

# **El arte rupestre en las cuevas de Bizkaia**

Araitz Garmendia

Trabajo de Fin de Máster: *Métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica, artística y geográfica. Itinerario prehistoria y arqueología*

Director: Francisco Javier Muñoz Ibáñez

UNED

## Contenido

1. Introducción:.....	7
2. Objetivos: .....	8
3. Metodología:.....	9
4. Estado de la cuestión: .....	9
5. Las cuevas de Bizkaia:.....	13
5.1. Ventalaperra (Karrantza):.....	13
5.2. Cueva de Arenaza (Galdames):.....	21
5.3. Cueva de Morgota:.....	32
5.4. El Rincón: .....	39
5.5. Santimamiñe: .....	44
5.6. Cueva de Askondo:.....	55
5.7. Lumentxa: .....	62
5.8. Armintxe: .....	68
5.9. Atxurra (Berriatua): .....	71
6. Las teorías interpretativas: .....	74
7. Cronología estilística del arte rupestre:.....	77
8. Rasgos de las cuevas de Bizkaia: .....	79
9. Conclusiones:.....	83

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Localización de la cueva de Ventalaperra en el mapa de Bizkaia. ....	13
Figura 2. Mapa de la cueva Ventalaperra. Fuente: Gorrotxategi 2000: 124. ....	14
Figura 3. Grupos de signos en la entrada de la cueva. Fuente: Gorrotxategi 2000: 127... .....	16
Figura 4. Líneas entrecruzadas en el espacio Atarikoa. Fuente: Gorrotxategi 2000: 128. .....	16
Figura 5. Bisontes en la sala Hartzaren Gela. Fuente: Gorrotxategi 2000: 130. ....	16
Figura 6. Oso de Ventalaperra. Fuente: <a href="http://www.enkarterrimuseoa.eus">www.enkarterrimuseoa.eus</a> .....	18
Figura 7. Contorno de bisonte en Hartzaren gela. Fuente: Gorrotxategi 2000: 141.....	18
Figura 8. Uro en Hartzaren gela. Fuente: Gorrotxategi 2000: 142.....	19
Figura 9. Representaciones 9, 10, 11 y 12 en Hartzaren gela. Fuente: Gorrotxategi 2000: 142.....	19
Figura 10. Localización de la cueva de Arenaza en el mapa de Bizkaia. ....	20
Figura 11. Plano de la cueva de Arenaza. Fuente: Gorrotxategi 2000: 206.....	21
Figura 12. Cierva incompleta, cierva parcial y conjunto de puntos. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 29. ....	24
Figura 13. Cierva incompleta. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 30.....	25
Figura 14. Puntos en la sala de las ciervas. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 31..	25
Figura 15. Cierva parcial y punto rojo. Fuente: Garate, Jimenez y Ortiz 2000: 32.....	25
Figura 16. Cierva completa y cierva parcial. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 33. .....	26
Figura 17. Cierva parcial y cierva incompleta. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 34. .....	27
Figura 18. Grupo de puntos rojos. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 35.....	27
Figura 19. Ciervas. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 36. ....	27
Figura 20. Dos ciervas completas. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 37.....	28
Figura 21. Uro, cuarto trasero de bóvido, prótomo y cabeza de bóvido. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 38. ....	30
Figura 22. Localización de la cueva de Morgota en el mapa de Bizkaia. ....	30
Figura 23. Cueva de Morgota. Fuente: Garate <i>et al.</i> 2015: 60. ....	31
Figura 24. Manchas en el sector 1. Fuente: Garate <i>et al.</i> , 2015: 62.....	33
Figura 25. Línea en el sector 1. Fuente: Garate <i>et al.</i> 2015: 62.....	33
Figura 26. Trazos pareados en el sector 1. Fuente: Garate <i>et al.</i> 2015: 62. ....	33

