de la "prehistoria del arte", no podemos menos de estimar en lo que valen los esfuerzos hechos por el profesor Apellániz, para "identificar" o clasificar a los diferentes artistas (o diferentes manos) que intervinieron en la decoración de este gran santuario y, partiendo de sus conclusiones, intentar un parentesco con otros santuarios y ensayar también un ordenamiento cronológico. Pero, al mismo tiempo, cabe interrogarse sobre la eficacia de tales ensayos para el conocimiento del arte parietal, tratándose de unas manifestaciones de carácter colectivo, siempre constreñidas por los convencionalismos de un contexto cultural muy riguroso. En todo caso, y como conclusión general –escribe Apellániz–, podríamos afirmar que la cueva de Altxerri "ha sido decorada por dos grupos de individuos que han trabajado en lugares diferentes. La armonía de las zonas consideradas individualmente parece suponer que las diferencias entre las figuras de cada grupo no deben ser atribuidas al paso del tiempo, sino al gusto de cada maestro"<sup>33</sup>.

En Altxerri, cuyo yacimiento parece corresponder al ciclo solutrense-magdaleniense, las figuras habría que asignarlas, según algunos, al Magdaleniense Antiguo y Medio<sup>34</sup>; pero Juan M. Apellániz, tras analizar detenidamente su estilística, cree más prudente excluir el Solutrense y el Magdaleniense Antiguo juzgando más probable una datación en "el Magdaleniense IV, V y VI de las clasificaciones tradicionales" (de H. Breuil). En todo caso, las figuras de Altxerri muestran cierto parentesco con Santimamiñe, y su estilo se relaciona más con el arte rupestre norpirenaico que con el astur-santanderino<sup>35</sup>.

Nos gustaría poder afirmar algo sólido sobre la significación de estas representaciones artísticas; pero los especialistas prefieren prudentemente guardar silencio al respecto. En

---

29. *Arte paleolítico en las Provincias Vascongadas*. En *Problemas de la Prehistoria...* "IV Symposium de Prehistoria peninsular" (1966) 41.

30. *La cueva de Altxerri y sus figuras rupestres*. "MUNIBE" 1964, fasc.3-4, 91-141.

31. *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*. "MUNIBE" 1976, fasc.1-3, 3-242; v. también J. ALTUNA, *Ekain. Altxerri. Dos santuarios paleolíticos en el País Vasco* (San Sebastián, Ed. Haramburu, 1947).

32. *El arte prehistórico...*, 220.

33. "MUNIBE" 1976, fasc.1-3, 153.

34. A. BELTRAN, *Avance al estudio de la cronología del arte parietal de la cueva de Altxerri*. En *Problemas de la Prehistoria vasca*. "IV Symposium..."(Pamplona 1966) 81-91. En este trabajo se presenta también un catálogo descriptivo y completo de las figuras de Altxerri, pero sin ilustraciones gráficas.

35. J. ALTUNA y Juan M<sup>º</sup> APELLANIZ, *Las figuras rupestres...*, 147.



Caballos y bisontes pintados en el santuario de Santimamiñe.

todo caso, juzgamos muy interesante la sugerencia que José Miguel de Barandiarán hizo ya en 1964, al subrayar el hecho de que muchas de las figuras de animales en Altxerri no están completas. "Es que las mismas figuras no eran probablemente más que signos, formas visibles de seres invisibles, como aquellos animales (caballos, cabras, toros) que la mitología vasca considera como habitantes de las cavernas. Diríase que, en muchos casos, el artista, el mago o el hierofante quería expresar una ecuación conceptual y no una representación realista; una verdad artística y no la objetividad fotográfica"<sup>36</sup>.

El descubrimiento más importante del arte rupestre paleolítico en el País Vasco es el de la cueva de Ekain ocurrido en 1969, en el término municipal de Deva pero muy cerca de Cestona. Sus descubridores<sup>37</sup> tuvieron que penetrar por un estrecho agujero y avanzar reptando una veintena de metros hasta llegar a una galería cuyo espacio se elevaba sensiblemente. Puestos en pie pudieron caminar por una cueva que resultaba cada vez más amplia y bella. Luego vino el asombro. Era un verdadero santuario en el que se veían pintados un numeroso conjunto de caballos, y luego otra larga serie de figuras. Siguieron varias campañas de excavaciones que ampliaron de manera sorprendente el conocimiento del tesoro artístico-religioso de aquel santuario.

