

MUNIBE (San Sebastián)
Sociedad de Ciencias Naturales **ARANZADI**
Año XXIII - Número 1 - 1971. Páginas 37-69

Hueso con grabados paleolíticos, en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa).

IGNACIO BARANDIARAN

Angel Laburu, Emilio y Rafael Gastón y Pedro y Francisco Ochoa descubrieron en 1966 la Cueva de Torre: dentro del plan de localización e inventario de yacimientos arqueológicos de Guipúzcoa, promovido por la Sección de Prehistoria de la «Sociedad Aranzadi». Meritoria labor de búsqueda —siempre penosa y tantas veces sin fruto— que ha producido ya las magníficas aportaciones de los santuarios de arte rupestre paleolítico de las cuevas de Altzerri (Sección de Espeleología de «Aranzadi») en 1962, y de Ekain (Sociedad Anchieta, de Azpeitia) en 1969.

Estando en 1970 ya programada oficialmente la excavación de la Cueva de Torre, Angel Laburu, Ramón Minondo y Rafael Gastón han tenido la fortuna de hallar —durante los trabajos preliminares de limpieza y levantamiento topográfico— el hueso de ave con grabados de estilo paleolítico que ahora se estudia.

Sin aguardar a la memoria extensa que recoja, a su final, los resultados y observaciones del trabajo de excavación he creído oportuno adelantar la publicación de esta espléndida primicia del arte mueble paleolítico de la Cueva:

- por el objetivo interés de su pronta divulgación entre los especialistas: según se ha recomendado en el reciente Simposio Internacional de Arte Paleolítico, organizado por la U.I.S.P.P., en setiembre de 1970, en Santander.
- y como cordial homenaje de esos activos miembros de la Sección de Prehistoria de «Aranzadi» —y mío propio— a don José Miguel de Barandiarán, maestro y decisivo sistematizador del arte paleolítico en el Pirineo vasco.

La cueva de Torre, en término de Oyarzun, es por hoy el yacimiento paleolítico más oriental de la provincia de Guipúzcoa (1). (Figura 1).

(1) Se recoge la escueta cita del hallazgo y primera exploración de Torre en I. BARANDIARAN, 1967, página 194.

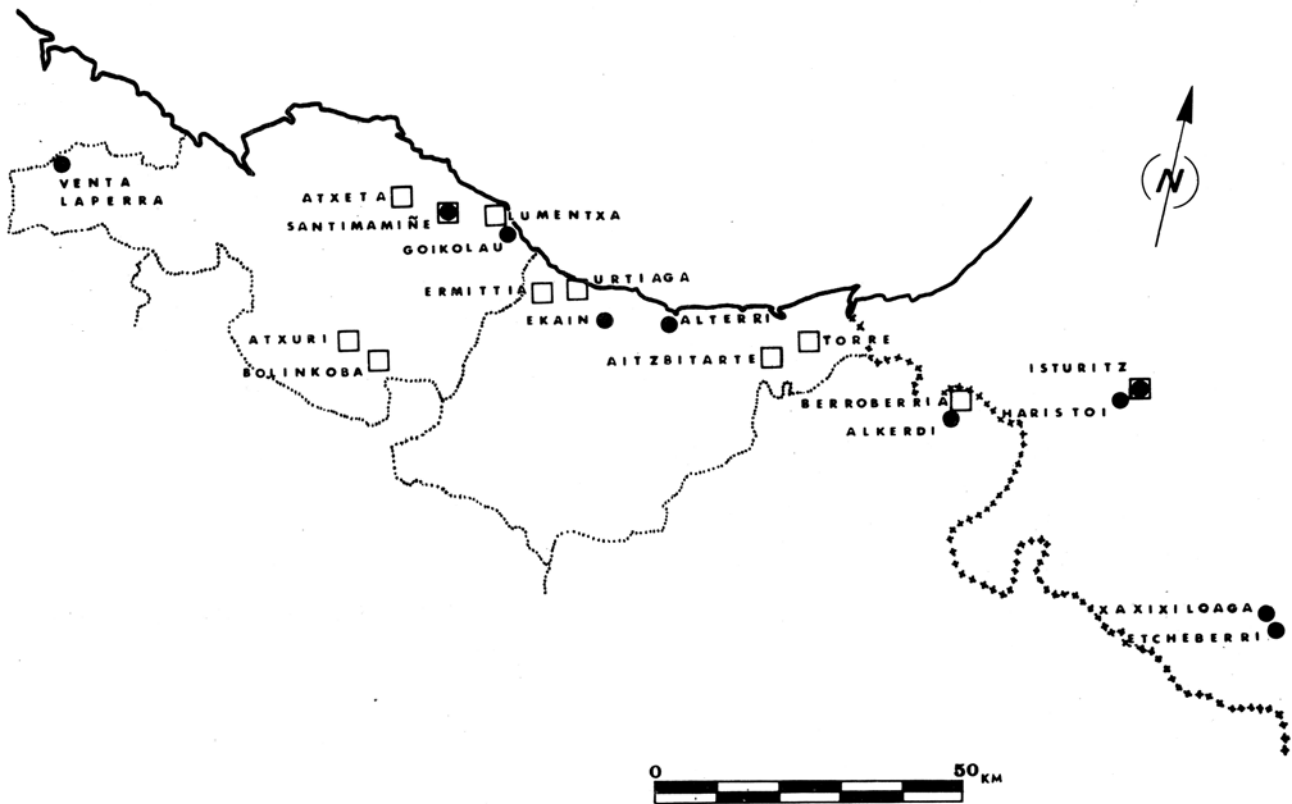


Fig. 1. Yacimientos paleolíticos del País Vasco, con manifestaciones artísticas. Con un cuadrado los que poseen arte mueble. Con círculo los que poseen arte rupestre.

Como fenómeno espeleológico fue descubierto por A. Laburu y un equipo de la «Sociedad Aranzadi» el 28 de abril de 1966. La cueva posee unos exiguos accesos y vestíbulo que se reducen aún más para dar paso —por una difícil gatera— a una galería estrecha acabada bruscamente en sima; su eje general de desarrollo se orienta en dirección SW-NE.

Poco después de su descubrimiento se procedió a una prospección arqueológica de su posible yacimiento, con autorización de la Comisaría Provincial de Excavaciones que —entonces— detentaba esa Sección de Prehistoria de «Aranzadi». Bajo la dirección de las especialistas señoritas Lola Echaide, María Isabel Bea y Blanca Izquierdo, y con la colaboración de aquellos descubridores, se desarrolló una prospección estratigráfica de tres jornadas de duración. Sin que, por lo reducido de la zona excavada y el escaso volumen de tierras removidas, se pudieran definir con precisión los estadios culturales de la formación del relleno de la cueva; pero se obtuvo una visión positiva de distintas etapas arqueológicas encajables en el Paleolítico Superior —acaso avanzado— y posiblemente en el Mesolítico. Se recuperaron diversas lascas de sílex (algunas trabajadas; ciertas microlíticas) y escaso instrumental óseo (una gran azagaya fragmentada, de cuerno, con algunos trazos grabados) y restos faunísticos adscribibles al Paleomesolítico de la zona.

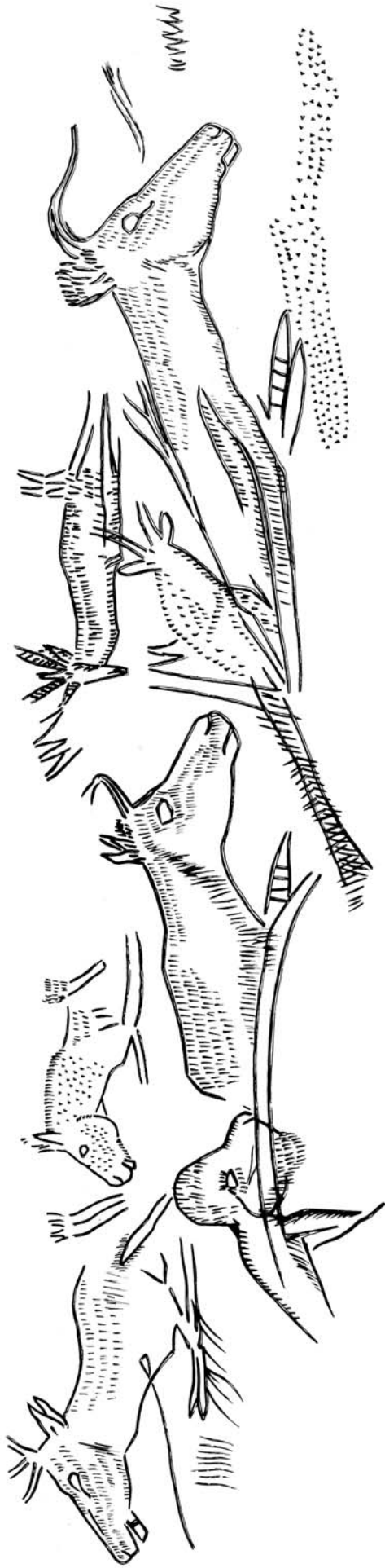
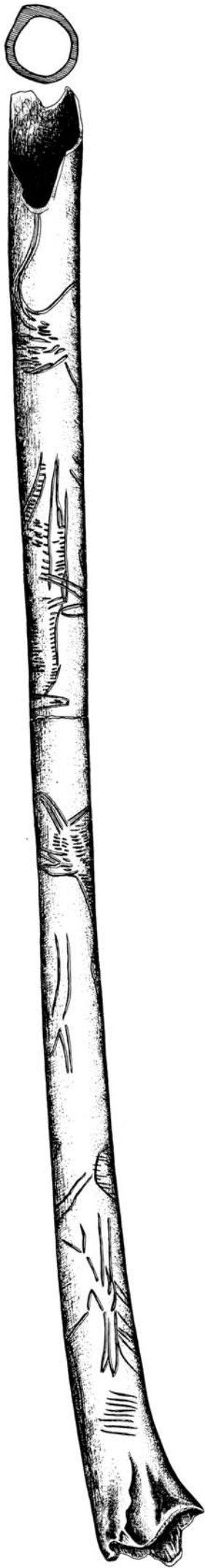


Fig. 2. Hueso con grabados, de la cueva de Torre y desarrollo de éstos.



Planificada definitivamente la excavación sistemática de la cueva de Torre, con fecha 20 de abril de 1970 se han obtenido los necesarios permisos oficiales de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (Dirección General de Bellas Artes), a favor del firmante de este estudio: determinándose que los trabajos se subvencionaran por la «Sociedad Aranzadi» y los materiales hallados fueran depositados en el Museo Municipal de San Telmo, en San Sebastián. Una vez preparado ese programa de excavación, bajo la supervisión directa de Angel Laburu, Ramón Minondo y Rafael Gastón, se han desarrollado ya los necesarios trabajos previos de topometría y exploración completa de la cueva. Buscando un paso más fácil al interior del antro, casi en superficie (en zona acaso revuelta con abundantes guijas y cantos rodados, sobre todo de pizarra), junto a la entrada misma de la cueva y próximos a la cata de 1966 de Echaide-Bea-Izquierdo, se hallaron separados entre sí unos sesenta centímetros los dos fragmentos del hueso grabado que se estudia a continuación. En esa misma zona y en el fondo de la sima citada se han recuperado algunas lascas no trabajadas de sílex y restos óseos animales que ha determinado el paleontólogo J. Altuna como pertenecientes al reno, bisonte, ciervo, caballo y hiena de las cavernas.

La excelente monografía de A. Marshack (1970) sobre el bastón perforado de Montgaudier sirve de adecuada orientación metodológica para un detenido estudio analítico de arte mueble: por una cuidadosa observación —mediante recursos ópticos de aumento— será posible anotar la totalidad de los rasgos trazados, apercibiendo las composiciones completas en sus menores detalles y consiguiendo así la determinación de los estadios sucesivos de realización de estos temas complejos, el «orden de su composición».

Las ilustraciones a la pluma que ilustran este estudio se han tomado a partir de un calco directo —en desarrollo plano— de la superficie del hueso. Este calco directo se ha ampliado en sus líneas generales a tres veces su tamaño, con un pantógrafo, y luego fue desarrollado con fidelidad a sus trazos mediante el uso de una luna binocular de visión estereoscópica, de 20 aumentos. Todos los dibujos y calcos que se reproducen son del autor.

Las fotografías del hueso de Torre han sido tomadas por Francisco Ochoa, experto fotógrafo y excelente amigo. (2)

1. ANALISIS DESCRIPTIVO

Los dos fragmentos en que desde antiguo debía estar roto este hueso grabado encajan perfectamente. Constituyen el cúbito izquierdo casi completo de un ave pelecaniforme, con seguridad un alcatraz (*Sula bassana*) (3): ave marina que, ya muerta, pudo arribar a nuestras costas traída por las olas. La pieza ósea carece por completo de su cabeza o epífisis distal, conservándose sólo parcialmente la proximal. Alcanza así los 179,5 milímetros de longitud, pudiendo llegar cuando estuvo entera a los 215 mm. Su diámetro oscila entre los 8 mm. como mínimo, junto al extremo distal, y los 10,5 mm., junto al ensanchamiento articular de la extremidad proximal; sus paredes tienen un grosor medio de 1 a 1,2 mm.

Puede definirse la pieza como tubo: el desarrollo medio de su área cilíndrica proporciona una banda o campo decorativo de unos 25 mm. de anchura. Su superficie es sumamente compacta y lisa, de grano muy fino y bastante consistente: por ello, adecuada para acoger graba-

(2) En el tomo 75, 1971, de la revista «L'Anthropologie», de París, aparecerá una nota de información sobre este mismo hueso grabado, con el título «Os d'oiseau gravé du Magdalénien canfabrique, à Torre (Oyarzun, Guipúzcoa)».

(3) Según determinación de J. Altuna, Director del «Laboratorio de Paleontología del Cuaternario», de la Sociedad Aranzadi.

dos netos y detallistas. Sólo en reducidas zonas se ha preparado el campo a decorar mediante el raspado (prácticamente pulido, acaso con un abrasivo arenoso de grano muy fino) de algunas aristas más salientes o algo angulosas: sobre todo en el quinto inmediato a su extremo proximal.

Colocado el cúbito con su extremo proximal a nuestra izquierda ofrece en su entorno una serie de líneas grabadas que componen varias figuras realistas y diversos otros signos de difícil interpretación. Cubren por completo el espacio aprovechable del hueso; ni la fractura central ni los trozos que faltan en ambos extremos han debido eliminar ningún otro motivo más. (Figura 2).

La acumulación de las figuras y su desarrollo sobre una superficie plana son frecuentes en el arte mobiliario del Magdaleniense y —sobre todo— en el que utiliza como soporte sustancias óseas en que resultan habituales las formas cilíndricas. Parece ello obedecer a una peculiar concepción del espacio en el hombre primitivo (4).

Hay en total siete figuras (seis zoomorfos y un antropomorfo) correctamente alineadas en dos hileras horizontales: por un lado, tres (ciervo-caballo-cabra) mirando hacia la izquierda; las cuatro restantes (hombre-sarrio-cabra-vaca) en otra alineación hacia la derecha. Más aún, parece que las figuras de una y otra hilera se integran entre sí, aprovechando los espacios respectivos que quedan en la hilera opuesta. Todo queda relleno por algunas categorías de trazos que en su mayoría —mas no todos— pueden aislarse, como signos exentos, de aquellas representaciones más realistas (Figura 3).