Figura 27. Tizonados en el sector 2. Fuente: Garate <i>et al.</i> 2015: 64. ....	33
Figura 28. Representaciones en el sector III de la cueva de Morgota. Fuente: Garate <i>et al.</i> 2015: 67.....	34
Figura 29. Localización de la cueva de El Rincón en el mapa de Bizkaia. ....	37
Figura 30. Localización de la cueva de El Rincón en el Valle de Karrantza. ....	38
Figura 31. Trazos en la entrada de la cueva de El Rincón. Fuente: González Saiz y Garate 2006: 137.....	39
Figura 32. Contorno de animal en el corredor. Fuente: González y Garate 2006: 138. .	40
Figura 33. Ciervo en el fondo de la cueva. Fuente: González y Garate 2006: 139. ....	41
Figura 34. Uro en el fondo de la cueva. Fuente: González y Garate 2006: 141.....	41
Figura 35. Manchas en el fondo de la cueva. Fuente: González y Garate, 2006: 144...	41
Figura 36. Localización de la cueva de Santimamiñe en el mapa de Bizkaia. ....	43
Figura 37. Plano de la cueva de Santimamiñe. Fuente: Gorrotxategi 2000: 293. ....	43
Figuras 38 y 39. Posible cáprido y puntos en negro. Fuente: Gorrotxategi 2000: 290...	47
Figura 40. Macho cabrío. Fuente: Gorrotxategi 2000: 292.....	47
Figura 41. Trazos en negro. Fuente: Gorrotxategi 2000: 293. ....	48
Figura 42. Bisontes. Fuente: Gorrotxategi 2000: 295.....	48
Figura 43. Bisonte. Fuente: Gorrotxategi 2000: 297. ....	48
Figura 44. Representaciones en la antecámara lateral izquierdo. Fuente: Gorrotxategi 2000: 298.....	49
Figura 45. Antecámara lateral derecho. Fuente: Gorrotxategi 2000: 302.....	49
Figura 46. Composición central. Fuente: Gorrotxategi 2000: 304. ....	50
Figura 47. Composición central Fuente: Gorrotxategi 2000: 310. ....	50
Figura 48. Caballo, oso, cabeza de ciervo y cabra en el lateral izquierdo. Fuente: Gorrotxategi 2000: 324. ....	51
Figura 49. Bisontes en el lateral izquierdo . Fuente: Gorrotxategi 2000: 329. ....	51
Figura 50. Bisontes en la pared del fondo. Fuente: Gorrotxategi 2000: 333. ....	52
Figura 51. Pared derecha de la cámara. Fuente: Gorrotxategi 2000: 336. ....	52
Figura 52. Localización de la cueva de Askondo en el mapa de Bizkaia. ....	53
Figura 53. Mapa de la cueva de Askondo. Fuente: Garate y Ríos 2012: 104. ....	53
Figura 54. Panel 1 de la cueva de Askondo. Fuente: Ríos y Garate 2012: 106 .....	54
Figura 55. Prótomo de caballo en el segundo panel de la cueva de Askondo. Fuente: Ríos y Garate 2012: 110.....	55
Figura 56. Vestigios de colorante y dos manchas en el segundo panel de la cueva de	

Askondo. Fuente: Ríos y Garate 2012: 110 .....	55
Figura 57. Panel 3 de la cueva de Askondo. Fuente: Ríos y Garate 2012: 112. ....	56
Figura 58. Cabeza de caballo pintada en rojo en el panel 4. Fuente: Ríos y Garate 2012: 113.....	56
Figura 59. Líneas en el panel 4. Fuente: Ríos y Garate 2012: 113.....	56
Figura 60. Caballo y manchas en el panel 5. Fuente: Ríos y Garate 2012: 113.....	57
Figura 61. Mano positiva y trazos en el panel 5. Fuente: Ríos y Garate 2012: 115.....	57
Figura 62. Restos de colorante. Fuente: Ríos y Garate 2012: 116. ....	57
Figura 63. Panel 1 del Sector B. Fuente: Ríos y Garate 2012: 118. ....	58
Figura 64. Representaciones del sector C. Fuente; Ríos y Garate 2012: 119. ....	58
Figura 65. Representaciones en el panel E. Fuente: Ríos y Garate 2012: 119.....	59
Figura 66. Localización de la cueva de Lumentxa en el mapa de Bizkaia. ....	61
Figura 67. Mapa de la cueva de Lumentxa. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013: 8.....	61
Figura 68. Mancha en el Sector B. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013:13. ....	62
Figuras 69, 70,71 y 72 en la cueva de Lumentxa. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013:14. .....	63
Figura 73. Trazo rojo en la cueva de Lumentxa. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013: 20. .....	63
Figura 74. Manchas. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013: 21. ....	64
Figura 75. Bisontes en el panel principal. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013: 14.....	64
Figuras 76, 77, 78 y 79. Manchas. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013 :22.....	65
Figura 80 Localización de la cueva de Armintxe en el mapa de Bizkaia. ....	66
Figura 81. Imagen de donde se encuentra la cueva. Fuente: Google earth. ....	67
Figura 82. Panel de la cueva de Armintxe. Fuente: Diario Deia el 13 de octubre de 2016. .....	68
Figura 83. Localización de la cueva de Atxurra en el mapa de Bizkaia. ....	69
Figura 84. Grabados en la cueva de Atxurra. Fuente: Diario Deia, publicado el 24 de mayo de 2016.....	71
Figura 85. Distribución de las cuevas en el territorio de Bizkaia.....	82
Figura 86. Características gráficas del periodo Solutrense y Magdaleniense Inferior ...	88
Figura 87. Características gráficas del periodo Magdaleniense Medio y Superior.....	89

*Resumen:* En este trabajo se ha realizado un recorrido por las principales cuevas de Bizkaia que tienen arte rupestre paleolítico, subrayando el aumento de las mismas en los últimos años, pasando de conocerse tres, a ser catorce. En total, son nueve las cuevas estudiadas, seleccionadas por ser las que mejor estado de conservación presentan: Ventalaperra, Santimamiñe, Areatza, El Rincón, Askondo, Morgota, Lumentxa, y las recién descubiertas Atxurra y Armintxe. El objetivo de este trabajo es llevar a cabo un recorrido que sitúe geográficamente las cavidades y que resuma sus características. Además, se exponen las principales teorías interpretativas sobre arte rupestre, y se concretan algunos rasgos comunes que definen el arte de la provincia vizcaína, dejando abierta la posibilidad de futuros descubrimientos gracias a los estudios que se están realizando en la zona en la actualidad.