Las figuras de Ekain son admirables. Forman conjuntos bellísimos. Uno de los lienzos de pared, el que ostenta más número de caballos, ha sido denominado por Leroi-Gourhan

36. *Ibid.*, 139.

37. Este asombroso santuario, descubierto en 1969 por dos jóvenes espeleólogos, A. Albizuri y R. Rezabal, fue estudiado en seguida y sus resultados publicados por J.M. de Barandiarán y J. Altuna, patrocinados por la Soc. de CC. Aranzadi.

como “el conjunto de caballos más perfecto de todo el arte cuaternario”, que nada tiene que envidiar a las maravillas ya conocidas de Altamira, Niaux y Lascaux. “Aproximadamente contemporáneas a las de Niaux y Altamira, las figuras de Ekain muestran una de las cumbres del período clásico del arte franco-cantábrico”.

En Ekain es el caballo el que ocupa la posición central. Hay 33 figuras de caballos, 10 bisontes, 4 cabras, dos ciervos, dos osos y dos peces. Son representaciones icónicas de una perfección anatómica admirable, alcanzada por otra parte con una gran economía de medios. Algunas de las figuras están policromadas. Por su estilo parecen pertenecer al Magdaleniense Medio-Superior. No juzgamos necesario detenernos a describir y analizar los detalles formales de estas figuras de Ekain porque las fotografías en color, ya copiosamente publicadas, valen por mil palabras.

El arqueólogo Juan M<sup>º</sup> Apellániz ha intentado, como en Altxerri, un estudio de los “diferentes maestros” que actuaron en este santuario de Ekain. Para ello él ha analizado tres capítulos: la forma de marcar los contornos, los detalles anatómicos, y la técnica empleada. Así ha llegado a distinguir cuatro “maestros de caballos”, un “maestro de los bisontes” y un “maestro de cabras y peces”. En todos ellos ha creído reconocer una “cierta unidad técnica”.

Hagamos una anotación que será interesante cuando contemos con datos suficientes para intentar una interpretación de todo este conjunto. En un lugar importante de la cueva, es decir, entre el gran panel de caballos y el que se halla en el último extremo de la cueva, se pueden ver dos osos. Uno de ellos acéfalo; “su sentido –dice Leroi-Gourhan– no ha sido aclarado aún; pero su significación tuvo que ser importante”. Otra curiosa circunstancia es que la mayoría de los caballos situados a uno y otro lado miran hacia los osos. Este detalle, que contradice a una tendencia natural y espontánea de cualquier dibujante sin especiales intenciones, no puede menos de tenerse muy en cuenta cuando se trata de buscar la significación de estas pinturas.

Otro detalle a retener, que hace más enigmático el sentido de estas pinturas, es que en los mismos niveles magdalenienses del yacimiento los restos óseos más numerosos son los de ciervo y cabra. Es decir, que lo que más representaban en las paredes de la cueva era lo que menos cazaban y consumían. “Las apetencias del hombre paleolítico a la hora de cazar y los *intereses* que tenía a la hora de figurar los animales que conocía no se corresponden”<sup>38</sup>. También es de notar que a varios de los caballos de Ekain se les ve heridos por azagayas y puntas enmangadas; lo que haría difícil una interpretación totémica.

Se advierte que entre las figuras de Ekain y las de Echeverriko-Karbia parece existir un cierto parentesco, por el aspecto de sus especies y el predominio de la especie caballar. Pero la calidad de las figuras de Ekain es tan superior que la comparación induciría a ver en ese santuario “una catedral comparada con una ermita” (J. Altuna). Otra particularidad interesante, anotada por Leroi-Gourhan es que “el modelado de los cuerpos (ejecutado en ocre y en negro), y especialmente el de los cuellos y las cabezas de los caballos es notable por su delicadeza. En cambio, los bisontes, tratados en un estilo (Magdaleniense IV, Estilo IV)) muy correcto, parecen haber sido descuidados en relación a los caballos; solo uno de ellos está modelado en ocre, los otros quedan prácticamente definidos por el trazo negro del perfil”<sup>39</sup>.