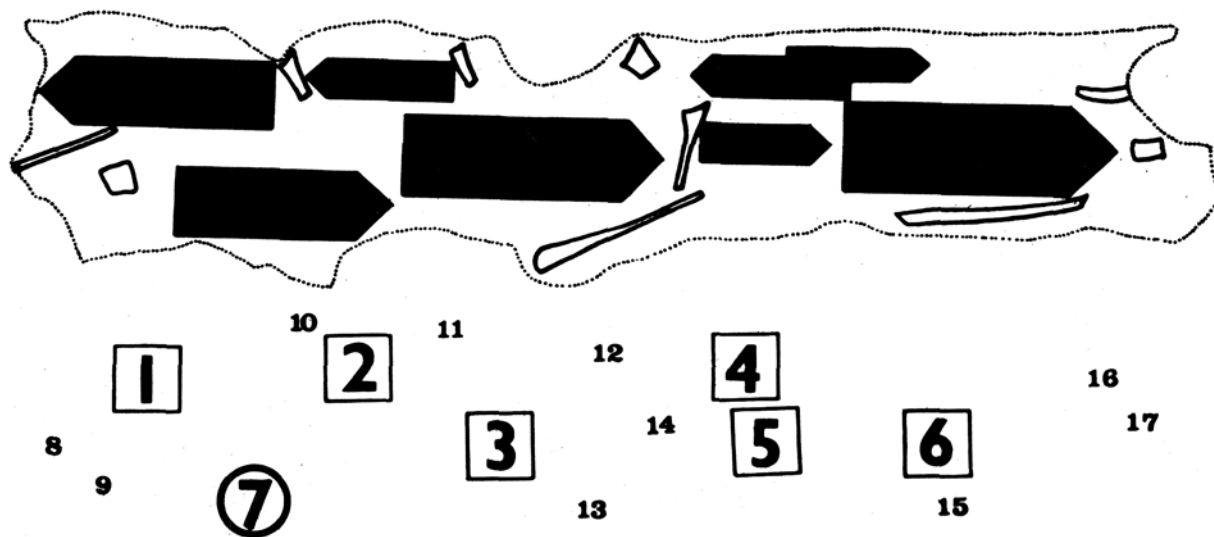


Fig. 3. Esquema compositivo del cubito grabado de Torre. Las gruesas flechas negras indican la situación y orientación de las siete figuras mayores. Se indican en un recuadro los zoomorfos: 1, ciervo; 2, caballo; 3, sarrio; 4 y 5, cabras, y 6, vaca. Dentro de un círculo la figura humana (7). Y con números menores los signos de difícil interpretación.

- (4) «Because of the manner in which they are represented as well as their small size, Magdalenian engravings are often difficult for us to recognize. It is only after they have been enlarged and unfolded into a plane surface that they become legible to our rationally trained eyes... Primitive man did not need to «unfold» these drawings mentally in order to comprehend them: the Eskimo of today are testimony to this. This method of representation was at one with the prehistoric conception of space, so that the encircling engravings have also an inner significance» (GIEDION, 1962, paginas 338-339).

Es posible, por eso, pensar en una «composición» compleja en que las escasas superposiciones de unos trazos sobre otros (y hasta la misma distinta calidad del grabado y el estilo de las figuras) no parecen ser suficientes para mantener que la pieza se haya ido realizando en un margen demasiado amplio de tiempo: sino que formal y conceptualmente debe ofrecer una sola y unitaria composición.

Las líneas de grabado se muestran sumamente seguras y de bordes claros: a expensas de la lisa y compacta superficie ósea sobre la que se desarrollan. Fueron trazadas, sin duda, con una punta lítica: probablemente con diversos frentes de buril. Hay trazos continuos, de surco en «V», bastante profundos e incluso repasados para insistir en algunas zonas: son normalmente los que contornean las representaciones realistas. Otras veces apenas se ha raspado la superficie del hueso: así en los signos 9, 16 y 17. Otros trazos cortos y bastante seguros, mas no profundos, sirven en las composiciones de animales y hombre para marcar las pilosidades, aludir a diversa coloración del cuerpo o modelar distintos planos; y para rellenar el signo 13. Por fin, se distingue una categoría especial de trazos muy cortos, prácticamente de huella triédrica: con ellos se rellenó el cuerpo del caballo y se ha preparado el signo en forma de banda que enmarca la cabeza de la vaca (5).

A. LAS REPRESENTACIONES DE ANIMALES

La n.º 1 ocupa el extremo izquierdo de la composición. Expresa la cabeza y parte anterior del cuello de un cérvido. Tiene la boca ligeramente abierta y se han señalado con detalle la nariz, un ojo con el lagrimal indicado y un par de orejas correctamente situadas. El interior de la cabeza (y parte del dorso del animal) se han rellenado por hileras de trazos cortos yuxtapuestos, que se acumulan especialmente a la altura de la rama ascendente de la mandíbula, como señalando el relieve ahí de la quijada. Lo exiguo del espacio utilizable para el desarrollo de su cornamenta ha obligado a su reducción al máximo: lo que resulta bastante frecuente en las figuras de cérvidos del arte mueble contemporáneo (6). En el ejemplar de Torre se representan sólo tres puntas córneas implantadas casi verticalmente en lo más alto de la cabeza: no cuesta esfuerzo definir en ellas la clavija de ojo o baja, la de nieve —algo más corta— y la llamada central que se dirige hacia arriba y a partir de la que se generará el resto de las ramificaciones sucesivas (7). Se le han añadido en la parte baja del cuello algunos trazos horizontales en los que parecen sugerirse tosquísimas patas.

La figura se superpone al signo 8.

La cabeza afilada y larga, las orejas delgadas y puntiagudas, la ausencia de pelaje pectoral y la representación de su cornamenta certifican su clasificación como *Cervus elaphus* macho. El mismo sistema complementario de relleno del interior de la cabeza por esos cortos trazos —casi puntos— en hileras se documenta ampliamente en distintas representaciones de cier-

(5) Corresponde este modo de grabado al definido muy precisamente en MARSHACK, 1966, como producido por una punta lítica apoyada fuertemente en un punto y girada a derecha e izquierda sin desplazarse fuera del lugar en que se aplicó.

(6) Así puede observarse en algunas figuras de espléndido realismo —la de Torre lo es— de renos grabados sobre placas de piedra, en el Magdaleniense Superior: de Laugerie Basse (BREUIL, 1935, figura 6,2), Li-meuil y La Madeleine (GRAZIOSI, 1960, lámina 79a, 79d).

(7) Véase el esquema elemental de la cornamenta del ciervo en la figura 1 —y su descripción en las páginas 630 a 632— de ERBRINK, 1964. Puede tomarse como comparación la espléndida cuerna de un ciervo grabado sobre un compresor («ciseau-poussoir») de cuerno en el Magdaleniense VI de la cercana cueva de Berroberría, procedente de las excavaciones de J. MALUQUER DE MOTES. Se halla expuesto en el Museo de Navarra, en Pamplona, y lo he revisado recientemente.

vos del arte mueble: así, por ejemplo, en las cabezas de ciervas grabadas sobre un bello bastón de la Cueva del Pendo.

La n.º 2 viene inmediatamente a la derecha y mira, como la figura anterior, a la izquierda, estando a su misma altura. Es una representación de tamaño bastante menor de un gracioso caballo, realizado con extrema finura de detalles. Su cabeza mide sólo 8,5 mm. de largo. En ella se han indicado la nariz y boca, el ojo y dos orejas erguidas: se le grabó con cuidado la región de la barba, una destacada quijada y la crinera enhiesta. Cabeza y cuello van rellenos por pequeños puntos de huella triédrica.

La línea del dorso acaba poco después de la cruz; en tanto que la ventral llega casi hasta el arranque de la pata trasera. De sus extremidades sólo se ha representado, por trazo doble paralelo horizontal no cerrado, una «pata» delantera. Hay una línea que dobla la ligeramente abombada del vientre: como un modo de despiece que no resulta extraño en el arte del Magdaleniense (8).

Inmediatamente ante su morro se desarrolla el signo 10, y en su zona trasera el II. Sin que en ninguno de los dos casos pueda decidirse si fueron trazados antes o después de ese caballo.

La n.º 3 es, proporcionalmente, la figura animal de mayor tamaño de la composición de Torre, ocupando su lugar central. Mira a la derecha y, al estilo de los animales 1 y 6, de él sólo se ha representado la cabeza con el cuello e inicio del dorso. Unos extraños trazos doblados coincidirían con sus patas delanteras, sumamente toscas. Estas «patas» serían demasiado pequeñas y carecen de pezuñas: en una de ellas se han grabado cuatro trazos transversales, cuyo sentido desconozco.

La determinación zoológica de este animal debe hacerse, con seguridad, en favor del sarrío o rebeco (*Rupicapra rupicapra*): acaso, más precisamente, de su variedad pirenaica. El extraordinario realismo en el tratamiento de las cabezas en estos zoomorfos de Torre permite afirmarlo. Así, es muy característico del sarrío: el perfil frontal cóncavo, su ojo de tamaño medio algo ovalado, la situación de los cuernos «en la parte superior de la cabeza, más exactamente sobre y un poco detrás del ojo... entre 6 y 7 cm. delante del borde antero-interno de la oreja» (COUTURIER, 1938, pág. 105), esas orejas puntiagudas, el mechón de pelo en lo alto de la cabeza..., y, sobre todo, los característicos cuernos cortos, paralelos, delgados y rectos hasta su brusca curvatura distal en gancho (9). Más aún, en la cabeza de Torre —y por el habitual sistema de sombreado a partir de pequeños trazos verticales— se ha indicado con total nitidez la banda de tono más oscuro que en los sarríos se extiende a media altura de la frente, desde la nariz al ojo, indicando su neta diferencia de color con respecto a lo más amarillento del resto de la cabeza. Incluso se ha señalado la banda más oscura que desciende en diagonal por el cuello.

Esta figura de Torre, al interés intrínseco de ser tan bella obra del arte animalista, une el de ser testimonio figurado del sarrío paleolítico, de tan rara representación en el arte contemporáneo parietal o mueble (10). Lo cual contrasta sin embargo con el hecho de que sus

(8) I. BARANDIARAN, 1970.

(9) Pueden verse cabezas de sarríos del arte mueble contemporáneo en el bastón perforado de Gourdan (PI-VETEAU, 1961, página 1.117): sobre todo el ejemplar situado en el extremo derecho de la composición, donde se expresa la totalidad de los aspectos que he reseñado en esa cabeza de Torre. La misma graciosa curvatura distal, en gancho, del cuerno del sarrío se verá en los extraños seres (llamados «diablotins») de un bastón del Abri Mège (CAPITAL - BREUIL - BOURRINE T- PEYRONY, 1909, figura 11).

(10) Véase en COUTURIER, 1938 (páginas 285 a 289) un repertorio de estas figuraciones. No convence demasiado la hipótesis que formula para justificar la escasez de representaciones del sarrío, como «animal difícil de observar y de capturar».

restos óseos sean relativamente abundantes en las estaciones arqueológicas de la época en la costa cantábrica: como ya observó a principios de siglo E. Harlé y viene constatando ahora J. Altuna. En esta región son representaciones seguras del sarrío las parietales de Candamo (dos figuras) y es muy posible un animal de Altxerri; es poco clara una figura de un fragmento de bastón perforado de Altamira y hay una segura cabeza de sarrío en una costilla de Collubil. La espléndida representación de Torre puede ponerse, con justicia, junto a las excelentes del bastón grabado —con hasta nueve cabezas de sarrío— de la cueva de Gourdan, en las no lejanas Landas francesas.

Las n.º 4 y 5 se encuentran inmediatamente pasada la rotura del cúbito. Son dos siluetas animales —una sobre otra— mirando en opuestas direcciones. Superposiciones parciales de algunos de sus rasgos muestran que sobre el animal 4 se grabó el 5 y sobre éste la vaca número 6.

La clasificación de esas dos figuras como cabras monteses (*Capra pyrenaica*) no ofrece demasiadas dudas (11), habida cuenta de lo más habitual en el arte contemporáneo: donde normalmente se da en esos animales el mismo grado de tendencia a la estilización y resulta muy frecuente la figuración frontal de sus cabezas (12). Entre los ejemplos numerosos de cabezas de cabras de frente —en las que se señalan con seguridad las orejas erguidas y el par de cuernos largos divergentes, omitiéndose con frecuencia los rasgos de detalle del interior de las caras— puede señalarse los varios de piezas de arte mueble de Gourdan (Colección Piette), o los de Cueto de la Mina, el Pendo o la Vache (figura 4). Pudiendo alcanzar ese modo representativo grados de estilización en que toda la cabeza se reduce a sendos pares de trazos divergentes alusivos a orejas y cuernos. En la cueva de Ekain se hallan dos representaciones parietales pintadas en negro de ese mismo animal con el cuerpo de costado y la cabeza de frente: al modo de lo que sucede en este hueso de Torre.

Más difícil resulta decidirse por la inclusión de esas cabras monteses en la categoría de las alpinas o de las pirenaicas: la lógica nos inclina por la segunda opción, ya que no se ha hallado la variedad alpina en los yacimientos paleolíticos hispanos, ni es segura su figuración en ninguno de los casos en que la cabra montés se representó en las paredes de nuestras cuevas o en las piezas muebles contemporáneas (13).

El animal n.º 4 se dirige hacia la izquierda. Sólo se le ha representado la mitad delantera de su cuerpo. Extrañamente salen de su espalda unos trazos en ángulo. Invirtiendo la figura y habida cuenta de la prolongación ahusada de su cuerpo ahí parecen aludir aquellos trazos a un incompleto animal: cuyas patas serían ellos, y su cuello esa prolongación ahusada. La interpretación deberá hacerse, pues, como de un animal doble, compuesto de dos mitades distintas contrapuestas como por adosamiento (14); o, más bien, como figura que fue comenzada por este animal invertido al sentido general de la composición y luego acabó convertido en cabra, insertándose ya enteramente en el friso. Esa cabra posee el cuerpo relleno por cor-

(11) En COUTURIER, 1962 (páginas 568 a 589) y BRIELLE, 1968 (passim), se hallarán abundantes ejemplares del arte paleolítico —parietal o mueble— que certifican esta clasificación de las figuras de Torre como cabras monteses.

(12) En I. BARANDIARAN, 1970, se actualiza la teoría sobre cabezas vistas de frente en las representaciones paleolíticas: con mucho, son más frecuentes las de cabras que las de otros animales. Como excepciones, en el arte mueble pueden señalarse: los Cérvidos en el Magdaleniense V-VI de La Mairie (CAPITAN - BREUIL-BOURRINET - PEYRONY, 1908, página 171 y figura 63.7), del Abri Mège (CAPITAN - BREUIL - BOURRINET-PEYRONY, 1906, figura 71.5), de Limeuil (R. S. DE SAINT-PÉRIER, 1965, lámina IV.3) o de Lortet (CHOLLOT, 1964, n.º 47.283); el bisonte o el uro de La Vache (NOUGIER - ROBERT, 1968), de Gourdan y de Limeuil (GRAZIOSI, 1960, láminas 88c y 88g); los osos de Gourdan y La Vache (ibidem); y una dudosa cabeza de caballo en Gourdan (CHOLLOT, 1964, n.º 47.323).

(13) Es la misma opinión de COUTURIER, 1962, página 582.

(14) Puedo recordar en el arte parietal: dos cuartos traseros de bisontes adosados por el centro del cuerpo en Le Portel, y un par de cabezas adheridas por el cuello, de difícil determinación genérica (¿zorro o lobo?), en Altxerri.



Fig. 4. Representaciones de cabras. a : Cueto de la Mina. b : La Vache. c : El Pendo.

tos trazos que ocupan también el interior de su cabeza y del par de cuernos y orejas divergentes (15). Llama la atención una protuberancia que se yergue, a modo de tercer cuerno, en el centro de su cabeza: quizá haga referencia a una crinera o mata de pelo en esa zona, a la que se pueden hallar paralelos en casos de Limeuil y Gourdan (16).

El animal n.º 5 mira a la derecha y posee menos detalles de figuración: así su cabeza se sugiere sólo por los trazos de cuernos y orejas, careciendo de la indicación del contorno de su cara. Pero no ofrece duda su clasificación como cabra, en la misma categoría zoológica de la n.º 4. Una y otra ofrecen muchos aspectos comunes de aspecto estilístico, tratamiento técnico y tamaño: frente a lo normal en los otros cuatro zoomorfos de esta pieza.

(15) En I. BARANDIARAN, 1970, se alude a casos semejantes de relleno por rayas del interior de las cabezas de frente en el arte mueble: convención expresiva especialmente arraigada en el Magdaleniense Superior y Final.