*Palabras clave:* Paleolítico, arte rupestre, Bizkaia, recorrido, teorías interpretativas, futuros descubrimientos, características comunes.

*Abstract:* In this work we have made a tour of the main caves of Bizkaia that have rock art paleolithic, underlining the increase of them in recent years, from knowing three to fourteen. In total, there are nine caves studied, selected for being the ones with the best state of preservation: Ventalaperra, Santimamiñe, Areatza, El Rincón, Askondo, Morgota, Lumentxa, and the newly discovered Atxurra and Armintxe. The objective of this work is to carry out a route that locates the cavities geographically and that summarizes their characteristics. In addition, the main interpretative theories on rock art are exposed, and some common features are defined that define the art of the province of Biscay, leaving open the possibility of future discoveries thanks to the studies that are being carried out in the area at present.

*Keywords:* Paleolithic, rock art, Bizkaia, route, interpretative theories, future discoveries, common features.

# 1. Introducción

Los arqueólogos y prehistoriadores han formulado numerosas hipótesis sobre el arte prehistórico. Fue en los últimos años del siglo XIX cuando nació la prehistoria como disciplina científica, y rápidamente causó mucha curiosidad entre algunos investigadores como el abate H.Breuil (Breuil 1952), Carthailac (Carthailac 1886), Alcalde del Río (Alcalde del Río 1906) o Lalanne (Lalanne 1911), quienes intentaron explicar las técnicas, estilos y los motivos que llevaron a los hombres a plasmar auténticas obras de arte en las cuevas.

Del mismo modo, debemos subrayar que el estudio artístico implica conocer el contexto en que las obras fueron realizadas. Para alcanzar este objetivo, los investigadores han tratado de datar los diferentes conjuntos, a través de métodos bien directos o bien indirectos. Entre estos últimos, los sistemas pueden ser las dataciones estratigráficas (mediante la cubrición o por desprendimiento), el estudio de los restos del contexto arqueológico del lugar en el que han aparecido las obras, el análisis morfológico comparado, las superposiciones técnicas o bien el estudio de los pigmentos. Todos ellos pueden ofrecer una idea del momento en el que los artistas llevaron a cabo sus obras. Sin embargo, hay que advertir que estas dataciones deben ponerse en cuestión y agregarse las técnicas de datación directa, como el carbono 14 o la espectrometría de masa por acelerador.

En el contexto de la provincia de Bizkaia, existen, por el momento, un total de catorce cuevas con arte rupestre parietal puesto que, en los últimos años, a las cuevas ya conocidas de Ventalaperra (Karrantza), Santimamiñe (Kortezubi) y Arenaza (Galdames), se han añadido recientemente las cavidades de El Rincón (Karrantza), Askondo (Mañaria), Atxurra (Berritua), Lumentxa y Armintxe (Lekeitio) o Morgota (Kortezubi), por citar solo las más representativas. Este conjunto de nueve cuevas son las que han sido enmarcadas, debido al buen estado de conservación que presentan, en un proyecto en el que la Diputación Foral de Bizkaia ha realizado labores de digitalización en 3D.

La digitalización de las cuevas ha logrado llevar a cabo una réplica virtual completa de cada una de ellas, minimizando las zonas ocultas, con una reproducción detallada de los grabados y las pinturas que garantizase su conservación. Este trabajo de la Diputación de Bizkaia aporta documentación técnica fiel que ayuda a realizar un mejor

análisis e interpretación de las cavidades. Es por este motivo por el que para este trabajo se han seleccionado estas nueve cuevas de Bizkaia.

Bizkaia es un territorio en el que en los últimos años se han producido dos destacados descubrimientos con respecto a este campo, ambos en la localidad de Lekeitio. El primero de ellos es la cueva de Atxurra, en mayo de 2016, un lugar que cuenta con 70 grabados de figuras de animales calificado como el mayor conjunto de pinturas rupestres descubierto en Bizkaia desde Santimamiñe. Del mismo modo, destaca que la cueva Atxurra recoge el bisonte con mayor número de marcas de lanza de Europa. En segundo lugar, se encuentra el descubrimiento, también en el año 2016, de un conjunto de grabados en la cueva de Armintxe, que contiene al menos dos leones o felinos, algo totalmente insólito en la región cantábrica. Este caso también resulta de gran interés porque los grabados son novedosos también en cuanto a su técnica, al haber sido efectuados mediante microdesconches en la pared de la cueva, algo que hace interesante su estudio. Se debe recordar que ambas cavidades se encuentran todavía en fase de investigación, por lo que los datos encontrados sobre las mismas son menos detallados que los del resto.

Los recientes descubrimientos y las peculiaridades que presentan estas cuevas son los pilares para realizar este trabajo Fin de Máster, puesto que, gracias a los últimos hallazgos, se deja entrever que todavía hay muchos detalles que descubrir sobre las pinturas y grabados del conjunto de arte rupestre paleolítico con el que cuenta Bizkaia, siendo esta una zona de gran riqueza prehistórica.