38. J. ALTUNA, *Ekain. Altxerri. Dos santuarios paleolíticos en el País Vasco*. (San Sebastián 1997) 199.

39. A. LEROI-GOURHAN, *Prehistoria del arte occidental* (Barcelona 1968) 337.



## 6. SIGNIFICACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO

En todo arte auténtico se dan conjuntamente belleza y sentido, forma y expresión. Un verdadero historiador del arte no se resigna a estudiar un solo aspecto. No puede limitarse a registrar las figuras y las formas, sin preguntarse qué deseos, qué impulsos inconscientes o deliberados movieron a aquellos hombres a realizar esas obras que asombran hoy a quienes, como nosotros, conocemos su elemental modo de vida. ¿Cuál fue, como hoy se dice, su “*kunstwollen*”, su **voluntad** artística?

Es mucho más fácil comparar estilos y técnicas y efectuar estadísticas acerca del número y de la distribución de tales figuras, que responder a esas preguntas.

En la imposibilidad en que nos hallamos de descifrar con seguridad y unanimidad tales enigmas, vamos a limitarnos a exponer las interpretaciones que, sin ninguna pretensión de alcanzar la verdad, se han ido dando en el curso de este siglo.

E. Lartet (1801-1871), uno de los pioneros de la Paleoantropología en Francia, descubridor de los yacimientos de Aurignac, junto con H. Christy, investigador de la zona de Les Eyzies (La Madeleine, etc.) y Emile Cartailhac, estudioso de las esculturas de Laugeire-Basse, fueron los primeros que sugirieron la explicación que en su tiempo estaba de moda para dar razón del arte en general. Era la explicación del “arte por el arte”. No habría que buscar más misterios. En su tiempo aún no se había descubierto el arte rupestre. La interpretación de Lartet se refería forzosamente solo al arte mobiliario, en especial a los objetos que él mismo descubrió en la zona de Les Eyzies, Dordoña. El descubrimiento de Altamira solo vino siete años después. Lartet suponía que el cazador paleolítico tenía las mismas aspiraciones, los mismos impulsos y la misma capacidad que los artistas de hoy. Vivía cómodamente con lo que cazaba o pescaba, y le sobraba tiempo para ocuparse en actividades de ocio y diversión estética. Así fue como pudo decorar sus bastones de mando, sus colgantes de adorno, y su utillaje de caza. Según eso, habría que imaginar a los artistas de Lascaux, de Altamira o de Ekain viviendo y trabajando como en “una especie de Montparnasse paleolítico en el que en su rústico taller los alumnos se dejarían corregir el trazo de la pata de un rebeco o la posición de los cuernos de un bisonte”<sup>40</sup>. Esta explicación, que a fines del siglo XIX podía satisfacer a muchos, porque respondía a las teorías de muchos historiadores del arte del momento, resultó poco convincente en cuanto se empezaron a descubrir las maravillas del arte rupestre.

La simple experiencia estética no podía dar total explicación de aquel fenómeno artístico. Las figuras descubiertas se hallaban en el interior de cavernas, en lugares totalmente oscuros y no cerca de la entrada donde normalmente discurría la vida cotidiana de sus autores. Por otra parte, la superposición frecuente de unas figuras sobre otras en un mismo lienzo de pared contradecía también una interpretación puramente estética o decorativa. En 1903 Salomón Reinach publicó su libro **El arte y la magia** lanzando la idea de que había que acudir a la etnografía para buscar una explicación más convincente. Y el estudio de la etnografía hizo pensar en la magia de la caza como raíz del fenómeno artístico de aquellos gentes primitivas. La idea de que la posesión de la figura de un ser o de un objeto proporciona un cierto poder sobre el objeto mismo, debió de mover a aquellos pueblos cazadores a representar las formas del animal codiciado. Era el principio de que un espíritu o un animal puede ser forzado a permanecer allí donde ha sido representado su cuerpo. De hecho los animales más representados en el arte parietal paleolítico eran precisamente los herbívoros que el hombre

40. *Ibid.*, 28.

cazaba. Las fieras y otros animales peligrosos raramente aparecen representados en las cuevas. Por la misma razón tampoco se representaba normalmente la figura humana. Cuando la pintaban, la figura humana aparecía de forma camuflada, tanto que a esas figuras se les denomina **antropomorfos**. La nueva interpretación era seductora: El cazador, débil y dependiente de mil azares de la vida, sobrevivía acechando y matando a su presa. El animal era el gran adversario, el que permitía a su cazador vivir mediante su muerte. El cazador tenía que prevalecer. Pero su éxito lindaba con la derrota, porque cuanto más animales mataba, menos quedarían para ser matados. Era la magia la que por una parte garantizaba la caída de la presa; y por otra, debía también asegurar su suficiente abundancia.