(16) En R. S. de SAINT-PÉRIER, 1965 (lámina VII.1), y CHOLLOT, 1964 (n.º 47.323). Tal mechón enhiesto no deberá confundirse con el aparente tercer cuerno, central, formado por la convergencia de las dos clavijas inferiores de la cornamenta del ciervo, en representación frontal, tendente a la esquematización, del Abri Mège (CAPITAN - BREUIL - BOURRINET - PEYRONY, 1906, figura 71.5).

Los signos 12 y 14 parecen hallarse asociados a las dos cabras.

La n.º 6 ocupa el extremo de la composición realista: es una buena cabeza de bóvido mirando a derecha. Se le han señalado con detalle su nariz, boca y ojo (con el lagrimal bien indicado), sus orejas anchas de extremidad peluda y unos cuernos casi filiformes (como resulta habitual en tantos bisontes y uros del arte paleolítico de estilo avanzado) hacia adelante. Su determinación zoológica es segura a favor del uro, *Bos primigenius*, posiblemente un individuo hembra (17).

Cortas marcas grabadas complementarias aluden a la pilosidad o tono de la parte superior del morro y del cuello. Este es sumamente delgado y se prolonga hasta superponerse a la cabra n.º 5. Posee la vaca unos extraños trazos sobre la cruz (dudo que sean signos exentos o, más bien, corridos o inseguridades del buril que perfiló la figura) y otros a media altura sobre el flanco, además de un par de signos alargados, bajo el pecho, al estilo de los del sarrío n.º 3. Como en éste (acaso se refieran también a las patas) no se sugiere nada que pueda referirse a sus «pezñas» y se dan los mismos cuatro trazos transversales en la misma «pata» correspondiente.

Las figuras animales del hueso grabado de Torre son, pues, de izquierda a derecha: un ciervo macho, un caballo, un sarrío, dos cabras monteses (una de ellas, posiblemente, animal doble incompleto) y una vaca. Es semejante el estilo de ciervo-caballo-sarrío-vaca: sensiblemente distinguible del par de cabras monteses en figuración de cabeza frontal. De aquellos cuatro animales, el caballo se distingue por su notable menor tamaño general.

Debe destacarse el espléndido realismo de las cabezas de esos animales. He seleccionado las tres mayores de ciervo, vaca y sarrío (figura 5) para que se puedan comparar sus

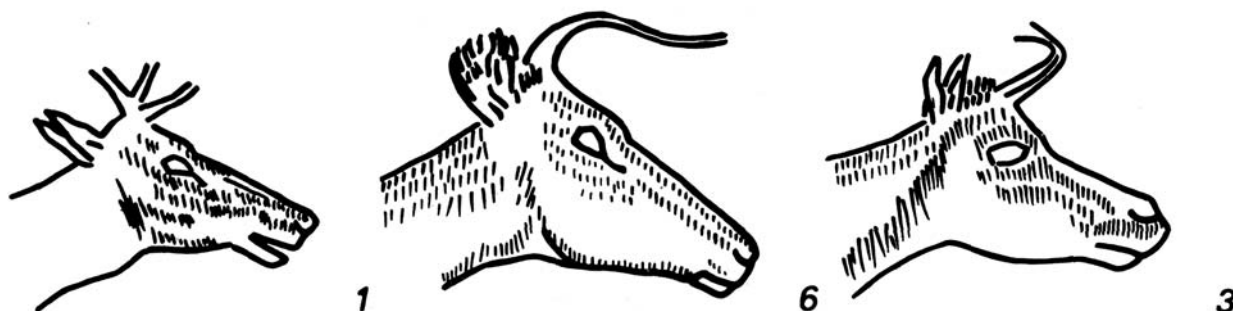


Fig. 5. Ciervo (1), vaca (6), sarrío (8) de Torre.

(17) En ocasiones los especialistas en arte paleolítico han insistido en el tratamiento de la perspectiva de los cuernos del uro: viendo en sus diferentes versiones sendos argumentos para plantear unos estadios de evolución estilística, es decir, para establecer su cronología. La realidad es que —en conjuntos de composición parietal realizados seguramente en una sola vez— se llegan a observar los diversos modos de figuración de esas concepciones de perspectiva: así en la asturiana cueva de la Loja (ALCALDE DEL RIO-BREUIL - SIERRA, 1912, figuras 53 y 54 y lámina XLIX). El mismo esquema general de los cuernos de la vaca de Torre puede verse en los magníficos ejemplares de la Grotte de La Mairie, en Teyjat (F. E. ZEUNER, 1963, figura 206; donde se insiste en estas ideas).

En la Cueva de Altzerri hay una vaca con el mismo esquema de cuernos filiformes lanzados hacia ade-

caracteres específicos más precisos, en cuanto a proporciones generales de cabeza, delineación de la frente, implantación y forma de cuernos y orejas.

Llama la atención en todos esos zoomorfos la reducción de la figura a sólo su tercio delantero. No hay referencia a extremidades en las cabras (a no ser en la n.º 4, contemplada como animal doble, en posición invertida). En el ciervo, el sarrío y la vaca se han añadido unos trazos pareados dobles horizontales que podrían —con dudas— sugerir el par de patas delanteras. Pero su tosquedad frente al cuidado realismo de las testas y el hallarse inconexas del resto del animal (vaca) o ser desproporcionado su tamaño (ciervo y, sobre todo, sarrío) dificultan esa interpretación como patas. Tampoco sería suficiente su consideración formal para asegurar que más bien puedan aludir a «trampas» o empalizadas, según se interpretaron frecuentemente algunos tectiformes del arte parietal (LINDNER 1950). En cuanto a los trazos cuatriplicados que el sarrío y la vaca ostentan en la cara interior de su «pata» anterior izquierda dudo que hayan de asimilarse a las líneas de acebrado que, por el momento, se conocen en representaciones parietales de caballos y de algún reno (18). Sólo tengo más seguridad de que se hayan señalado las patas (una sola) en la representación del caballo.

Acaso sea la exigüedad del espacio utilizable para esos grabados quien ha forzado a la reducción de las figuras a sólo su parte delantera, e incluso a un ligero aplastamiento en sentido vertical (lo que produce la exagerada delgadez de los troncos del caballo, de la cabra n.º 4 y del cuello de la vaca) o a la eliminación de la parte alta de la cornamenta del ciervo.

B. EL ANTROPOMORFO

Ocupa el extremo izquierdo de la hilera de figuraciones realistas orientadas hacia la derecha: lo he numerado con el n.º 7. Está realizado con la misma técnica de grabado de las otras figuras animales y alude sin duda a una representación humana del sexo masculino.

De este hombre se indica una cabeza bien destacada, de calvaria redonda característica, con indicación de una nariz apenas saliente y de un ojo ovalado (en perspectiva frontal) al que cuidadosamente se le han indicado las pestañas superiores e inferiores. Un cuello bien proporcionado marca la transición a la mitad superior del cuerpo, que se va adelgazando y concluye a la altura de la cintura; se le señala el brazo, inconcluso distalmente.

Por trazos cortos se han «sombreado» algunas zonas del cuerpo: los contornos de pecho y espalda y delantero del brazo, la parte del cráneo cubierta de pelo, y la barba. Así, esa convención puede interpretarse como un modo de expresión del modelado de alguna zona del cuerpo o —mejor— (es seguro en cabeza y barba) una concreta pilosidad. Del punto más alto de su cabeza sale hacia arriba (aunque realmente no llega a tocar la línea de su contorno) un signo ahusado coronado en su extremo distal por unos cortos trazos en torno. Resulta difícil afirmar que se trate de un tocado de ese hombre —al modo de una pluma— y no de cualquier

lante con una ligera curvatura central (J. M. DE BARANDIARAN, 1964, grupo II); como en el arte mueble del Magdalenense Avanzado de Rochereil (R. S. DE SAINT-PÉRIER, 1965).

En MADARIAGA, 1969 (páginas 33 a 39) se hacen interesantes observaciones. Más aún, la figuración de los cuernos hacia adelante —en un ángulo agudo de incidencia notablemente inferior a los 90º: considerando sus lados formados por el eje longitudinal de la cornamenta y la línea del perfil frente —morro— reproduce rigurosamente la realidad anatómica del perfil del «*Bos primigenius*»; como puede comprobarse revisando los cráneos de la especie hallados completos en excavaciones (así en BRENTANA, 1930, figura 2, o en RE-OUATE, 1957, láminas 10, 11 y 12). Perspectiva que contrasta notablemente con la de los cuernos dirigidos hacia arriba —y más cortos, en proporción— del bisonte.

(18) Se alude a estas cebraduras en patas de caballos pintados de Ekain y en algún reno de Tito Bustillo, en I. BARANDIARAN, 1970. Ahí se ofrece una justificación de tipo realista para el caso de los Equidos por aspectos fanerópticos que hoy se pueden constatar en sus representantes vivos. Lo que no sé si se puede ejemplarizar ni en sarríos ni en uros.

otro signo de distinta explicación (19).

Pueden establecerse interesantes puntos de contacto estilístico y de tratamiento entre el hombrecito de Torre y las más habituales representaciones del arte paleolítico. Más en concreto nos debe servir el excelente estudio de E. Ripoll (20) sobre las figuras antropomorfas de la Península Ibérica. Tomándolo como base de apreciación estadística, habrán de dejarse de lado aquellas figuras reducidas a simples rasgos lineares, algunas otras de más discutida cronología paleolítica (en La Pasiiega, La Pileta y El Castillo), o las de insegura aproximación a la figura humana (en La Pasiiega, El Castillo, Parpalló, Los Casares o las «siluetas» sobre un bastón de la Cueva del Valle). Así, de las 26 representaciones humanas más seguras del Paleolítico hispano) todas del arte parietal y —a excepción de una pintada de San Román de Candamo— realizadas por grabado) sólo 3 se han figurado de frente; de los 23 antropomorfos representados de costado, la mayoría (son 16) miran hacia la derecha. Sus brazos y piernas normalmente se señalan extendidos a un lado y otro en las figuras de frente; y tienen sólo un brazo y una pierna dirigidos hacia donde mira el antropomorfo cuando éste se representa de costado. Sobre los 26 casos computados, los brazos se han señalado en 21: se extienden tanto hacia adelante, como se alzan o se dirigen hacia abajo. En resumen, que la mayoría de las representaciones antropomórficas del arte paleolítico peninsular suele mirar a la derecha (un 61% de casos) y se les han indicado los brazos (un 80% de casos): lo que sucede en la figura humana de Torre.

Si repasamos las más importantes representaciones humanas del próximo arte mueble francés hallaremos abundantes puntos de aproximación a la del hueso de Torre. Así, los abundantes trazos cortos sugerentes de zonas pilosas:

- como barbas, en La Madeleine e Isturitz (figuras 6b y 6c),
- en alusión a cabellera hirsuta, con patillas en Isturitz (figura 6c) y llegando a eliminar la representación de la oreja, como sucede en casos de La Marche (figura 7) e Isturitz (figura 6a),
- cubriendo el cuerpo, sobre todo acumulados en la región dorsal (así Isturitz: figura 6a). O el perfil exageradamente angular y prognato (como en hocico animal: véanse cualquiera de los ejemplos de las figuras 6 y 7), en el que la nariz puede quedar reducida a un trazo incluido en el perfil de la cara como en bastantes animales (así sucede en Torre a imitación de las dos cabezas de La Madeleine: figura 6b). (21)

Más aún, en la composición en que se inserta esta figura de Torre frente a las zoomórficas ofrece la misma extraña diferencia de calidad estética (muy inferior el realismo de aquélla al de éstas) que se ha constatado entre las representaciones de hombres y animales del arte magdalenense: en casos en que, formando unos y otros escenas o composiciones, te-

(19) En la extraña escena de una pieza ósea de Chancelade (R. S. DE SAINT-PÉRIER, 1965, lámina I.1) en que se figura un bisonte con el «espinazo» al descubierto, rodeado de pequeños antropomorfos, se asocian a éstos tres signos alargados algo semejantes al que ahora nos ocupa en el hueso de Torre.

(20) RIPOLL, 1958: con una completa revisión bibliográfica y doctrinal sobre el tema en general en el arte paleolítico. A su catálogo de figuras en la Península sólo deberán añadirse algunos difíciles antropomorfos de Altzerri (J. M. DE BARANDIARAN, 1964); y rectificarse alguna de las interpretaciones de J. CABRE en Los Casares.

El completo catálogo de bibliografía sobre el tema que entonces recopiló RIPOLL habrá de actualizarse con la reciente publicación de HAENSCH, 1968; y con las comunicaciones de RIPOLL, 1969; BOSINSKI, 1970, y UCKO-ROSENFELD, 1970. De extraordinario interés se prometen los estudios anunciados por P. J. UCKO y A. ROSENFELD abordando en forma exhaustiva toda la problemática del antropomorfo en el arte paleolítico, y de L. PALES estudiando a fondo el espléndido conjunto de las placas grabadas de La Marche.

(21) Interesantes reflexiones sobre esos perfiles en RIPOLL, 1969.

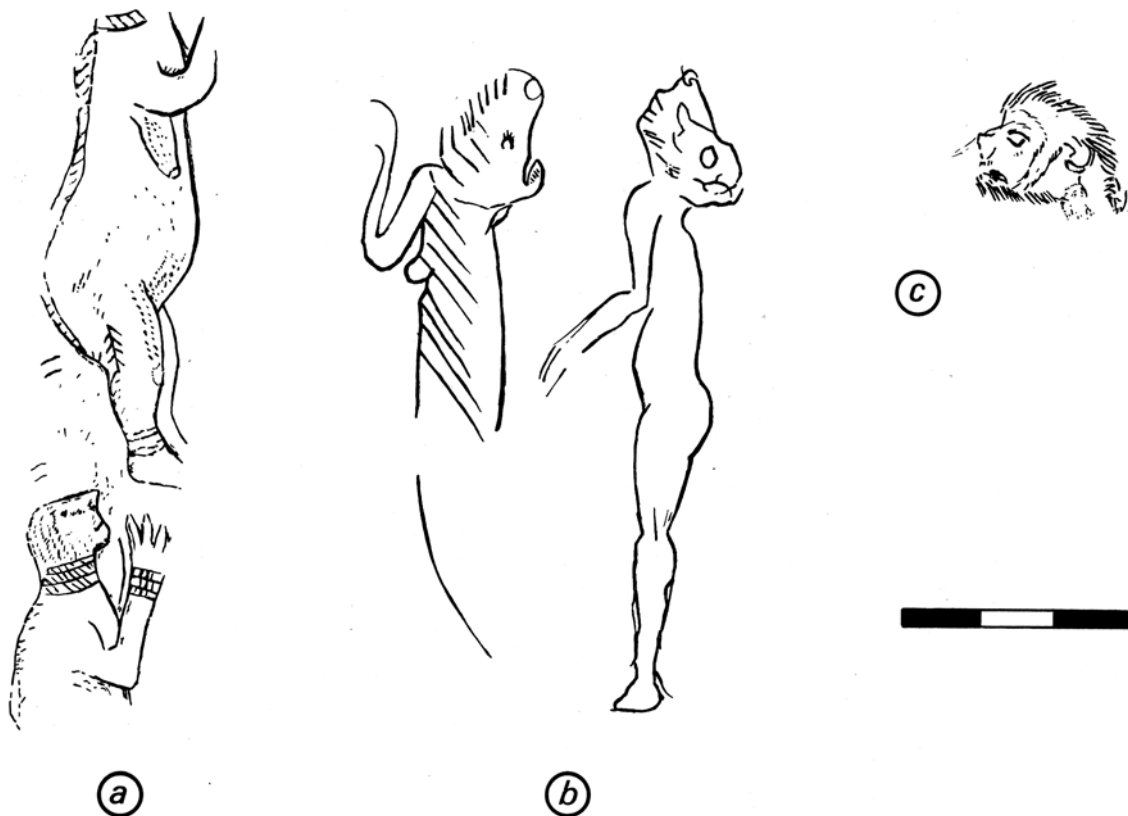


Fig. 6. Antropomorfos de Isturitz (a, c), La Madeleine (b).

nemos seguridad de que han sido trazados contemporáneamente y hasta por la misma mano (22).

La prolongación de la extraña «pata» del sarrío se superpone a la figura de hombre de Torre.