## **2. Objetivos**

En cuanto a los objetivos de la investigación propuesta, en primer lugar, teniendo en cuenta que dos de las cuevas a analizar, Atxurra y Armintxe, se encuentran en el municipio vizcaino de Lekeitio, se procederá a conocer si coinciden en tamaño, especies de animales y colores y técnicas para llevar a cabo las representaciones. Es decir, que se procurará determinar si tienen puntos comunes dada su cercanía.

En segundo lugar, este trabajo pretende analizar qué cronología tienen las pinturas y grabados de Bizkaia y qué color es el predominante, el rojo o el negro, para precisar qué materiales han sido los utilizados para realizarlos.

En tercer lugar, una vez descritas las nueve cavidades seleccionadas para esta



investigación, se procederá a conocer qué especies animales son las predominantes en las cuevas de Bizkaia.

En cuarto lugar, también se establecerá qué técnicas son las dominantes a la hora de llevar a cabo las representaciones. Incluso podrá conocerse si se combinan distintos procedimientos (pintura y grabado) para las obras.

En quinto lugar, se llevará a cabo un mapa que determine cuál es el reparto geográfico de las cavidades, para conocer si existen focos concretos en los que se concentren.

Una vez analizadas las nueve cuevas, también se pondrá en evidencia qué queda por conocer de las mismas, y qué puntos deben reforzar los investigadores para conocer más en profundidad el arte prehistórico en Bizkaia.

### **3. Metodología**

Para la realización del presente trabajo se ha seguido un método basado en la heurística y la hermenéutica, empleando técnicas cualitativas, puesto que esta utiliza el método inductivo, centrándose en lo particular e individual. Para ello se ha optado por recurrir a la observación documental; en un primer momento, se llevó a cabo la recopilación de los trabajos publicados hasta la fecha sobre las cavidades de Bizkaia con arte paleolítico parietal.

Además de esta documentación, se procedió a realizar una búsqueda sobre aquellos estudios basados en la interpretación de las imágenes representadas en las cuevas a nivel general. Una vez realizada esta búsqueda y consulta, se analizó, contrastó y ordenó la información para poder determinar algunas conclusiones sobre el tema escogido. Es decir, que con el empleo de un rastreo de la documentación, se ha buscado ordenar y contrastar lo publicado sobre este tipo de representaciones artísticas durante el Paleolítico en el ámbito de la provincia de Bizkaia, donde recientemente se han producido varios descubrimientos que han aumentado considerablemente el número de cavidades decoradas

### **4. Estado de la cuestión**

Desde que en el último cuarto del siglo XX se produjese un aumento de descubrimientos de arte rupestre, se comenzaron a elaborar teorías sobre el mismo y a

desarrollar métodos para datar las obras. A estos estudios se unieron varios expertos que dieron comienzo a las tesis sobre los santuarios paleolíticos, de todos los países del mundo, de los cuales se publicaron grandes monografías. Ejemplo de ello son los realizados sobre Font-de-Gaume (Capitan, Breuil y Peyrony 1910), Combarelles (Capitan, Breuil y Peyrony 1924) o Altamira (Breuil y Obermaier 1935). También se llevaron a cabo publicaciones como *Les cavernes de la region Cantabrique* de Alcalde del Río, Sierra y Breuil (1911). Todos estos estudios tenían como objeto identificar los temas, la cronología, el estilo y la posible interpretación del arte prehistórico. Sin embargo, a partir de la mitad del siglo XX, aparecieron nuevas investigaciones, entre las que destaca la de Leroi-Gourhan, quien elaboró un sistema cronológico basado en la comparación con el arte mobiliario y en la presunción de que el arte iba de menor a mayor complejidad. Sus ideas han estado a la vanguardia de los recientes estudios, hasta el momento en el que entraron en juego nuevas vías de investigación con técnicas de análisis como la datación absoluta gracias al Radiocarbono, la Termoluminiscencia y el Uranio-Torio. Con ellas se inició hace casi treinta años la llamada “Era Post-estilística” (Lorblanchet y Bahn 1993) donde Lorblanchet publica un artículo en el que expone el arte rupestre paleolítico existente en el País Vasco, estudio que se suma al de Apellániz (1980) en el que estudia el método de determinación de autor y su aplicación a los santuarios paleolíticos del País Vasco, a lo que se sumará su obra *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos* (1982).

En Bizkaia, la zona objeto de estudio en este caso, existen numerosos informes sobre las cavidades encontradas en la provincia. Una de las más importantes es la de Areatza (Bizkaia). El primer análisis sobre las representaciones fue redactado por M. Grande y se publica en 1974. En él se identifican las figuras y se describen sus formas generales. Ese mismo año el prehistoriador Apellániz (1974) realiza un informe del conjunto, pero sin profundizar en todas las figuras, hasta que en 1978 compara las pinturas de Areatza con las de otros santuarios (La Pasiega, La Haza y Pandra) y la enmarca en la Escuela de Ramales. En 1982 Apellániz realiza calcos de las representaciones y en el año 2000, D. Garate (Garate, 2000) revisa el conjunto y eleva el número de unidades gráficas a 25.