La idea de la magia fue abrazada por el prestigioso paleontólogo Henri Breuil y luego por la mayoría de los arqueólogos. Durante casi medio siglo la interpretación mágica prevaleció sobre cualquier otra, aunque ante la complejidad del problema la prudencia aconsejó no cerrarse a otras interpretaciones que podían ser complementarias. Pronto se vio que la magia no podía ser el sistema explicativo exclusivo ni predominante pues solo un 14% de figuras presentaban signos de destrucción.

De hecho, a la interpretación mágica que se apoyaba en la necesidad de alimentación y supervivencia inmediata de los cazadores, Breuil añadió otra explicación, en el fondo igualmente fundamentada en la magia, pero ligada al culto de la fecundidad femenina y a la fecundidad animal. Pero esta explicación también tiene sus dificultades. Y, por lo que afecta al arte parietal de la región vasca, si es verdad que en Altxeri y en Ekain abundan los caballos pintados o grabados en el fondo de la caverna, también es verdad que en los sedimentos la especie caballo es la menos representada.

Otra interpretación que obtuvo partidarios en los comienzos del siglo es el **totemismo**. Se apoya también en la etnografía. Muchos pueblos entre los denominados primitivos poseen como creencia fundamental la de tener un antepasado común bajo la especie de un animal. El totem es sagrado. Los no iniciados no pueden verlo. Por eso suele estar oculto en un santuario. Explicación sugestiva. En Ekain el totem sería el caballo. Pero si es así ¿por qué aparece herido en su efigie? Y además ¿por qué aparece unido a otras muchas especies, bisontes, cabras, ciervos, etc?. En las sociedades totémicas, cada clan posee su totem exclusivo. No es éste el caso de las cuevas decoradas. Las figuras representadas en ella son un número reducido y constante en toda el área franco-cantábrica. Las especies más representadas son el caballo y el bisonte; luego el ciervo, mamut, cabra, uro y reno. Este número relativamente reducido de especies y esta uniformidad generalizada de representación no se aviene con los principios del totemismo.

Otra explicación ha sido sugerida por actuales antropólogos franceses Annette Lamming-Emperaur y André Leroi-Gourhan. En realidad, fue un americano, filósofo e historiador del arte, Max Raphael (1889-1952), quien, después de una visita a las Eyzies, sugirió una nueva pista hacia una recta interpretación. El fue quien, en carta a Henri Breuil, escribía: "Ante los originales, he concebido la hipótesis de que allí donde hay proximidad espacial entre varios animales, existe una intención que debemos desvelar", porque no podemos dudar de que "tales figuras están asociadas por alguna razón y que tienen una significación"<sup>41</sup>. También se opuso a una interpretación simplemente cronológica de las figuras superpuestas (el llamado "palinsesto").

---

41. Sus hipótesis de 1945 apenas fueron tenidas en consideración. Solo mucho más tarde fueron reunidas en *L'art pariétal paléolithique* (Paris 1985) con una presentación de Patrick Brault. Véase también M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards* (aris 1995) 81.

A partir de estas ideas, Laming-Empeaire y Leroi-Gourhan abandonaron definitivamente el enfoque llamado “etnográfico” que habían adoptado algunos autores para quienes “el presente (es decir, los primitivos actuales) debe informar sobre el pasado”, y pretendieron que todo esfuerzo de interpretación del arte paleolítico debe basarse en los datos evidentes que se han descubierto. Debían analizarse, estudiarse y clasificarse con más minuciosidad las formas en que se presentan las figuras, debía observarse mejor cómo están asociadas entre sí. “¿Por qué esas agrupaciones insólitas en un arte tan realista?”, se preguntaba Laming-Empeaire<sup>42</sup>. Habría que determinar bien el emplazamiento privilegiado que suele ocupar tal especie o grupo de especies, y distinguir los temas centrales y los secundarios, etc. Después de tres años de estudios analíticos orientados en esta dirección, sobre 2.188 figuras en 66 cavernas, comprobaron que sus conclusiones eran coincidentes.