Constituye este antropomorfo el de mejor calidad de las conocidos en el arte mueble paleolítico peninsular, y de los más detallistas frente a los ejemplares parietales.

(22) En GRAZIOSI, 1960 (páginas 85 a 89), hay útiles referencias sobre el tema, y la constatación repetida del hecho. Por ejemplo, comentando una escena de persecución de un hombre tras un bisonte (en pieza mueble del Magdaleniense de Laugerie Basse), «...This composition provides further proof of the fact that Magdalenian artists were less skilful in executing human figures than in executing animals: the bearded man is far more clumsily drawn than the bison, although there is no doubt that they are both produced by the same hand...» (pág. 89) o «...both in Lower Magdalenian and its later phases the same sense of being a «minor art» is given by these anthropomorphic figures, in contrast to the fundamental importance of zoomorphic figures...» (pág. 85).

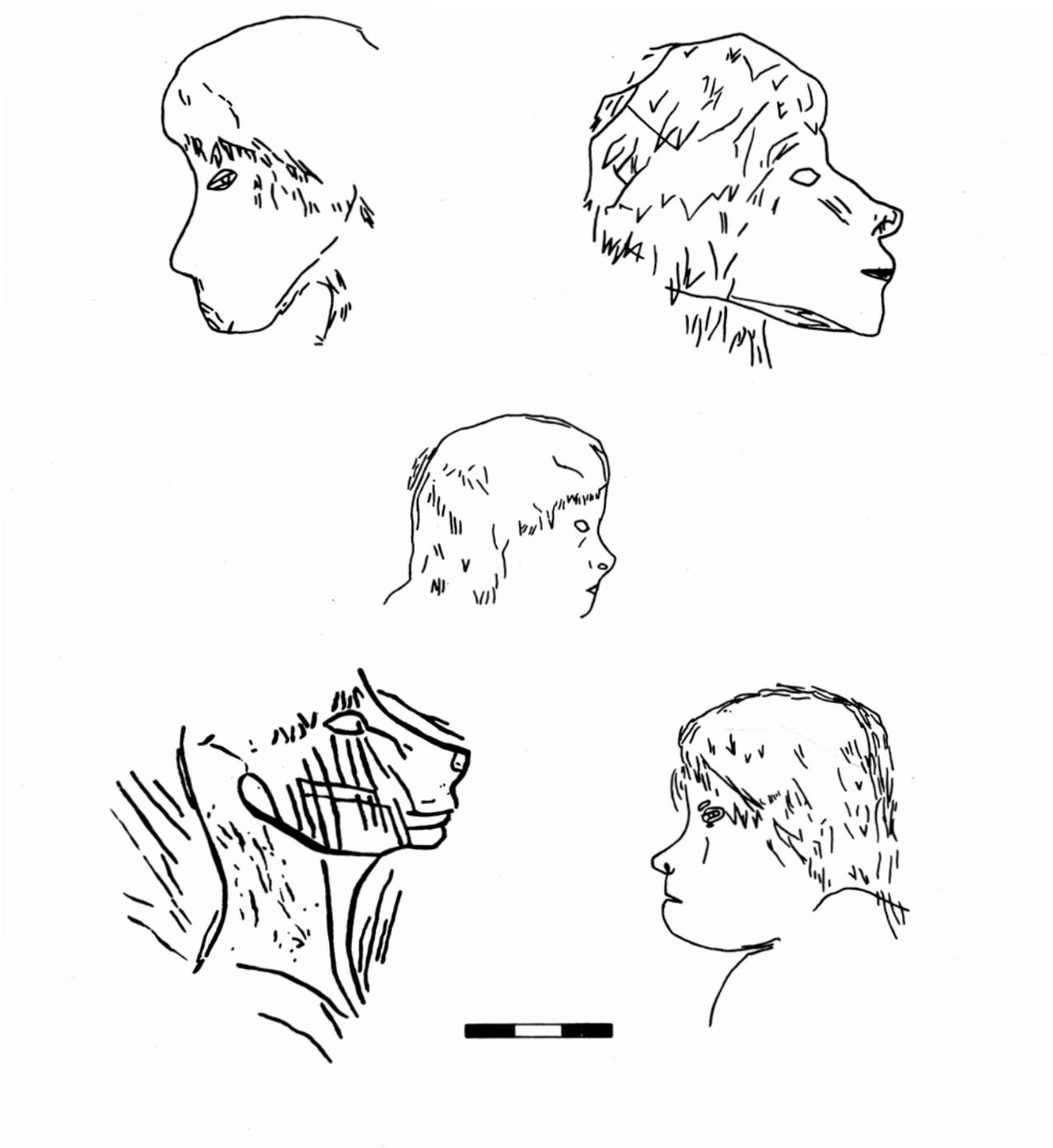


Fig. 7. Antropomorfos de La Marche.

C. LOS SIGNOS

Con este nombre (o con el de «ideomorfo» que propone F. Jordá) se designan en el arte paleolítico aquellos trazos no seguramente alusivos a un ente material; o, cuando menos, tan carentes de realismo suficiente como para poderlo determinar. Por tanto, la definición de cuáles sean los rasgos que deban catalogarse bajo este epígrafe se haría como por vía de exclusión: al quedar una serie de grabados sueltos que no se pueden aproximar con facilidad a cualquier aspecto faneróptico de las representaciones realistas que se han enumerado ya. En el hueso de Torre puedo distinguir los siguientes «signos» (figura 8), de izquierda a derecha:

- N.º 8.—Es un trazo en grabado simple y seguro, prácticamente recto, rematado en un extremo por una pequeña figura triangular cerrada. Se asocia a la figura del ciervo, estando superpuesto por la línea del cuello de este animal.
- N.º 9.—Inmediatamente debajo del signo anterior y ante las supuestas patas de ese mismo ciervo se encuentran hasta ocho líneas ligeramente curvadas, paralelas entre sí, en orientación vertical.
- N.º 10.—Entre la región posterior del ciervo y casi tocando el hocico del caballo inmediato. Es signo indudablemente complejo, descomponible en tres conjuntos paralelos y adosados: se forma cada uno por un trazo casi recto y largo rematado arriba por un par de líneas en ángulo divergente.
- N.º 11.—Inmediatamente detrás de ese mismo caballo, pero sin que llegue a tocar su línea de espalda, hay otro signo de tipo cerrado; su cuerpo lo forma un rectángulo cuyo lado menor superior lo ocupan haces de cortas líneas en forma de cabeza de brocha.
- N.º 12.—Es agrupación de seis trazos en zig-zag que forman tres puntas o apéndices con su ángulo hacia arriba. Aparecen ligados al extremo de la oreja de la cabra n.º 4.
- N.º 13.—Es un signo complicado: formado fundamentalmente por dos seguras líneas rectas largas paralelas, cruzadas por multitud de trazos perpendiculares. Se halla inmediatamente debajo del sarrío central, y a la izquierda de la cabra n.º 5.
- N.º 14.—Signo formado por dos líneas rectas paralelas coronada la derecha por tres trazos en zig-zag, con lo que se forman dos apéndices con sus ángulos hacia arriba. Se halla superpuesto por el n.º 13. Enmarca por la izquierda el cuerpo de la cabra n.º 5.
- N.º 15.—Es un conjunto de puntos de sección triédrica, organizados en hileras longitudinales y agrupados asociados a la vaca: por el desarrollo cilíndrico de toda la composición puede decirse que esta banda de puntos enmarca por arriba y abajo —a la vez— la testa de ese bóvido. (En mi versión de calco del hueso de Torre he agrupado todas las filas de puntuaciones en la parte inferior de la cabeza de la vaca: pero no es esa —sino la de estar envolviéndola por arriba y abajo— la impresión que produce tal motivo al hacer girar sobre sí el cúbito grabado).
Como sistema técnico de grabado estas puntuaciones se asemejan a las que rellenan el caballo de la misma composición. Y en cuanto procedimiento de figuración de los interiores de figuras animales en el arte mueble sobre hueso del Magdaleniense avanzado o reciente se le pueden hallar paralelos: en el morro de un uro de Bruniquel o en un cérvido de La Madeleine.
- N.º 16.—Grupo de trazos poco seguros ante la frente de la vaca.
- N.º 17.—Signo formado por cortos trazos en zig-zag inmediatamente debajo (y como él, ante el morro de la vaca) del anterior.

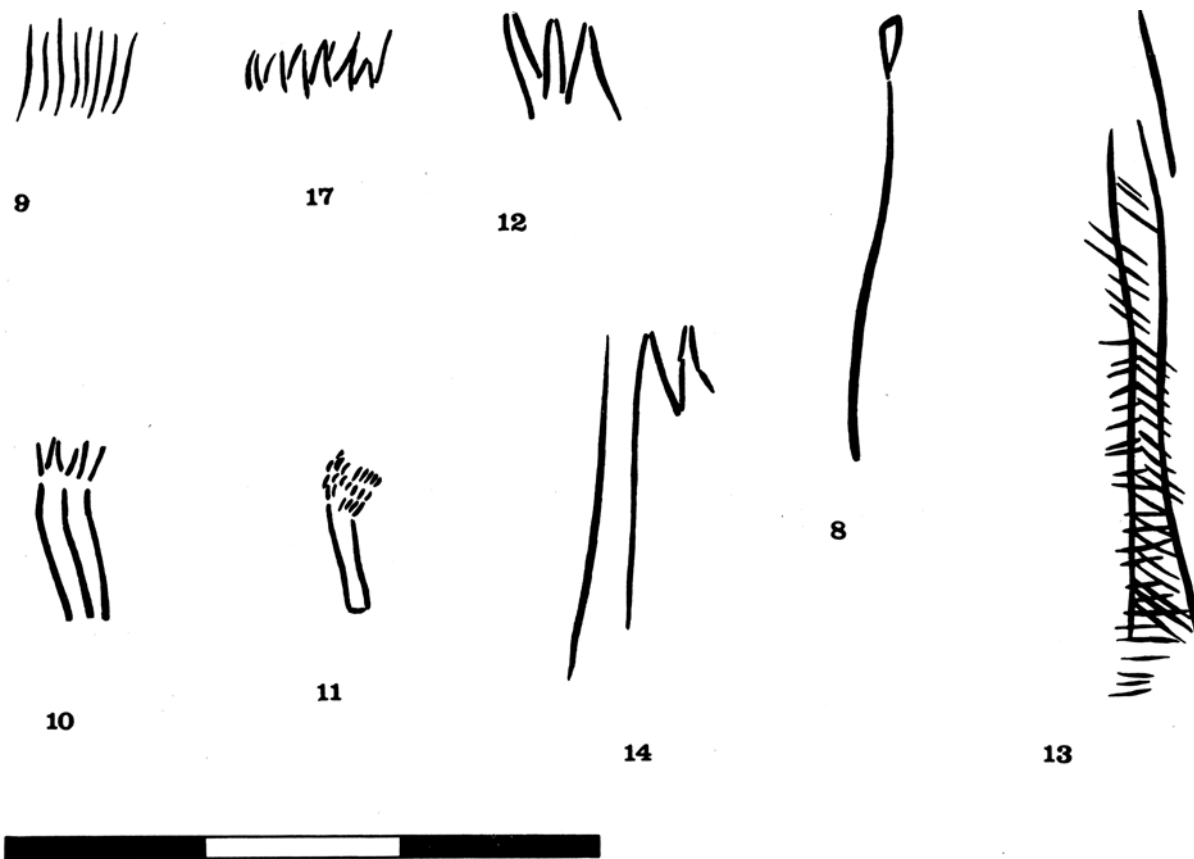


Fig. 8. Signos del hueso de Torre.

Aparte habría que recordar la difícil definición como signo —es decir, como figura exenta— de la supuesta «pluma» sobre la figura humana. Y de aquellos otros trazos que he preferido definir como patas muy toscas, en el ciervo, el caballo, el sarrío y la vaca: asimilables a signos exentos del arte mueble, en forma de huso (tipo de lámina 1.8 de CHOLLOT 1963). Otro caso es el de algunos rasgos no demasiado conexos —sobre la parte inferior del ciervo; sobre la espalda y otro ahusado, en el interior de la vaca— que no me atrevo a calificar de signos independientes.

Es posible, y acaso útil, ensayar una aproximación entre unos signos y otros: tanto atendiendo a su estructura formal como a las asociaciones que puedan determinarse con ellos. En efecto, se evidencia la semejanza respectiva entre los: 9 y 17; 10 y 11; 12 y 14; y entre las supuestas «patas», sobre todo las del sarrío y vaca. En cuanto a asociaciones o posibles similitudes de categoría representativa dentro de la composición general del «friso» de Torre, no es difícil aproximar entre sí los signos: 9 y 17, pues ellos inician y concluyen la composición; los 8 y 16, con menos seguridad; el 10 y 11 en inmediata relación —precediendo y acaban-

do— la figura del caballo: el 12 y 14, que se asocian inmediatamente a las cabras; los signos de patas de sarrío y vaca; y la banda n.º 15 que se asocia sin duda a la cabeza de la vaca. Aún más, resulta interesante observar que la mayoría de los signos que se asemejan formalmente se hallan asimismo asociados entre sí por su relación común a alguna de las figuras grabadas. De modo que pueda afirmarse, como Leroi-Gourhan ha comprobado en el arte parietal, que los signos en el arte mueble no dependen en sus asociaciones de lo casual o aleatorio sino que obedecen a un principio intencionado: que se expresa precisamente por un esquema de repetición que estadísticamente podría computarse.

Cuestión aparte sería la de estipular cuál sea, conforme a esos modos de agrupación o asociación consciente, su significado.

Así, hace años se interpretaban buen número de tales trazos como «alfabetiformes», o, cuando menos, como marcas de propiedad.

Si aceptáramos, más bien, las teorías de explicación del arte paleolítico según los principios de una magia que expresa las especies animales interesantes para aquella Humanidad cazadora y sus sistemas de captura más habituales (LINDNER 1950, páginas 141 a 244), veríamos en algunos signos de este hueso de Torre diversas alusiones a armas o trampas. Por ejemplo, el n.º 8, que se halla asociado a la figura del ciervo, formalmente puede sugerir un venablo, flecha o cualquier arma arrojadiza puntiaguda. Pero ha de notarse que fue grabado antes de la figura animal a la que hiere y que, además, el apéndice ensanchado que se interpretaría como la emplumadura del arma se halla precisamente ocupando el lugar de la punta: en clara oposición a lo que se observa en casos de animales más seguramente heridos de La Colombière (arte mueble) o en las figuras parietales de Niaux o Ekain.

Siguiendo estas mismas teorías de la magia de aprehensión de los animales también habría de proponerse la hipótesis de que los signos 10 y 11 (semejantes a los figurados sobre una costilla grabada del Magdalenense Final de Les Eyzies: NOUGIER-ROBERT 1968) fueran en algún modo alusiones a manos esquemáticas que se asociarían a la figura del caballo (23) como suelen las manos realistas asociarse con zoomorfos en el arte parietal de Castillo, Pech-Merle (con caballos) o Altamira. Pero es hipótesis insegura; lo mismo que su aproximación a alguna otra categoría de arma arrojadiza.

El signo complejo n.º 13 (LINDNER 1950, págs. 56-58) se interpretaría como cerrada o empalizada para rodear y capturar animales: como se ha sugerido en casos del arte parietal de Niaux o El Castillo. Las bandas de puntos (signo n.º 15) que se asocian a la vaca de Torre se asemejan formalmente a las parietales del Castillo: en ellas se verían (LINDNER 1950, pág. 55) representaciones de la corriente de agua o del abismo a los que el autor del grabado pretende atraer a los animales figurados. Pero son todas ellas aproximaciones algo fáciles de tipo formal; y en parte sugeridas por una etnología comparada, a menudo de escaso rigor crítico.

Tampoco es posible ver algún tipo de vegetal en los signos 12 y 14: aunque parece que resulta frecuente la asociación de las cabras con plantas en el arte mueble del Magdalenense Avanzado (MARSHACK 1970, pág. 345).