En cuanto a la cueva de Ventalaperra, (Bizkaia) fue en 1906 cuando M. Carthailhac y H. Breuil realizaron los descubrimientos de varios bisontes y de los signos de entrada, analizados por Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1911). Beltrán (1971) realizó un estudio

de los grabados de la cavidad, donde rinde homenaje al trabajo que Barandiarán llevó a cabo en la cueva. Siete años más tarde, en 1978, Fernández Ibáñez redactó *Los yacimientos prehistóricos de las cavernas de Venta de la Perra y sus figuras rupestres*.

Sobre Santimamiñe (Bizkaia) también existen numerosos estudios publicados. Barandiarán (1976) establece los niveles de la cueva, que abarcan Auriñaciense, Gravetiense, Magdaleniense (3 niveles), Aziliense, Mesolítico, Neolítico, Eneolítico, Bronce, Hierro y Época Romana. Sobre los materiales encontrados destacan las monografías de Altuna (1972) y Castaños (1986). Los propios arqueólogos de la cueva, Barandiarán, Aranzadi y Eguren, publican en 1925 *Exploraciones en la caverna de Santimamiñe*, donde analizan las pinturas rupestres descubiertas. Apellániz (1969) realiza el estudio *La caverna de Santimamiñe*, donde incluye dibujos de los motivos representados en las paredes de la misma. López Quintana (2011) retoma los análisis y recoge los estudios de revisión estratigráfica que se llevaron a cabo entre 2004 y 2006 y que aportó que se suceden 27 unidades estratigráficas, articuladas en cuatro conjuntos de la cavidad.

X. Gorrotxategi (2000) lleva a cabo el estudio *Arte Paleolítico parietal de Bizkaia*, en el que aborda un completo estudio de las cuevas de Areatza, Santimamiñe y Ventalaperra. En él determina las unidades gráficas, los recursos expresivos y, al mismo tiempo, realiza un resumen de la historia de las tres cavidades.

La información sobre las cuevas en las que se han descubierto restos artísticos recientemente es, en muchos casos, escasa. La cueva de El Rincón (Bizkaia), cuyos restos artísticos se localizaron en 2004 en una prospección dirigida por J. Ruiz Cobo, cuenta con un primer informe publicado en una monografía en 2005 por Montes Barquín, Muñoz Fernández, Morlote, Santamaría, Gómez Laguna y Barreda, en el que dan los primeros datos sobre el arte paleolítico encontrados en la cavidad y proponen dos fases en la construcción de este conjunto parietal, en primer lugar el de los restos de pinturas rojas, vinculados al Estilo III de A. Leroi-Gourhan y enmarcados en el Solutrense o Gravetiense avanzado. Por otro lado, los grabados figurativos son atribuidos al Estilo IV antiguo y situados en el del Magdaleniense. Estos datos se sumaron al estudio realizado por González Sainz y San Miguel Llamosas (2001) sobre las cuevas del grupo de Ventalaperra, en el que quedaría situada El Rincón. En 2006, González Sainz y Garate elaboran una revisión que retomaría el estudio sobre la cronología propuesta para los grabados, y pretendía, que además contenía un análisis

comparativo con las manifestaciones parietales de las cuevas inmediatas a la misma.

Las representaciones de la cueva de Askondo (Bizkaia) forman parte de los descubrimientos más recientes de Bizkaia. Se localizaron en 2011, aunque se tiene constancia de la misma desde principios del siglo XX. Entonces la cueva estaba rodeada de un halo de mitología, tal y como recoge J.M. Barandiarán (1975) cuando habla de una carta enviada por Francisco Belaustegui en 1917 en la que la califica de habitación de brujas. Sin embargo, el primer informe de carácter científico fue elaborado por Gálvez Cañero (1912), donde describe las actividades realizadas en la cueva y aporta un plano de la misma. Del mismo modo, Fernández Ibáñez (1978 y 1981) refleja que la destrucción del patrimonio paleontológico de Askondo se da en los años 70, ya que se produjo un gran expolio en la cavidad al aparecen en varios medios que se habían encontrado varios restos de oso. En el año 2011 se retoman los trabajos de campo, y fruto de ellos se publicará un informe elaborado por Garate y Ríos (2012), en el que dan a conocer el descubrimiento de un excepcional santuario del Gravetiense en la cueva de Askondo.