Su método de investigación les llevaba a subrayar el hecho de que existe un sistema dual en el que animales y signos de un tipo determinado completan y encuadran animales y signos de otro tipo distinto. El persistente emparejamiento figurativo del caballo con el bisonte, que no puede atribuirse al azar, les sugirió la idea de una “díada de símbolos fundamentales”. Esta dualidad representa la dualidad sexual existente en la naturaleza. Sin duda el hombre prehistórico sabía distinguir el sexo dentro de cada especie, pero su representación como tal no parece haberle interesado mucho. La figuración de los atributos sexuales son raros y a este propósito se ha hablado justamente de la “pudibundez” del arte paleolítico. En cambio, todo hace pensar que debía atribuirse un valor simbólico de determinado sexo a una especie animal. Así, según Leroi-Gourhan concretamente, el caballo, la cabra y el ciervo, por un lado, y las flechas, azagayas, líneas y puntos, por otro, representarían el sexo masculino. El bisonte y los animales heridos por armas arrojadas serían elementos femeninos. Esta combinación fundamentalmente binaria se completaría con un tercer elemento igualmente simbólico más accesorio: A (caballo) y B (bisonte) pueden estar unidos con otros complementarios, laterales o marginales: C (mamut, cabra o ciervo) o D (felino, oso o rinoceronte).

La distribución topográfica de estas figuras en la caverna se ajusta también a esquemas precisos de valor simbólico. La disposición de tres grupos de figuras en las cavernas es la siguiente: Los animales y signos masculinos en la zona próxima a la entrada, los femeninos acompañados por alguno masculino en el centro, y masculinos en la zona profunda de la cueva<sup>43</sup>. Por tanto, el tema figurativo más común es el del bisonte completado por el caballo. La cueva misma es considerada como símbolo femenino; los animales y signos masculinos de la entrada y del fondo serían los complementarios de la caverna misma.

Además de esta interpretación sexual habría otra referente a la muerte. La azagaya y la herida, tomados como símbolos de unión sexual y de muerte, se integrarían en un ciclo de vida renovada, cuyos autores se ordenarían en dos líneas paralelas y complementarias: Hombre-caballo-azagaya, y mujer-bisonte-herida.

Toda esta compleja interpretación deja demasiado suspenso y escéptico al lector. Annette Laming-Empeaire confesaba honradamente en 1972 que esta interpretación “deja en la sombra una masa considerable de datos y reposa más en sugerencias que en rigurosas demostraciones”. También Leroi-Gourhan dice: “La hipótesis del dualismo sexual es ciertamente simplista, incompleta; es necesario una nueva experimentación sobre los materiales”.

Los prehistoriadores han expresado, en general, una gran estima por el enorme y conienzudo esfuerzo que supone este sistema interpretativo de Leroi-Gourhan. Quizá el único

42. *La signification de l'art rupestre paléolithique* (Paris 1962) 280.

43. A. LEROI-GOURHAN, *O.c.*, 147.

análisis crítico haya sido el de Ucko y Rosenfeld, quienes han insistido en que el mayor obstáculo para comprender la significación del arte paleolítico es el desconocimiento del uso que sus autores hacían de sus cuevas<sup>44</sup>.

Tras un instructivo resumen de todas estas teorías, Altuna opina justamente: "Parece exagerado pretender explicar la amplia y variada realidad del arte paleolítico, que ha durado tantos milenios, por una única vía". Ahora, más bien, la investigación "se orienta a perfeccionar los trabajos de Leroi-Gourhan y abrir nuevos caminos a partir de los mismos, aunque las aportaciones son escasas y se producen a un ritmo muy lento"<sup>45</sup>.

Ultimamente M.Conkey cree ver, al menos en algunos conjuntos rupestres, una expresión simbólica de la organización social de los grupos humanos en cuyo seno se dieron estas manifestaciones. Así los grupos centrales de signo femenino simbolizarían la posición central de la mujer en una sociedad matriarcal-recolectora-cazadora. Ella asegura la perpetuación del grupo y cuida de la familia, mientras los varones, simbolizados por los animales periféricos, parten para la caza.