A. Leroi-Gourhan, por su parte (sobre todo en 1958b, 1964 y 1965), ha agrupado los signos del arte parietal en categorías masculinas y femeninas, o descritos formalmente en signos «delgados», y signos «plenos»: conforme al esquema general de simbología en que se estructurarían los santuarios rupestres paleolíticos. Según esa opinión corresponderían en el cúbito de Torre a la categoría masculina los 8 (clase A), 10 (B), los palotes del 9 (C), la banda de puntos 15 (D) y acaso el 14. Como signos cerrados, o llenos, y por eso femeninos, se interpretarían los 11 y 13.

(23) Los signos del citado hueso de Les Eyzies son descritos como «motifs en forme de pinceaux (mains schématiques?)» por D. PEYRONY (NOUGIER-ROBERT, 1968, pág. 36). Sobre ese tema puede leerse el sugestivo, pero inseguro, ensayo de GIEDION, 1962 (páginas 93 a 124).

2. PARALELOS

En la tipología y tecnología óseas del Paleolítico Superior se han venido señalando diversos empleos de los «tubos» de hueso extraídos de los huesos largos de aves. Sin que se haya intentado ofrecer una visión organizada y comprensiva de todas sus modalidades o tipos.

E. Piette (1907, lám. I) aludió a esas piezas considerándolas —en general— como elementos musicales: como silbatos simples o como integrantes de flautas compuestas. Pronto en esos tubos de hueso laborados por el hombre paleolítico se determinaron (CHAUVET 1910, págs. 90-94) o estuches para contener agujas de hueso, o recipientes de colores, o instrumentos musicales.

AK. Absolon (1935, pág. 773) se debe el más completo repertorio de variedades de las supuestas flautas en huesos largos de ave, a partir del catálogo de las recogidas en Moravia; distinguiendo tres modalidades:

- las flautas largas, con una sola abertura en un extremo (estando el otro artificialmente taponado): según casos constatados en húmeros y cubitos de avutardas (*Otis tarda*) y cisnes (*Cygnus musicus*).
- flautas largas, abiertas en ambos extremos: con numerosos ejemplares, en cubitos de *Aquilla nevia*, de cisne, de oca salvaje (*Anser anser*), de avutarda y de *Colymbus arcticus*.
- flautas con varias perforaciones transversales: en cúbito de oca salvaje.

Al referirse a las categorías tipológicas laboradas en Mas d'Azil a partir de esas clases de huesos, los Péquart (1961, págs. 244-246) señalan varias utilizaciones, como: posibles receptáculos o mangos de pequeñas piezas líticas u óseas, o estuches para agujas, o cortados en rodajas como elementos de collar. Más recientemente A. Leroi-Gourhan (1965, pág. 54) se ha referido a los tubos soporte de figuraciones grabadas (casos de Saint-Marcel y Valle) en los que ve «una decoración de tipos masculinos del género de los bastones perforados o de las paletas contemporáneas». Sobre esos supuestos instrumentos musicales habrán de leerse abundantes consideraciones en CHEYNIER 1966 (págs. 196 a 203).

En nuestra propia tipología del instrumental óseo paleolítico (I. BARANDIARAN 1967, páginas 345 a 349) se proponían tres categorías generales de objetos en tubo de hueso: los cilindros recortados no perforados, como cuentas o tubos simples; los cilindros recortados con perforaciones, como «flautas» o «silbatos»; y admitiendo el calificativo «estuche» se definían aquellos cilindros normalmente decorados en cuyo interior se hallaron en las excavaciones agujas o restos de ocre. Y se dejaban de lado aquellos otros tubos de hueso de ave que —aunque soporte acaso de importantes motivos figurados— no habían sido sometidos a preparación tecnológica (recorte, perforación).

Intentando ofrecer ahora una tipología más amplia de esas variedades habría que comenzar por tener en cuenta la entidad material del hueso sobre el que habitualmente se fabricaban. Por desgracia, en general suelen contentarse los tratadistas con designarlas como fabricadas en «hueso largo de ave», sin mayores determinaciones. Admitiendo la dificultad de calificación anatómica para las piezas que recortadas en sus extremos carecen de las cabezas epifisiales necesarias para su determinación específica, no parecen justificables muchas otras imprecisiones de definición. Así —que yo sepa— se han señalado apenas las siguientes categorías de materia prima: húmeros y cubitos de avutardas y cisnes, y cubitos de *Aquilla nevia*, *Colymbus arcticus* y oca salvaje, en Moravia (ABSOLON 1935); cisne, en Avdevo (ABRAMOVA 1967); radio de águila, en La Mairie (CAPITAN-BREUIL-BOURRINET-PEYRONY 1908); dudoso cúbito de águila, en La Vache (NOUGIER-ROBERT 1966); hueso de ave zancuda, en Balmori (VEGA DEL SELLA 1930)... Materialmente esos huesos ofrecen cilindros o tubos de escaso peso, grano muy apretado y gran consistencia.

Es peligroso formular una clasificación tipológica de las variedades con ellos realizadas tendiendo a establecer su posible funcionalidad, a no ser que se posean dos tipos de argumentos aproximativos:

- determinadas asociaciones que puedan sugerir una concreta función: así los tubos rellenos de ocre, o conteniendo agujas u otro instrumento óseo o lítico, o las rodajas que se encuentran junto a restos humanos y así se supondrían elementos de adorno personal.
- acondicionamientos especiales que apuntan a una función con exclusión de las otras posibles: perforaciones laterales podían abonar la hipótesis de lo musical, el mismo objeto formal con señales o no de uso nos inclinaría a clasificarlo como de utilización corriente o si no como «ceremonial»...

En cualquier caso creo que es un criterio más objetivo y seguro de tipologización atender a los aspectos técnicos (recortes, perforaciones, decoraciones) y morfológicos (relaciones de longitud y anchura), que podemos controlar inmediatamente. Con lo cual pueden ofrecerse las siguientes cuatro categorías generales:

1. **«Cuentas».**— Son cilindros cortos recortados en ambos extremos; se supone que debieran utilizarse en el adorno personal; rara vez ostentan grabados (figura 9 h). En la mayoría de los casos controlados su longitud no llega a ser el triple de su anchura: existiendo siempre piezas intermediarias al tamaño de la categoría siguiente (así en la figura 9g y 9i: de Mas d'Azil, con líneas grabadas en torno, y de Aitzbitarte IV).
2. **«Tubos simples».**— Son piezas cilíndricas cuidadosamente recortadas en ambos extremos; en dimensiones de longitud que supone entre cinco y ocho veces su diámetro máximo. Con las variedades:
 - 2.1 **No decorados.**— Se han interpretado convencionalmente tanto como elementos de adorno personal (colgantes) como estuches para contener otros instrumentos delgados. Pueden señalarse los casos del Magdaleniense de Placard y Chaffaud (CHAUVET 1919, lám. IV. 8) o Altamira (BREUIL-OBERRMAIER 1935, fig. 161). (Figura 9 f).
 - 2.2 **Decorados.**— O con las simples llamadas «marcas de caza»: en tipos que desde el Auriniaciense Típico se hallan en Isturitz (figuras 9d, 9e) hasta las de Gourdan (CHOLLOT 1964: n.º 47429 ó 48595), Balmori (VESA DEL SELLA 1930, fig. 42.7) o Gagarino (ABRAMOVA 1967, fig. XXXV 13). O con aspas: en Cottés (BREUIL 1906), Spy y Goyet (VERBRUGGE 1958, fig. 6), Avdeev (ABRAMOVA 1967, fig. XXX 12) o Placard (CHAUVET 1910, fig. 112) (figura 9 b). O con zigzags complicados: en Placard (CHAUVET 1919, fig. 75-76) o Wildscheuer (REINACH 1913, pág. 187.7) (figura 9a). O, por fin, con otros signos geométricos compuestos, en varias de las estaciones excavadas por E. Piette en el Pirineo francés: Gourdan, Lortet, Mas d'Azil... (CHOLLOT 1964, passim).
Estos tubos decorados han sido interpretados como estuches para agujas, como elementos sueltos de flautas, o bien como recipientes para contener ocre (figura 9 c). Las tres hipótesis parecen respaldadas por observaciones recopiladas en el momento de su excavación. Así, los tubos hallados en la Gudenus-Höhle y en Le Placard, con agujas de hueso en su interior (24). En Les Cottés se describieron algunos de esos tubos conteniendo ocre, así como en Spy y Goyet (25). En tanto que se recuerda el he-

(24) Según CHAUVET, 1910 (páginas 53-54). La misma opinión mantiene ABRAMOVA, 1967 [páginas 33 y 38]. para los tubos de Gagarino y Avdeev.

(25) BREUIL, 1906 (páginas 51 a 53), VERBRUGGE, 1958 (fig. 6).

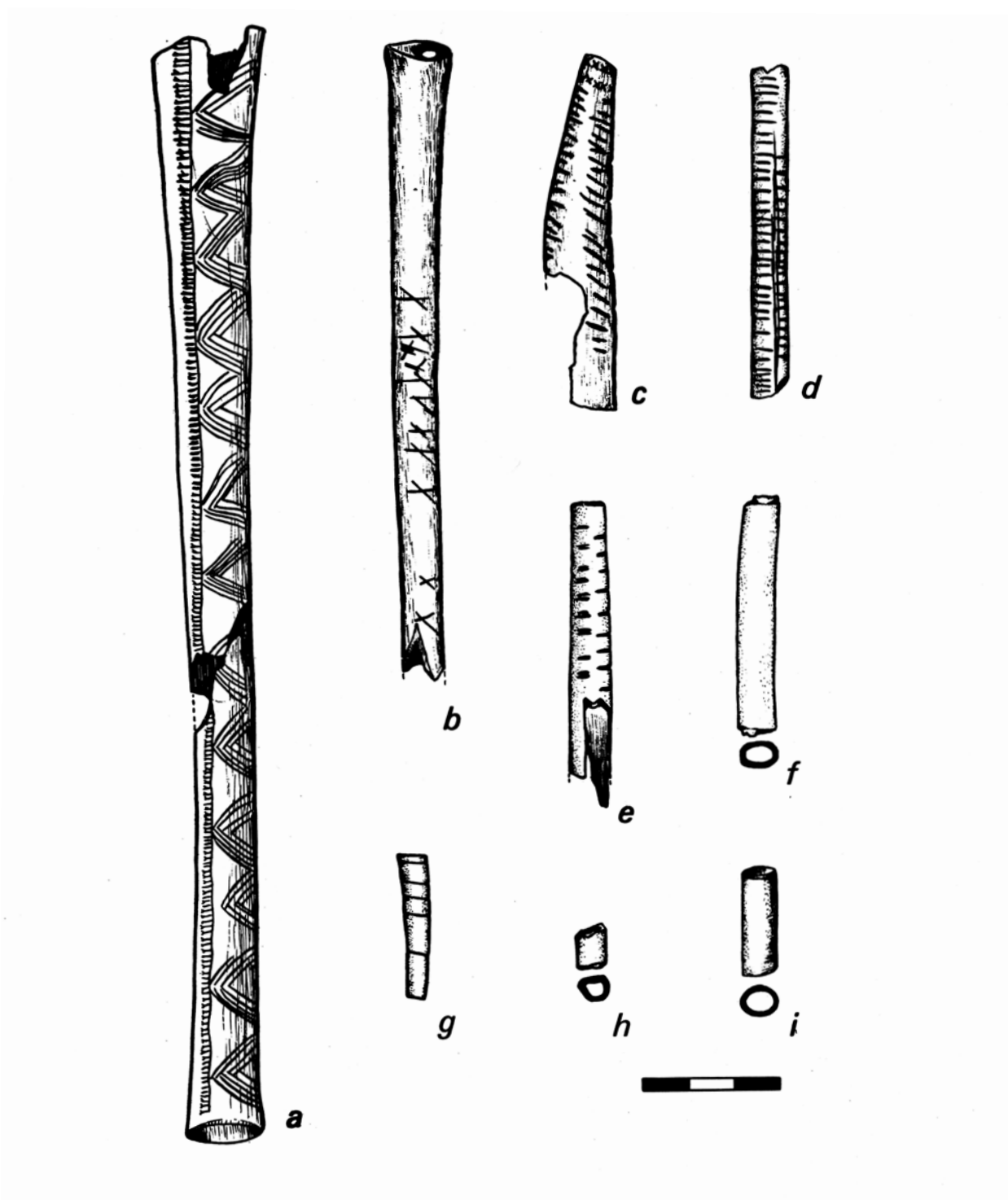


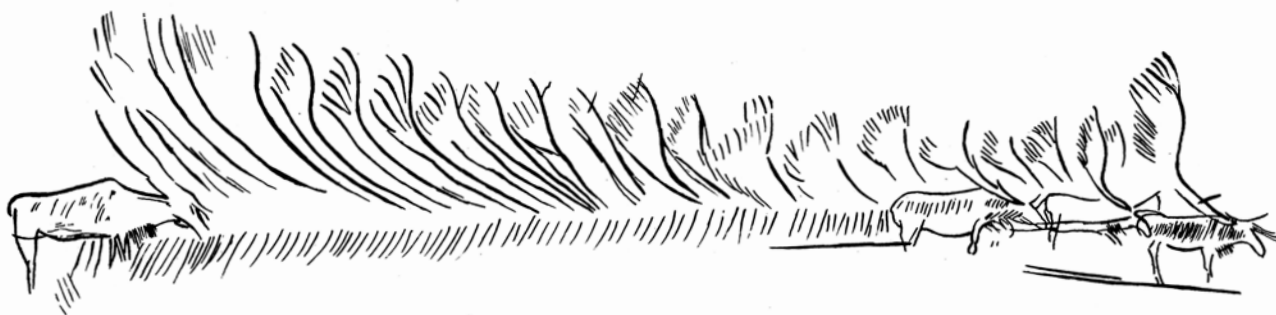
Fig. 9. Cuentas y tubos simples decorados y no decorados. Explicación en la página anterior.

cho de haberse hallado en ocasiones tales tubos en pequeñas agrupaciones (Lortet, Chaffaud, Placard) que se han interpretado como testimonios de su antigua cohesión en flautas compuestas, de «Pan (26): tesis hoy poco aceptada.