Un año más tarde se descubrieron las representaciones de la cueva de Lumentxa (Bizkaia). Fue en 2012, a pesar de que la cavidad había sido explorada desde 1921 por Barandiarán entre 1926 y 1929, junto a Aranzadi. Los resultados de esas intervenciones fueron publicados como anexo junto al tercer volumen de los trabajos desarrollados en la cueva de Santimamiñe (Aranzadi y Barandiarán 1935). Aunque también se divulgó información en artículos específicos sobre las piezas de arte mueble localizadas (Barandiarán y Aranzadi 1927-1934) o sobre los restos antropológicos (Aranzadi 1929). En 1963 se retoman los trabajos en la cueva y realizó un nuevo estudio (Barandiarán 1964). En 1984 el arqueólogo Arribas vuelve a trabajar en la zona, y edita los resultados de cada una de sus investigaciones (Arribas 1985-1994) junto con un estudio parcial (Arribas 1997). Finalmente, Garate, Ríos y Ruiz (2012) publican un informe sobre el descubrimiento de un conjunto inédito de arte parietal en la cueva, en la que destacan un panel decorado en el que se han pintado en rojo dos bisontes de grandes dimensiones y una cabeza de caballo, con convenciones de representación que los asocian directamente con la actividad artística del Magdaleniense Reciente en el área cantábrica.

Un reciente descubrimiento es la cueva de Morgota (Bizkaia), que se produjo en mayo de 2014 por parte de los espeleólogos Gotzon Aranzabal Gaztelu y Antonio García Gamero. Poco tiempo después se elaboró un estudio completo de la cavidad

difundido por Garate y el resto de su equipo (Garate *et al.* 2015) en el que analizan el conjunto de pinturas rojas que tiene la cueva, e informan de su pésimo estado de conservación. Por último, es necesario destacar que tanto la cueva de Atxurra (Bizkaia) como la cueva de Armintxe (Bizkaia) se encuentran en fase de investigación, por lo que no se encuentra bibliografía sobre las figuras representadas en ambas cavidades. La información aportada está extraída de los medios de comunicación a los que el equipo ha transmitido las últimas novedades. Sobresalen aquí las noticias publicadas por los diarios El Correo (2015 y 2016) y Deia (2018), que han seguido de cerca los estudios realizados de la mano de la Diputación Foral. A estas se suma algún estudio previo como el de J.M. Barandiarán (1961), en el que habla de la cavidad de Atxurra, junto a la de Goikolau y Silibranka.

## 5. Las cuevas de Bizkaia

### 1.1. Ventalaperra (Karrantza)



Figura 1. Localización de la cueva de Ventalaperra en el mapa de Bizkaia.

El padre Lorenzo Sierra, superior de Limpias, descubrió en 1904 los grabados de la cueva, cuando observó un oso grabado en la pared derecha de la cavidad. C. Cartalhad y H. Breuil, que ya habían estado en 1902 en la zona, se acercaron en 1906 tras tener noticia del descubrimiento. Durante esa visita encontraron en la misma pared un bóvido y un bisonte. En el muro de enfrente aparecieron otro bisonte y unas incisiones en el portal de la entrada (Grupo Espeleológico Vizcaino 1978: 22).

El descubrimiento de Ventalaperra se enmarca en unos años en los que hubo otros en la zona cantábrica. La cavidad aparece citada en *Les cavernes de la Région Cantabrique* (Alcalde del Río *et al.* 1912), donde se indica que en la cueva señalada habían encontrado sílex tallados del Paleolítico. En 1931 comenzaron las excavaciones con Aranzadi y Barandiarán, fecha que daría arranque a largas investigaciones sobre este enclave. De hecho, en aquella campaña se hallaron en el suelo de debajo de uno de

los grabados trozos de cerámica negra, huesos y dientes de cápridos, puntas y trozos de pedernal retocados (Barandiarán 1958: 13). En 1950, Manuel López, Arcipreste de Carranza, encontró un nuevo bisonte después de que Don Antonio Ferrer publicase unos planos de las cavidades (Ferrer 1943) y en 1968, él junto a otros miembros del Grupo Espeleológico Vizcaíno, del que era director, exploran la zona (Grupo Espeleológico Vizcaino 1968). En esa misma época se descubre en la cercana cueva del Polvorín el grabado de una cabra montés (Beltrán 1971: 387).

La cueva se encuentra en el valle de Karrantza, el municipio más occidental de Bizkaia, y se enmarca en la base del monte Mirón. En su ladera se encuentra la cantera de La Cadena, el encinar cantábrico, bosque que lleva el nombre de El Bortal, donde se enclava la cueva. El macizo se compone de calizas urgonianas del Cretácico inferior, (Gorrotxategi 2000: 122), tiene una boca de 7x11 metros, con un vestíbulo de 4x8 metros y en pendiente hacia el exterior. Después da a una balconada de 1,8 metros de ancho donde están las primeras representaciones abstractas. El santuario, denominado Hartzaren gela, se encuentra en una galería con planta triangular, que da paso a más galerías (Ver tabla en anexos, página 101).