"Todas estas teorías pecan de lo mismo. Todas han pretendido explicar todo mediante una única idea. Quizá todas tienen su parte de verdad...". Como ha expresado Leroi-Gourhan, las fórmulas figurativas, paleolíticas o no, son continentes que pueden haber acogido contenidos ideológicos en gran medida diferentes. Pero, aunque diferentes, esos contenidos tienen también un carácter general común de profunda significación. Todo indica que en esta era tan primitiva de la historia humana, lo mismo que en tantas civilizaciones posteriores, el arte va unido a la religión.

## 7. FIN DEL ARTE PALEOLÍTICO EN EL PAÍS VASCO

Si en el período paleolítico no podemos hablar aún de **arte vasco** pues en esa edad ni siquiera hallamos conformada la etnia somática y culturalmente vasca, sí que podemos advertir que las manifestaciones artísticas descritas presentan una comunidad de rasgos que constituyen una especie de provincia especial dentro del arte pirenaico.

"No hay unanimidad en incluir al País Vasco en una u otra de las áreas reconocidas porque indica que tiene particularidades que lo hacen incómodo " ¿En qué grupo hay que colocar a Isturitz? Según Straus, en el País Vasco del Solutrense; según I. Barandiarán, no tiene paralelo en el País Vasco. Y en lo referente a los signos del arte paleolítico, Casado considera al País Vasco como una entidad de personalidad propia diferente de sus vecinos, tanto cantábricos como pirenaicos"<sup>46</sup>.

Los santuarios paleolíticos del País Vasco son profundos. En cada uno de ellos predomina un animal. Desde el punto de vista formal, los autores de las figuras son "maestros" difícilmente relacionables entre sí. En todo caso, las formas plásticas que se observan en el arte de la región vasca lo separan desde luego del arte cantábrico-astur. Por el otro lado, Isturitz parece marcar una frontera estilística con el arte pirenaico-septentrional. Ignacio Barandiarán, al concluir su estudio sobre el paleolítico en Euskalherria notaba también la peculiaridad de

44. P. J. UCKO y A. ROSENFELD, *Paleolithic Art* (Londres 1967); trad. esp. de J.M. Gómez Tabanera (Madrid Guadarrama 1967).

45. E. RIPOLL, *El arte paleolítico* (Madrid 1989, Historia 16) 125.

46. Juan M<sup>a</sup> APELLANIZ, *El arte prehistórico...*21.

nuestro arte paleolítico, sugiriendo que el Pirineo debió de actuar “como un auténtico tamiz que limitaba y seleccionaba el paso de corrientes culturales, determinando la presencia de lo más característico, condicionándolo y dándole una peculiar personalidad”. Pero, escribiendo antes de los grandes descubrimientos de Altxerri y Ekain, le parecía ver en él más estrecho parentesco con lo asturiano o santanderino que con lo pirenaico francés<sup>47</sup>.

El hombre vasco va a tardar aún varios milenios en constituirse somática y culturalmente. Pero, como notan José Miguel de Barandiarán, Bosch Gimpera, Jesús Altuna y otros antropólogos, ya a finales del Paleolítico Superior en la morfología humana se observa el inicio de una evolución hacia el tipo vasco actual.

Al final de la época glacial concluyen también las manifestaciones artísticas del Magdaleniense final. Este final parece anunciarse por un arte convencional que obedece a una especie de código pictográfico que uniformiza la representación de los diversos miembros del animal (el estilo IV del Magdaleniense final según Leroi-Gourhan), y se expresa en el predominio de los rayados en los relieves. Los animales árticos desaparecen del arte franco-cantábrico. Luego es el silencio del arte representativo. A partir del llamado por Breuil Magdaleniense VI, en el arte paleolítico se inicia una disolución de formas. El arte paleolítico ha durado 20 milenios (del 30.000 al 10.000 a.C.), tras haber descrito, como ocurrirá en todas las grandes aventuras artísticas posteriores, una coherente evolución desde un período de infancia, pasando por un apogeo que aquí se alargó durante 5.000 años, hacia un ocaso que se acelera y termina bruscamente.

Se inicia el Mesolítico.

---

47. I. BARANDIARAN, A.c., 79.