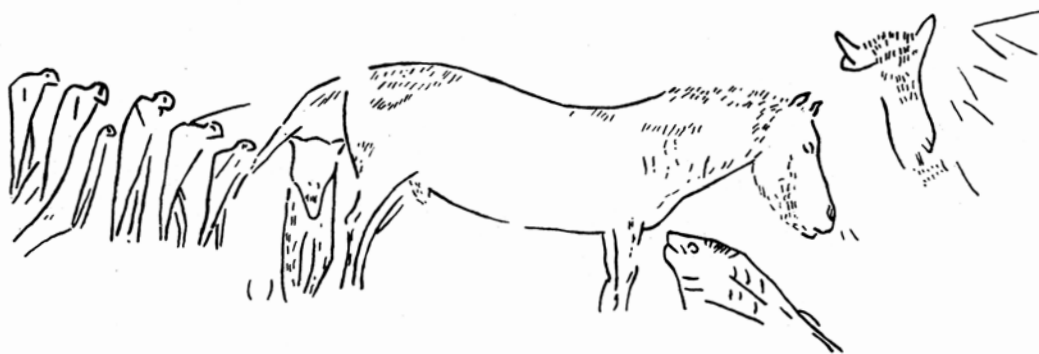
3. **«Tubos perforados».**—Con las modalidades:
 - 3.1 **Perforación lateral única.**—Es decir, los supuesto silbatos: como alguno de la Gudenus-Höhle (en el Naturhistorisches Museum, de Viena).
 - 3.2 **Perforaciones varias.**—Al modo de las llamadas «flautas»: en Pekarna y Brno (excavaciones de K. Absolon), Isturitz (E. Passemard y los Saint-Périer), Pair-non-Pair (Saint-Périer) o Peyrat (A. Cheynier).
 - 3.3 **Perforación desplazada a un extremo.**—Suponiéndose que, entonces, se tratará de un colgante más que un silbato o flauta: así los dos magníficos tubos decorados (figuras 9a y 9b) de la Grotte du Placard, de longitudes respectivas de 230 y 130 mm. (27).
4. **«Tubos con decoración figurada».**—Normalmente no han recibido ninguna acomodación (recorte, perforación) tecnológica. La mayoría se han recuperado en estratos del Magdaleniense V y VI, en estaciones del Pirineo central francés. En este grupo se integra la pieza descrita de Torre. Por ello señalaré los más notables ejemplos del tipo como adecuado catálogo comparativo:
 1. En Mas d'Azil (CHOLLOT 1964, n.º 47165): de 18 cm. de largo, con dos cérvidos grabados (posiblemente *Cervus elaphus*).
 2. En Mas d'Azil (CHOLLOT 1964, n.º 47164): un fragmento de tubo con tres figuras de caballos siguiéndose.
 3. En Mas d'Azil (CHOLLOT 1964, n.º 47355): fragmento con dos ciervas.
 4. En Gourdan (CHOLLOT 1964, n.º 47354). Del Magdaleniense VI: con representación del cuerpo de un cérvido, de la cabeza de una cabra, de un pez y de posibles signos vegetales.
 5. En Lortet (CHOLLOT 1964, n.º 48210): con dos cabezas de cabra.
 6. En Lortet (CHOLLOT 1964, n.º 47285): con un incompleto friso de ciervas.
 7. En Saint-Marcel (LEROI-GOURHAN 1965); con hilera de cabezas de ciervas.
 8. En La Mairie (CAPITAN-BREUIL-BOURRINET-PEYRONY 1908). Es un radio de águila casi completo, de 20 cm. de longitud, hallado en un contexto del Magdaleniense Final. Sobre él se ha grabado con finura un rebaño de renos de los que sólo están completos los tres delanteros y el último; reduciéndose cada uno de los restantes (al menos, otros catorce) a la figuración esquematizada de una desmesurada cornamenta y a una hilera de trazos oblicuos como significando el pelaje espeso de sus flancos (figura 10a).
 9. En La Vache (NOUGIER-ROBERT 1966); fragmento de dudoso cúbito de águila procedente del estrato II de la cueva (datado por C14 en 9850 a. de C.), en el Magdaleniense Final. Se representan dos animales siguiéndose: el de la izquierda es una espléndida cabeza de cabra, un cánido (?) el otro.
 10. En La Vache (NOUGIER-ROBERT (1968): de la misma cronología es otro «hueso largo de ave» que representa —en opinión de esos autores— una escena de iniciación, en

(26) PIETTE, 1904 (pág. 154), CHAUVET, 1910 (fig. 77), CHAUVET, 1919 (pág. 93).

(27) CHAUVET, 1919 (figuras 75, 76 y 112), CHAUVET, 1910 (páginas 92 y 94), mantiene que se hayan de interpretar como colgantes y observa que, precisamente, los grabados se agrupan en el lado del cilindro opuesto al que se halla la perforación de suspensión: de modo que esas decoraciones se concibieron para ser visibles, en tanto que la parte que daba al pecho de su portador permanecía sin decoración. Observación ingeniosa y —cuando menos— no carente de lógica.



a



b



c

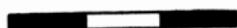


Fig. 10. Tubos con decoración figurada. a, La Mairie. b, La Vache. c, El Valle.

la que participaría una extraña procesión de personajes humanos (hasta seis) ante la combinación de un caballo y un oso. Completan la «escena» un pez muy realista y una cabeza de bóvido vista de frente. (Figura 10b).

11. En El Valle (BREUIL-OBERMAIER 1912). Un radio de ave hallado fuera de estratigrafía pero que —por el contexto arqueológico determinado en la cueva— debe corresponder a los estadios del Magdaleniense VI (CHEYNIER - GONZALEZ ECHEGARAY 1964). Mide 15 cm. de longitud y en él se distinguen dos figuras muy pequeñas de caballos, un par de cabezas esquematizadas de ciervo y distintos signos ovalados de posible referencia a peces. Su grabado es sumamente fino; carecen en general las figuras animales de detalles complementarios a su simple perfil. Era este hueso —hasta el hallazgo del de Torre— la única representación de tal categoría tipológica —de «tubos decorados»— en el Paleolítico peninsular (figura 10c).
De las piezas catalogadas sólo conservan completa su composición, o friso decorativo, las tres que se reproducen en la figura 10.

3. DATACION

La determinación cronológica y cultural de las obras de arte mueble del Paleolítico Superior puede abordarse desde diversas perspectivas.

- la consideración del contexto estratigráfico que les acompañaba en el propio yacimiento; o bien más ampliamente en toda una región o área extensa, donde unos periodos culturales pueden hallarse intensamente representados, no apareciendo otros.
- la calificación técnica y estilística de sus modos de representación, y su aproximación a los ya determinados en otras estaciones.
- la atención al biotopo climático expresado en esos grabados, a través de la consideración de las especies zoológicas (y, más raramente, botánicas) representadas.
- el estudio de las superposiciones que se produzcan.

De modo que por esos diversos planteamientos (no siempre utilizables todos en todos los casos) se llegaría a la determinación cronológica tanto relativa (el orden de elaboración de los diferentes «paneles» en un friso complejo) como absoluta (el período, y hasta la data exacta, en que fue realizado). Aplicaremos esos criterios al estudio cronológico del cúbito grabado de Torre.

A) SU CRONOLOGIA RELATIVA

Los distintos motivos figurados (realistas o no) de la pieza habrán de ser estudiados en sus superposiciones respectivas para ver de decidir el proceso —o los estadios— de su elaboración. E incluso, pasando ya a una apreciación tendiente a lo interpretativo, para llegar a la definición de las «categorías» representativas: el escalafón u orden significativo en que hayan de estructurarse. Así, por ejemplo, se ha creído poder distinguir en el bastón grabado de Montgaudier unas «figuras mayores» o principales, de otras «menores» o complementarias: atendiendo tanto al orden de la sucesión de su grabado, como a las dimensiones o a su localización en el conjunto [MARSHACK 1970].

El hueso de Torre ofrece su superficie cilíndrica cubierta por un abigarrado conjunto de trazos en los que pueden distinguirse —al menos— diecisiete motivos diferentes. Pero —a pesar de tal acumulación— apenas se producen superposiciones mutuas, como respetándose los espacios propios de cada motivo.

Sólo se distinguen las **superposiciones**: del ciervo 1 sobre el signo 8; de la parte inferior del sarrío 3 (si pertenecen a él esas «patas») sobre el hombre 7; de la vaca 6 sobre la cabra 5; de la cabra 5 sobre el animal doble 4; del signo 13 sobre el signo 14.

Por otro lado, como **yuxtaposiciones**, por proximidad formal o de tamaño, habrán de señalarse las siguientes:

- una aparente continuidad material y de relación de la vaca 6 con el signo 13; y de las cabras 4 y 5 entre sí y, respectivamente, con los signos 12 y 14.
- el ensamblaje de la vaca 6 con el signo 15 que la enmarca arriba y abajo.
- una posible asociación del caballo 2 con el signo 11 y —menos seguramente— con el 10 (muy semejante a aquél, y su equivalente simétrico).
- una gran similitud de estilo y tamaño entre el ciervo 1 y el sarrío 3 y la vaca 6.
- proximidades formales entre los signos 12 y 14; y los 10 y 11.

Combinando los datos proporcionados por las superposiciones constatadas y las probables yuxtaposiciones o asociaciones de similitud puede sugerirse un esquema de realización del proceso de elaboración de los grabados que adornan el cúbito de Torre (figura 11).

Pienso en un primer estadio de grabado al que corresponderían las figuras del hombre, el caballo con sus signos 11 y acaso el 10, la cabra 4, y posiblemente el signo 8; después se grabaría la cabra 5 sobre la 4; por último habrían de representarse la vaca (quizá con su signo 13) y con probabilidad el sarrío (sobre el hombre) y el ciervo. Finalmente se rodearía la cabeza de la vaca con la banda de puntos 15. El signo 14 (cubierto por el 13) y el 12 se han debido grabar inmediatamente a las dos cabras, con más probabilidad poco después. Ignoro cuándo se trazaron los signos 9, 16 y 17.

Véase en la figura 12 una simplificación del proceso más seguro de realización de los grabados estudiados: en tres momentos sucesivos. Más sencillamente aún en esta composición se vería un primer momento en que se realizaron las figuras del caballo, las cabras y el antropomorfo; y en segundo lugar, después, fueron trazadas las tres mayores y más detalladas del ciervo, sarrío y vaca.

De todas formas creo que aquí —como en otras piezas del arte mueble paleolítico de asociaciones complejas— no se poseen argumentos suficientes para pensar en reutilizaciones

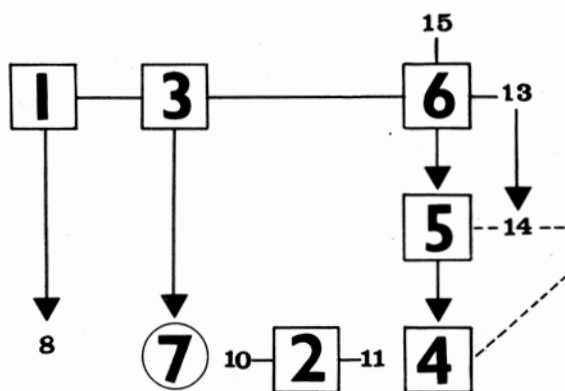


Fig. 11. Esquema del proceso de elaboración de los grabados del hueso de Torre. Se indican: con una flecha, las superposiciones de unas figuras sobre otras; con trazo continuo, las asociaciones o proximidades formales y cronológicas, más seguras; con trazo interrumpido, las probables.

del objeto con reanudaciones del grabado en diversos estadios separados demasiado en el tiempo. Sino que debe suponerse que nos hallamos ante un elemento individual de la cultura espiritual de la Humanidad del Magdalenense Avanzado; y que fue realizado en toda su complejidad de asociaciones figurativas en un escaso margen de tiempo (28). Sería, pues, una composición en que se han ido «encadenando» las diferentes figuras y signos en corto período de tiempo, constituyendo un todo conceptual en la mente e intención de quienes fueron sus autores y sus usuarios.

B) SU CRONOLOGIA ABSOLUTA

Parece fuera de dudas la pertenencia de esta pieza de Torre a la cultura Magdalenense. Y creo que aún se pudiera concretar a su segunda mitad: más todavía a sus períodos V o VI que, en dataciones absolutas por el carbono 14 en otras localidades de Francia, pueden cubrir ampliamente los años 11.000 a 9.000 a. de C.

A esa determinación inclinan diversos criterios:

- a) Peculiaridades de estilo del Magdalenense Superior-Final, o reciente, bien determinadas en el arte mueble de otras estaciones se presentan en el ejemplar de Torre. Tal es el hecho de preferir los motivos de tamaño pequeño; el de combinar distintos temas, sobre todo asociando figuras realistas con signos «abstractos»; la acumulación en una superficie reducida de todos ellos, pero sin llegarse a recubrir apenas, respetándose el espacio de cada uno (29).
Más aún, el detallismo minucioso en las realizaciones de las cabezas animales y su relleno por pequeños trazos en los que se alude a la textura de la piel o se modelan volúmenes son rasgos característicos de los estadios IV a VI del arte mueble magdalenense (30). Detallismo que no elimina cierta tendencia a la esquematización, prenunciante de las maneras de transición al arte mesolítico (PEYRONY 1935, pág. 413). En este sentido, el cúbito de Torre se halla estéticamente más próximo al hueso grabado de La Vache (figura 10b) que a los de La Mairie o El Valle (figuras 10a y 10c).
- b) la comparación en lo compositivo, técnico y estilístico del hueso de Torre con las categorías tipológicas semejantes refuerza esa misma datación. Pues, en la práctica, la totalidad de los tubos en hueso de ave con grabados realistas pertenecen a esos períodos finales del Magdalenense. Y los de más riqueza de composición —y formalmente próximos al de Torre: son los citados de La Vache, La Mairie y El Valle— pueden catalogarse con seguridad en el Magdalenense VI.
- c) La observación del entorno regional —«lo vasco-cantábrico»— certifica, asimismo, la mayor densidad de manifestaciones de arte mueble en el Magdalenense avanzado, V o VI: aunque lo mejor del parietal pudiera mantenerse en los III o IV. Los ejemplos de las Cuevas de El Pendo, El Valle, Urtiaga, Berroberria o Isturitz (ésta más influida por el Magdalenense IV del Pirineo central francés) apoyan esas precisiones (31).

(28) Las diferentes representaciones sobre cualquiera de estas piezas muebles de materias óseas o cantos y placas de piedra «se sont souvent multipliées lentement durant des périodes pouvant couvrir des jours et des semaines et jusqu'à des mois et des années. (MARSHACK, 1970, pág. 335).

Otra interesante observación de ese mismo autor (ibidem, pág. 340) señala que en el seno de la tradición de tales composiciones «encadenadas» se debió comenzar por las figuras más realistas y llegar, por diversos estadios de abstracción o esquematismo, a representaciones menos detalladas y más groseras. A la inversa de lo que, precisamente, se constata en el hueso de Torre.

(29) Véanse sobre todo las opiniones de LEROI-GOURHAN, 1965 (pág. 54), y MARSHACK, 1970 (págs. 340 y 343).

(30) I. BARANDIARAN, 1970.

(31) Sus ejemplos y estas mismas apreciaciones en ARANZADI-BARANDIARAN, 1934; J. M. DE BARANDIARAN, 1935. e I. BARANDIARAN. 1966.

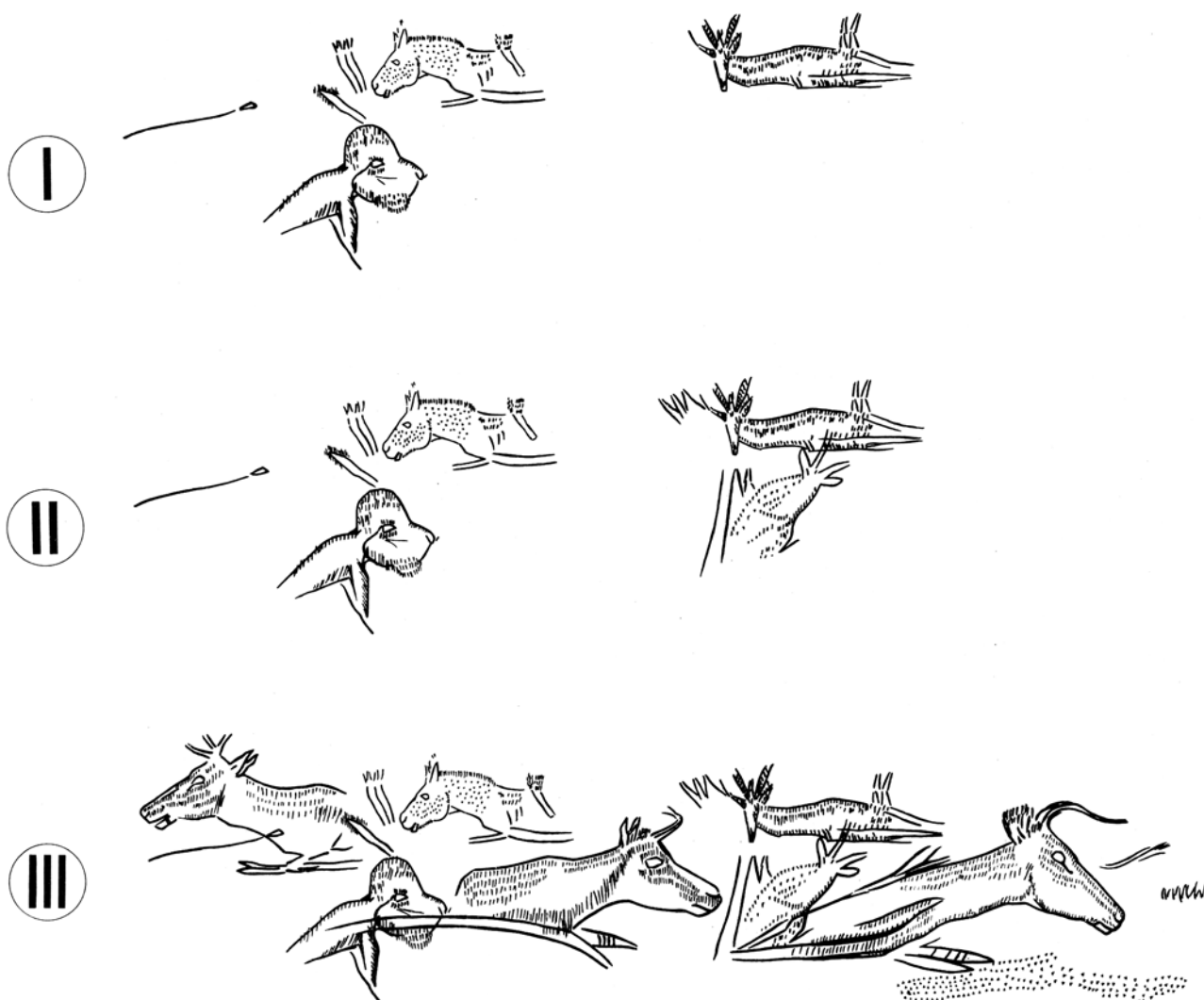


Fig. 12. Simplificación del proceso de realización de los grabados estudiados.