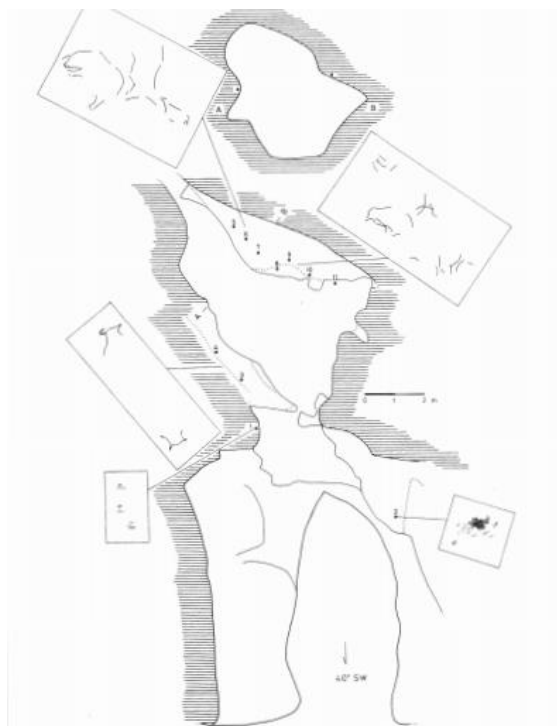


Figura 2. Mapa de la cueva Ventalaperra. Fuente: Gorrotxategi 2000: 124).

Los grabados son finos y realizados con una sola incisión. Las figuras están representadas de manera esquemática, por eso muchas están incompletas. La técnica

utilizada es común a todas las figuras, primero diseñaban un boceto piqueteando la pared con un cincel y después repasando lo piqueteado hasta que quedaba un surco. Según los estudios realizados en las paredes, es probable que cada figura sea obra de un autor diferente. Esto se debe a que entre ellas hay diferencias en la anchura, la profundidad, declinación, grado de repasado y las distintas conexiones entre líneas (Beltrán 1971: 389).

Están bastante difuminados, por lo que a veces se confunden con las grietas de la cueva. Pertenecen a la primera época del Paleolítico Superior, periodo Auriñaciense, durante el nacimiento del arte rupestre, hace unos 24.000 años, época en la que fue ocupado el lugar por cazadores recolectores que explotaron los recursos naturales de la zona. Según afirmó Breuil, todos estos dibujos de técnica muy simple y una sola pata por par son, posiblemente, auriñacienses (Breuil 1945: 343). Breuil se basó para realizar esta afirmación en el dibujo lineal con contorno simple, en la falta de preocupación por los detalles interiores y en los profundos de los surcos, además de en las proporciones generales, que presentan una sola pata por par.

Tal y como apunta Leroi-Gourhan, los grabados de Ventalaperra son un santuario exterior, ya que las figuras se encuentran muy cerca de la boca de la cueva, visibles con luz natural, sin que existan otros en el interior. La disposición radial de las representaciones en la sala exterior, su visibilidad y la similitud de los rasgos técnicos abogan por su sincronía (González Sainz 2000: 265)

La cueva se divide en dos partes, según describe Gorrotxategi (2000: 125).

### ■ **Entrada: Atarikoa:**

En este espacio los signos se encuentran en la balconada que da entrada a la galería. En este lugar los signos se encuentran a la derecha de la entrada a la galería, en una plataforma a 90 centímetros de altura.

- Tres grupos de tres rayas paralelas. El primer grupo son tres que miden entre 6 y 11,5 centímetros. El grupo del centro son cuatro líneas agrupadas de dos en dos con unas medidas de entre 2 y 10 centímetros. Por último, el tercer grupo son tres líneas de entre 4 y 13 centímetros (Figura 3).

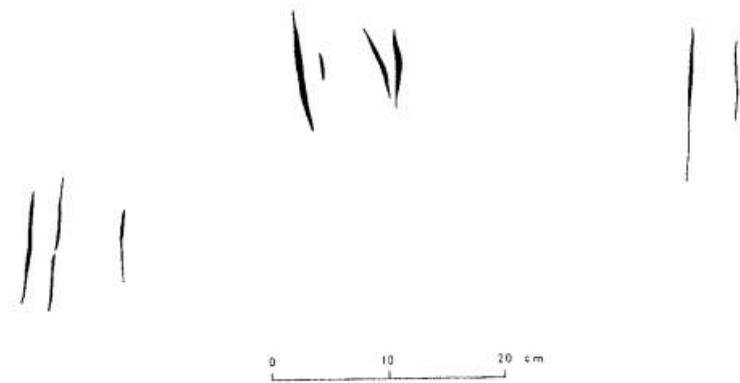


Figura 3. Grupos de signos en la entrada de la cueva. Fuente: Gorrotxategi 2000: 127).

- Líneas entrecruzadas. En número son más de cien y ocupan una superficie de 72 por 35 centímetros (Figura 4)

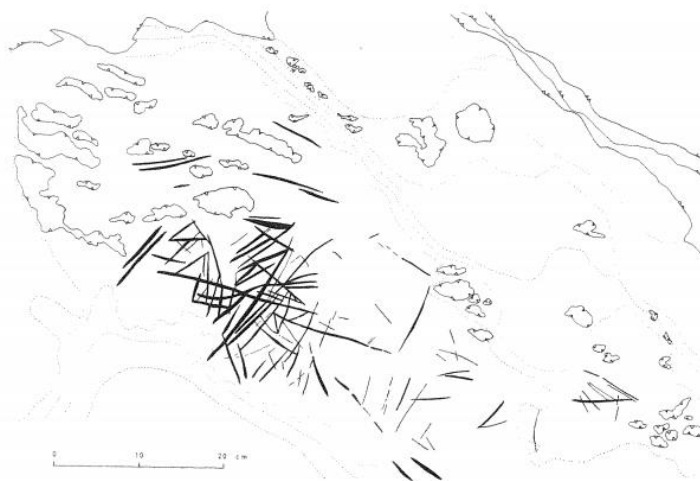


Figura 4. Líneas entrecruzadas en el espacio Atarikoa. Fuente: Gorrotxategi 2000: 128).