La sugerente deducción de datos climáticos según el método de Z. Hokr (1951) a partir de las asociaciones de animales figurados en el arte paleolítico (32) (pues en ellas se aludiría al biotopo zoológico del momento en que esas obras se realizaron) no vale la pena aplicarla al caso de Torre: por ser escaso el número de las especies figuradas. Pero ellas concuerdan con las habituales halladas en los estratos de relleno de las cuevas en esta región y períodos.

El cúbito grabado de Torre aparece en la línea del mejor estilo animalista del Magdalenense Superior-Final de la llamada escuela pirenaica. Área que ya en 1873 había sido personalizada por E. Piette —enfrentándola a la perigordina— como especialmente hábil en los «retratos» animales, de un detallismo extraordinario, pero careciendo de composiciones con au-

(32) Así las interesantes apreciaciones de cronología extraídas de la aplicación de esos módulos biotópicos a los conjuntos rupestres de las Cuevas de Las Monedas, Las Chimeneas y del Castillo: recientemente, por GONZALEZ ECHEGARAY (1968, 1970).

ténticas escenas (33).

4. SIGNIFICADO

En estos últimos años, las apreciaciones de A. Laming-Emperaire (1962) y sobre todo de A. Leroi-Gourhan (1958a, 1958b, 1958c, 1964, 1965, 1966 y 1970) han llevado, por el estudio de las asociaciones de las figuras y signos del arte paleolítico, a la determinación —a menudo discutida— de lo que deba ser la estructura compositiva y la significación del «santuario» rupestre. No se ha abordado con la misma intensidad el estudio del tema en las obras de arte mueble, posiblemente porque en éstas es menor la riqueza y número de las asociaciones e incluso son bien pocas las piezas (sobre todo en sustancias óseas) que nos hayan llegado completas. Sin embargo, parece lógico suponer que estas manifestaciones del arte mueble —como el cúbito de Torre— con varias figuras de distinta calidad pero realizadas en un solo momento responden a una visión unitaria de la existencia, a un solo concepto (34). Y su composición está sometida a unos módulos que convendrá analizar aisladamente pero sin olvidar su estudio de conjunto y hasta su comparación con lo que sucede en otras manifestaciones muebles de idéntica categoría.

Buen número de los temas sobre esos tubos grabados (o sobre otras piezas óseas cilíndricas) se reducen a simples frisos en que se exponen animales en hilera de la misma especie (casos en La Mairie, Mas d'Azil, Lortet o La Marche), o de una netamente dominante (los nueve sarríos en el bastón de Gourdan). En menos ocasiones los temas, más complejos, pueden soportar otras justificaciones siempre difíciles de explicar.

Las normas establecidas por Leroi-Gourhan para el examen de los paneles de arte parietal parten de la tesis de que en ellos se desarrollan unos esquemas generales compositivos en los que cada animal o especie posee su propio contexto asociativo. He ensayado aplicar las categorías zoo-topográficas del arte parietal (LEROI-GOURHAN 1970) a la composición de Torre y de otras importantes piezas óseas cilíndricas del arte contemporáneo (35); completando esas categorías con las que se hallan en los ejemplares revisados.

Del estudio de quince cuevas francocantábricas, por un riguroso control matemático, ha

(33) La opinión de E. Piette (en BREUIL, 1909, página 4) puede sustentarse hoy, a casi cien años de distancia, en sus líneas generales de interpretación estética: «les sauvages du Périgord incisaient profondément le bois de renne, leurs gravures étaient presque des bas-reliefs... ils négligeaient les détails... L'artiste pyrénéen, au contraire, a un trait d'une finesse et d'une sûreté extraordinaire; il fait de la gravure véritable; sans négliger l'ensemble; il s'attache aux plus petits détails et les rend avec une exactitude remarquable, il ne néglige même pas les poils... Mais le graveur périgourdin fait de véritables tableaux de genre, d'une conception supérieure: l'homme attaquant l'Aurochs, les amours du Renne, des défilés d'animaux... Le graveur pyrénéen, si habile qu'il soit dans le portrait de l'animal, ne s'élève que rarement jusqu'à la conception du tableau...»

(34) «The space conception of primeval art is perhaps the most revealing trait of the conception of the oneness of the world: a world of unbroken interrelation, where everything is in association, where the sacred is inseparable from the profane» (GIEDION, 1962, pág. 6).

(35) Desde un punto de vista metodológico admito la relativa inconsistencia de este ensayo: por no haber atendido a los posibles distintos conjuntos o agrupaciones (lo que correspondería a los «paneles» del arte parietal) sino haber considerado a todas las figuras como pertenecientes a un único ensamblaje; o por no haberme decidido a distinguir (como ha hecho A. MARSHACK con el bastón de Montgaudier) los dos complejos diferenciables de «figuras mayores» o principales y «figuras menores» o complementarias, apreciación que siempre se me antoja difícil y a menudo subjetiva. Incluso se achacará a este ensayo el haber utilizado unos módulos concebidos —y experimentados— en el arte parietal y no en el mueble. En mi descargo insistiré en el carácter de ensayo o prospección que sólo pretendo que posea esta aproximación: tendiente a observar si las constantes que se han descubierto en el arte rupestre sirven en el mobiliario. Para esta aproximación he utilizado sólo los motivos completos desarrollados sobre soportes cilíndricos, en sustancias óseas, y de la misma cronología (Magdalenense V o VI).

propuesto Leroi-Gourhan unos esquemas de asociación en los paneles parietales en los que habitualmente las figuras de las clases A - C - D se reparten en torno a las de la B (bóvidos): su esquema más frecuente se expresaría por la fórmula C - A - B - C - D. Partiendo de esa constatación y estudiando las fórmulas deducidas de nuestra comparación de arte mueble, se deducen estas apreciaciones (figura 13):

- a) En sólo dos casos (La Vache y Torre) aparece el elemento B, que se considera central y esencial en la composición de los paneles parietales. Incluso, en estos dos casos, topográficamente se halla desplazado de tal posición central. En La Vache significativamente (su tamaño menor, apenas figurada la cabeza, escasos detalles) no parece que el bóvido haya de ser considerado tema central.
- b) Si se exceptúan los frisos «anormales» (por tratarse de una composición con un rebaño uniforme: los renos de La Mairie; o con especies poco frecuentes: las focas, serpentiformes y signos «vegetales» en Montgaudier) en ese estudio comparativo se constata la presencia sistemática de elementos de las categorías A y C.
- c) En los casos constatados de arte mueble, por tanto, no parecen producirse los temas asociativos del arte parietal.
- d) Los seis cilindros óseos con grabados muestran una diversidad de esquemas asociativos, o temáticos:
 - temas monográficos, con una especie animal única (rebaños: los renos de La Mairie) o netamente dominante (los sarríos en el bastón de Gourdan).
 - temas compensados, con dos especies adecuadamente combinadas (así los caballos y los ciervos en el hueso de Valle, más signos pisciformes «complementarios»).
 - temas con especies poco frecuentes (bastón de Montgaudier)
 - temas con antropomorfo que acaso introduce un elemento perturbador de las composiciones: así la escena «histórica», de iniciación, de La Vache.

El cúbito de Torre presenta, precisamente, su principal dificultad de interpretación en esa asociación de la figura humana con las animales. «Procesiones» y asociaciones de antropomorfos y animales en el arte paleolítico parietal o mueble muestran la mayor frecuencia (sendos 23 %) para el bisonte y el caballo, seguidos de peces y anguilas (un 15 % cada) y el oso (11 %); siendo escasas las asociaciones con el reno (7 %), la cierva (7 %) y únicas las

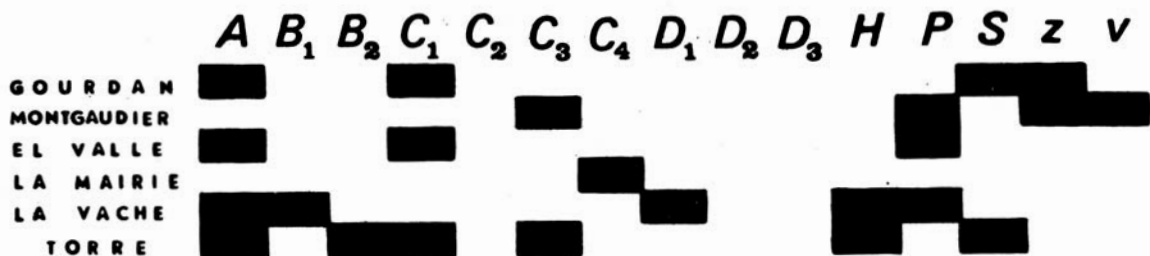


Fig. 13. Composición de animales en el hueso de Torre y de otras importantes piezas óseas cilíndricas del arte Magdaleniense: Caballo (A), Bóvidos (B₁, bisonte; B₂, uro), animales complementarios (C₁, ciervo; C₂, mamut; C₃, cabra; C₄, reno). Otros (D₁, oso; D₂, felino; D₃, rinoceronte). A las que se añaden las representaciones humanas (H), de Pez (P), de Sarrío (S), de animales poco frecuentes (z) y de signos posiblemente vegetales (v).

con reptil, antílope y oca (36).

Para este hueso de Torre no es fácil (como para el citado de La Vache o para otras escenas en que la figura humana ofrece indicios de estar actuando en relación con los animales próximos) (37) determinar cuál sea la «acción» realizada por ese hombre. Más bien su presentación estática y su semejanza formal con los próximos zoomorfos parece incluirlo en su misma categoría de elemento de un friso, yuxtaponiéndose, y no dirigiendo como protagonista al resto de los componentes de la escena. Ni en el caso de que se admitieran los trazos horizontales en que concluyen las figuras de ciervo, sarrío y vaca, o los signos 14 ó 13, como alusiones a trampas o señales de captura de esos animales, habría seguridad en afirmar que el hombre figurado ahí se hallara dirigiendo tal cacería.

Para A. Marshack en estas composiciones de abigarrada acumulación de temas deberán interpretarse ritos ceremoniales —acaso ligados a ciertos ciclos estacionales que interesan al cazador paleolítico— de forma que aunque se piense que se hayan realizado en un corto margen de tiempo, no lo fueron en una sola vez, y se sometieron a un proceso dinámico de adición o complementación: añadiendo a las figuras principales las consideradas secundarias o «menores» (38).

De todas formas, debe admitirse una función no práctica —o aplicada a la tecnología— sino «ritual» o en algún sentido religiosa (o para-religiosa) a estas categorías de objetos no acondicionados: carecen de señales de uso, pero poseen unos esquemas figurativos complejos a los que hay que dotar de un contenido conceptual elaborado.

En excavaciones de principios de siglo de Mas d'Azil y Abri Mège se había observado la rotura violenta, «de un modo que parece haber sido intencionado», de la mayoría de las obras de arte mueble, en épocas avanzadas del Magdalenense; como ahora se ha constatado en buen número de las plaquetas líticas grabadas del Magdalenense V de Gönnersdorf (39). Lo mismo se ha notado en el hueso con la escena de iniciación de La Vache: roto exactamente por una «hendidura ritual, voluntaria, por presión... en la parte central de su diáfisis»: pensándose que con ella se pretendiera una destrucción simbólica de su figura central, el caballo mayor, por el mismo vientre (40). Los dos fragmentos del cúbito grabado de Torre muestran señales de haberse roto antiguamente, dividiendo también la pieza en dos mitades semejantes aunque no se ha destruido directamente ninguna de las figuras grabadas. La sugerencia a su ruptura intencionada —en algún modo ritual— sólo con muchas reservas puede ofrecerse (41).

(36) NOUGIER-ROBERT, 1968 (páginas 97, 98).

(37) De una amplia lista de representaciones del arte mueble con hombres en su composición señalaré como ejemplos claros en que se hallan en papel de protagonistas con respecto a los animales —a los que cazan o acosan— los de Pechialet (hombre-oso) y Laugerie Basse (hombre-bisonte; hombre-pezu).

(38) La teoría de A. MARSHACK (1970, pág. 335) procede de una cuidada observación analítica de bastantes casos y ofrece un razonable planteamiento de esas composiciones «surajoutées ou «additives», dont la signification peut être mieux comprise comme formée d'éléments successifs plutôt que s'il s'agissait d'un dessin ou d'un tableau statique...»

(39) CAPITAN - BREUIL - BOURRINET - PEYRONY, 1906 [pág. 208]; BOSINSKI, 1970 (pág. 67).

(40) NOUGIER - ROBERT, 1968 (pág. 17).

(41) Antes de generalizar las observaciones de Mas d'Azil, Mège, La Vache y Torre habría de estudiarse con atención el cuadro de las roturas y experimentarse sobre las diferentes reacciones del hueso frente al asillado y fractura casual y las de un recorte intencional de la pieza. Acaso esos cortes por el hombre prehistórico irían precedidos por una incisión perpendicular al eje longitudinal del hueso, tras lo que se ejercería, por flexión, la fuerza de rotura en sus dos extremos.

En el hueso de Torre se observa que el rasgo vertical izquierdo del signo n.º 14 coincide exactamente con la línea de fractura del cúbito en un trecho de 9 a 10 mm. Lo que no se podría afirmar es que tal rasgo se trazara para condicionar una fractura o que ésta —accidental— se haya producido precisamente por presión casual y a expensas de la línea de falla que aquella incisión grabada le facilitaba.

5. CONCLUSIONES

1. El cubito de ave (alcatraz) de Torre posee grabados que —tanto por su temática como por su estilo— han de catalogarse en los momentos avanzados de la cultura magdalenense: en sus períodos V o VI.
2. Es, sin duda, cualitativamente la mejor de las piezas de su categoría en el arte mueble de la costa cantábrica. Y estilísticamente puede colocarse junto a las más significativas del arte animalista de la llamada Escuela Pirenaica, en Francia.
3. Supone un positivo argumento para la revalorización general del arte mueble peninsular frente a lo aquitano: puesto que en arte parietal tan equiparable es la calidad estilística y categoría compositiva de ambas áreas geográficas.
El yacimiento de Torre representaría, pues, para los mapas de distribución de las manifestaciones de arte mueble paleolítico el lógico nexo de unión entre los bellos ejemplares de Santander o Asturias y los más caracterizados de Basses Pyrénées (Isturitz, Poey-mau, Arudy) hacia las estaciones del Pirineo central francés (Mas d'Azil, Lespugue, Lortet, La Vache). Lo que las cuevas de Ekain o Altxerri han supuesto para el arte rupestre.
4. Al excelente estilo figurativo de sus representaciones animales une la pieza de Torre el interés de su antropomorfo, en la línea de los más frecuentes del arte paleolítico.
5. En el hueso grabado de Torre se expresa un importante testimonio hacia la comprensión del mundo conceptual del Hombre Paleolítico del Sudoeste de Europa. Y se urge la necesidad de un detenido estudio analítico y estadístico de estas sugestivas manifestaciones del arte mueble: para comenzar a definir sus módulos de representación y estructura, tal como estos últimos años se viene ensayando con el arte parietal.

RESUMEN

Se describe y analiza un hueso de ave (cubito izquierdo de alcatraz) con grabados hallado en la cueva de Torre (Oyarzun, Guipúzcoa) en el extremo oriental de la costa cantábrica. Se halló fuera de contexto arqueológico, en 1970, durante los trabajos preliminares a la excavación sistemática de su yacimiento.

El autor cataloga la pieza en el Magdaleniense V o VI, por sus caracteres estilísticos, de composición y temáticos. Se intenta una tipología de los utensilios fabricados en el Paleolítico a partir de huesos largos de ave: y se compara el de Torre con bellas piezas con grabados naturalistas de La Vache, La Mairie y El Valle.

Se determinan siete figuras realistas (de izquierda a derecha, un ciervo, un caballo, un antropomorfo —hombre—, un sarrío, dos cabras monteses —la superior concebida como animal doble—, y una vaca) y distintos signos abstractos complementarios de difícil interpretación. Por el estudio de sus superposiciones relativas deduce el autor que de los grabados señalados debieron hacerse en último lugar las cabezas de ciervo, sarrío y vaca: pero que deben pertenecer todos ellos al mismo estadio cultural del Magdaleniense Avanzado.

Se analiza —y compara— su composición conforme a los módulos establecidos para el arte parietal por Leroi-Gourhan y se concluye que acaso no sean válidos para el arte mueble.

El autor piensa que debe tratarse de un objeto ritual y señala —sin seguridad— la posibilidad de que haya sido roto intencionadamente por el hombre paleolítico.

Es una de las más bellas piezas del arte mueble paleolítico hispánico, encajando bien en la llamada «Escuela Pirenaica» del Magdaleniense reciente (11.000 a 9.000 años antes de Cristo).

SUMMARY

A bird-bone (left ulna of a Pelecaniform, a gannet, *Sula bassana*) with paleolithic engravings, found in the Torre's Cave (Oyarzun, Guipúzcoa) at eastern Cantabrian Coast, is described and analysed. It was found out of any archaeological context, in 1970, during the preliminary works to a systematic excavation of this settlement.

The Author includes the discovery in the Magdalenian V or VI, as far as its stylistic, compositive and thematic characteristics are concerned. A typology rising from the tools made in the Upper Paleolithic from long bird-bones is intended; and the engraved-bone of Torre is compared with beautiful pieces, in naturalistic style, from the Franco-Cantabrian area (La Vache, La Mairie, El Valle).

Seven realistic figures have been established: from left to right, a stag, a horse, a man, a chamois, two ibexes (the upper one shaped as a double animal) and a cow. And different abstract types, or symbols, of a difficult determination. From the study of their relative superimpositions, the Author infers that from the mentioned engravings the heads of the stag, chamois and cow have been done at the latest stage, but all of them must belong to the same cultural background of Upper Magdalenian. The composition is analysed according to the trends established for cave art by Leroi-Gourhan.

The Author thinks it must be the case of a ritual object and hints, without assurance, at the possibility of its having been on purpose broken by the Paleolithic Man.

It is one of the most beautiful pieces of Iberian Paleolithic Art, founding a convenient frame in the so called «Pyrenaic School» of Advanced Magdalenian (11.000 to 9.000 years b. C.).

BIBLIOGRAFIA CITADA EN EL TEXTO

- ABRAMOVA, Z. A. (1967).— «*Palaeolithic art in the U.S.S.R.*» (en páginas 1 a 179 de Vol. IV, n.º 2, de «Arctic Anthropology», Wisconsin, U.S.A.).
- ABSOLON, K. (1935).— «*Les Flûtes paléolithiques de l'Aurignacien et du Magdalénien de Moravie (Analyse musicale et ethnologique comparative, avec démonstrations)*» (en páginas 770 a 784 de «XI Congrès Préhistorique de France. Périgueux. 1934», Paris).
- ALCALDE DEL RIO, H., BREUIL, H., SIERRA, L. (1911).— «*Les Cavernes de la Region Cantabrique (Espagne)*» (Mónaco).
- ARANZADI, T. de, BARANDIARAN, J. M. de (1934).— «*Contribución al estudio del arte moviliar magdaleniense del país vasco*» (en páginas 213 a 215. más 9 láminas, de «Anuario de Eusko-Folklore», Vitoria).
- BARANDIARAN, I. (1966).— «*Arte paleolítico en las provincias vascongadas*» (en páginas 33 a 79 de «Problemas de la Prehistoria y de la Etnología vascas», Pamplona).
- BARANDIARAN, I. (1967).— «*El Paleoesolítico del Pirineo Occidental*» (Zaragoza).
- BARANDIARAN, I. (1970).— «*Algunas convenciones de representación de las figuras animales del Arte Paleolítico*» (comunicación al «Simposio Internacional de Arte Paleolítico», Santander).
- BARANDIARAN, J. M. de (1935).— «*Huellas de artes y religiones antiguas en el Pirineo vasco*» (en páginas 375 a 426 de «Homenaje a D. Eduardo de Escarzaga», Vitoria).
- BARANDIARAN, J. M. de (1964).— «*La Cueva de Altxerri y sus figuras rupestres*» (en páginas 91 a 141 de n.º 3-4 de MUNIBE, San Sebastián).
- BOSINSKI, G. (1970).— «*Magdalenian anthropomorphic figures at Gönnersdorf (western Germany)*» (en páginas 57 a 97 de Vol. V de «Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici». Capo di Ponte).
- BRENTANA, D. (1930).— «*Osservazioni anatomico-sistematiche su resti di Bison priscus Boj.*» (tirada aparte de los «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Brescia).

- BREUIL, H. (1906).— «*Les Cottés, une grotte du vieil âge du renne, à Saint-Pierre de Maillé (Vienne)*» (en páginas 47 a 62 de tomo 16 de «*Revue de l'Ecole d'Anthropologie de Paris*», París).
- BREUIL, H. (1909).— «*L'évolution de l'art quaternaire et les travaux d'Edouard Piette*» (tirada aparte en tomo 13, 4.^a serie, de «*Revue Archéologique*», París).
- BREUIL, H., OBERMAIER, H. (1912).— «*Les premiers travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine*» (en páginas 1 a 14 de tomo 23 de «*L'Anthropologie*», París).
- BREUIL, H. (1935).— «*Les Oeuvres d'art Magdalénienes des fouilles Le Bel-Maury à Laugerie Basse*» (en páginas 89 a 101 de «*XI Congrès Préhistorique de France. Périgueux. 1934*», París).
- BREUIL, H., OBERMAIER, H. (1935).— «*The Cave of Altamira at Santillana del Mar (Spain)*» (Madrid).
- BRIELLE, G. (1968).— «*Les bouquetins dans l'art pariétal quaternaire pyrénéen*» (en páginas 31 a 96 de Volumen 10 de «*Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique de l'Université de Toulouse*», Toulouse).
- CAPITAN, L., BREUIL, H., BOURRINET, P., PEYRONY, D. (1906).— «*L'Abri Mège. Une station magdalénienne à Teyjat (Dordogne)*» (en páginas 196 a 212 de tomo 16 de «*Revue de l'Ecole d'Anthropologie de Paris*», París).
- CAPITAN, L., BREUIL, H., BOURRINET, P., PEYRONY, D. (1908).— «*La grotte de la Mairie à Teyjat (Dordogne). Fouilles d'un gisement magdalénien*» (en páginas 153 a 218 de tomo 18 de «*Revue de l'Ecole d'Anthropologie de Paris*», París).
- CAPITAN, L., BREUIL, H., BOURRINET, P., PEYRONY, D. (1909).— «*Observations sur un bâton de commandement orné de figures animales et de personnages semi-humains*» (en páginas 62 a 76 de tomo 19 de «*Revue de l'Ecole d'Anthropologie de Paris*», París).
- CHAUVET, G. (1910).— «*Os, ivoires et bois de renne ouvrés de la Charente. Hypothèses paléthnographiques*» (tirada aparte de «*Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*», Angulema).
- CHAUVET, G. (1919).— «*Grottes du Chaffaud. L'art primitif. Quelques poitevins d'avant l'histoire*» (en páginas 1 a 176 del tomo 10 de «*Mémoires des Antiquaires de l'Ouest*», Poitiers).
- CHEYNIER, A., GONZALEZ ECHEGARAY, J. (1964).— «*Lagrotte de Valle*» (en páginas 327 a 345 de «*Miscelánea en Homenaje a H. Breuil*». Barcelona).
- CHEYNIER, A. (1965).— «*Comment vivait l'Homme des cavernes à l'Age du Renne*» (París).
- CHOLLOT, M. (1963).— «*Art géométrique et symbolisme en préhistoire*» (en páginas 32 a 37 de «*Antiquités Nationales et internationales*», n.º 14-16. (París).
- CHOLLOT, M. (1964).— «*Musée des Antiquités Nationales. Collection Piette*» (París).
- COUTURIER, A. J. (1938).— «*Le Chamois*» (Grenoble).
- COUTURIER, A. J. (1962).— «*Le Bouquetin des Alpes. Capra aegagrus ibex ibex L.*» (Grenoble).
- ERDBRINK, D. P. (1964).— «*Comparaison de ramures recentes et fossiles du Cerf elaphe*» (tirada aparte de tomo 28, n.º 4, de «*Mammalia*», París).
- GIEDION, S. (1962).— «*The eternal present. I. The beginnings of Art*» (Londres).
- GONZALEZ ECHEGARAY, J. (1988).— «*Sobre la datación de los santuarios paleolíticos*» (en páginas 61 a 65 de «*Simposio Internacional de Arte Rupestre*», Barcelona).
- GONZALEZ ECHEGARAY, J. (1970).— «*Notas para el estudio cronológico del arte rupestre de la Cueva del Castillo*» (comunicación al «*Simposio Internacional de Arte Paleolítico*», Santander).
- GRAZIOSI, P. (1960).— «*Palaeolithic art*» (Londres; versión inglesa de «*L'arte dell'antica età della pietra*», Florencia, 1956).
- HAENSCH, W. G. (1968).— «*Die paläolithischen Menschendarstellungen*» (Bonn).
- HOKR, Z. (1951).— «*A method of the quantitative determination of the climate in the Quaternary Period by means of mammal associations*» (tirada aparte del tomo 18 de «*Sbornik of the Geological Survey of Czechoslovakia*», Praga).
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962). «*La signification de l'art rupestre paléolithique*» (París).
- LEROI-GOURHAN, A. (1958a).— «*La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques*» (en páginas 307 a 321 de tomo 55 de «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», París).
- LEROI-GOURHAN, A. (1958b).— «*Le symbolisme des grandes signes dans l'art pariétal paléolithique*» (en páginas 384 a 398 de tomo 55 de «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», París).
- LEROI-GOURHAN, A. (1958c).— «*Repartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique*» (en páginas 515 a 528 de tomo 55 de «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», París).

- LEROI-GOURHAN, A. (1964).— «*Les religions de la Préhistoire*» (Paris).
- LEROI-GOURHAN, A. (1965).— «*Préhistoire de l'art occidental*» (Paris).
- LEROI-GOURHAN, A. (1966).— «*Réflexions de méthode sur l'art paléolithique*» (en páginas 35 a 49 de tomo 63 de «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», París).
- LEROI-GOURHAN, A. (1970).— «*Consideraciones sobre la organización espacial de las figuras animales en el arte parietal paleolítico*» (comunicación al «*Simposio Internacional de Arte Paleolítico*», Santander).
- LINDNER, K. (1950).— «*La chasse préhistorique*» (Paris).
- LWOFF, S. (1943).— «*La Marche, commune de Lussac-les-Châteaux (Vienne). Fouilles Périscard et Lwoff*» (en páginas 166 a 180 de tomo 40 de «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», París).
- LWOFF, S. (1957).— «*Iconographie humaine et animale du Magdalénien III*» (en páginas 622 a 638 del tomo 54 de «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», París).
- MADARIAGA, B. (1969).— «*Las pinturas rupestres de animales en la región franco-cantábrica. Notas para su estudio e identificación*» (Santander).
- MARSHACK, A. (1966).— «*Documentary and Analytic Evidence for an Evolving System of Lunar Notation in Aurignacian. Perigordian. Gravettian to End of Magdalenian*» (comunicación al «*VII Congrès International des Sciences Pre- et Protohistoriques*», Praga).
- MARSHACK, A. (1970).— «*Le bâton de commandement de Montgaudier (Charente). Réexamen au microscope et interprétation nouvelle*» (en páginas 321 a 352 de tomo 74 de «*L'Anthropologie*», París).
- NOUGIER, L. R., ROBERT, R. (1966).— «*Bouquetin gravé d'une scène animalière. Magdalénien final de la grotte de la Vache (Alliat, Ariège)*» (en páginas 75 a 79 del tomo 21 de «*Préhistoire, Spéléologie Ariégeoises*». Tarascón).
- NOUGIER, L. R., ROBERT, R. (1968).— «*Scene d'initiation de la Grotte de la Vache à Alliat (Ariège)*. (en páginas 13 a 98 de tomo 23 de «*Préhistoire, Spéléologie Ariégeoises*», Tarascón).
- PEQUART, M. y St. J. (1961).— «*Grotte du Mas d'Azil. Une nouvelle galerie magdalénienne*» (en páginas 157 a 250 del tomo 47 de «*Annales de Paléontologie*», París).
- PERICARD, L., LWOFF, S. (1940).— «*Les plaquettes gravées de la grotte de La Marche*» (en páginas 155 a 180 de tomo 37 de «*Bulletin de la Société Préhistorique Française*», París).
- PEYRONY, D. (1935).— «*L'art azilien périgourdin, ses rapports avec l'art magdalénien final et l'art capsien*» (en páginas 413 a 417 de «*XI Congrès Préhistorique de France. Périgueux. 1934*», París).
- PIETTE, E. (1904).— «*Classification des sédiments formés dans les cavernes pendant l'âge du renne*» (páginas 129 a 176 del tomo 15 de «*L'Anthropologie*», París).
- PIETTE, E. (1907).— «*L'Art pendant l'âge du renne*» (Paris).
- PIVETEAU, J. (1961).— «*Traité de Paléontologie*» (tomo VI.I; París).
- REINACH, S. (1913).— «*Repertoire de l'art quaternaire*» (Paris).
- REQUATE, H. (1957).— «*Zur Naturgeschichte des Ures (Bos primigenius Bojanus 1827) nach Schädel- und Skelettfunden in Schleswig-Holstein*» (en páginas 297 a 338 de tomo 70 de «*Zeitschrift für Tierz. und Zoologie*»).
- RIPOLL, E. (1958).— «*Las representaciones antropomórficas en el arte paleolítico español*» (en páginas 167 a 192 de tomo 19-20 de «*Ampurias*», Barcelona).
- RIPOLL, E. (1969).— «*Representaciones del hombre de Cro-Magnon en el arte paleolítico*» (comunicación al «*Simposio Internacional Hombre de Cro-Magnon*», Islas Canarias).
- SAINT-PERIER, R. de (1932a).— «*L'art préhistorique*» (Paris).
- SAINT-PERIER, R. de (1932b).— «*Deux oeuvres d'art de la grotte d'Isturitz*» (en tirada aparte del tomo 42 de «*L'Anthropologie*», París).
- SAINT-PERIER, R. S. de (1965).— «*Inventaire de l'art mobilier paléolithique du Périgord*» (en páginas 139 a 159 de «*Centenaire de la Préhistoire en Périgord*», Périgueux).
- UCKO, P. J., ROSENFELD, A. (1970).— «*Représentations anthropomorphiques dans l'art paléolithique*» (comunicación al «*Simposio Internacional de Arte Paleolítico*», Santander).
- VEGA DEL SELLA, C. de (1930).— «*Las cuevas de la Riera y Balmori (Asturias)*» (Madrid).
- VERBRUGGE, A. R. (1958).— «*Le symbole de la main dans la Préhistoire*» (Courances).
- ZEUNER, F. E. (1963).— «*A History of Domesticated Animals*» (Londres).

IGNACIO BARANDIARAN

Departamento de Historia Antigua
Universidad de Zaragoza.



Lam. Fotografías del hueso grabado de Torre, en distintas posiciones.