### ■ Sala del Oso (Hartzaren gela):

Las figuras se reparten en un espacio de 32 metros cuadrados.

- Lateral izquierdo: Se trata de dos figuras de bisontes realizadas en un saliente rocoso que formaban una escena de afrontamiento a pesar de haberse realizado de manera incompleta. Se componen de trazos sueltos, y mientras que el primero de ellos no presenta parte de su cabeza, y cuenta, además, con una doble incisión en el abdomen que parece querer dar sensación de relieve. Del segundo bisonte solo se aprecia su cuarto trasero. Tiene la cola muy marcada y en posición levantada (Gorrotxategi 2000: 129). (Figura 5).



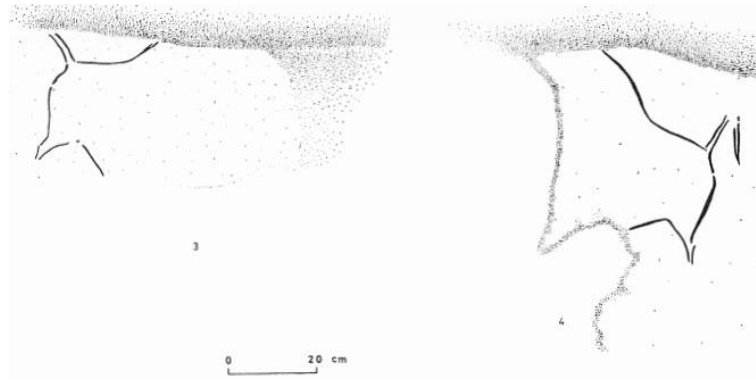


Figura 5. Bisontes en la sala Hartzaren Gela. Fuente: Gorrotxategi, 2000: 130).

- Lateral derecho: A unos 2,5 metros del suelo se encuentra el grabado de un *Ursus arctus* u oso común, ya que según apunta Breuil no tiene la frente convexa que tiene el *Ursus spelaeus*. La figura de este oso tiene un perfil de trazo continuo y se encuentra con la cabeza baja, de modo que parece que está olfateando el terreno, exactamente igual que se halla en un canto grabado de la Colombière (Breuil, Nougier y Robert 1957: 53). Su morro es cuadrado y está perfilado por tres líneas. Gracias a su contorno se pueden distinguir sus patas y su hocico. Solamente le faltan una pequeña parte del vientre y el arranque de la pata trasera, inmediatamente debajo de la cola. Tiene una sola pata por par y en ninguna están marcadas las garras. En este punto hay que diferenciar las opiniones de los investigadores sobre la diferenciación de especies de osos según sus representaciones. Mientras que Breuil, Nougier y Robert no realizan una precisa calificación de los osos representados en las cuevas paleolíticas, Ripoll (Ripoll 1955: 51) asegura que el *Ursus spelaeus* aparece en una posición profunda y posterior del cerebro, quedando situado en la mitad trasera del cráneo. Otros investigadores como Bandi (Bandi 1968: 13) aseguran que el oso de las cavernas tiene formas más macizas, y además tiene un stop entre la nariz y la frente, algo que a veces permite diferenciarlo con el oso común. En este caso admite que el oso de Santimamiñe es un *Ursus arctus*, en cambio, el de Ventalaperra es un *Ursus spelaeus*. Esta opinión es compartida por Madariaga (Madariaga de la Campa 1969: 61), quien además señala que el de Santimamiñe es pardo.

Sin embargo, a pesar de que los especialistas pueden diferenciar las especies sobre los materiales óseos, no es así en las pinturas o grabados, ya que en muchas ocasiones las figuras no están suficientemente claras o están demasiado

esquemáticas, como es en el caso de Ventalaperra. Como el oso aquí representado está el ejemplo vizcaíno de Santimamiñe, que se analizará más adelante y donde se retomará el carácter excepcional de esta figura. En la misma zona, a 8 centímetros de distancia, aparece un bisonte. Se encuentra plasmado verticalmente, una forma de representación de esta especie habitual en el paleolítico, y que también puede verse en Santimamiñe (Gorrotxategi, 2000: 138). Está realizado con una línea incisa y profunda en forma de U. En el mismo grupo y a la derecha de la figura anterior se sitúa la figura de lo que podría ser un uro según Gorrotxategi (2000: 141), por su cabeza triangular, cuerpo robusto y cola larga y caída. Está en posición horizontal y realizado con un grabado poco profundo y línea incisa. (Figura 6).



Figura 6. Oso de Ventalaperra. Fuente:

- En el lateral derecho hay una concavidad que produce el efecto de un semitecho, donde se encuentran varios motivos representados (Figuras 7, 8 y 9). El primero de ellos es un grupo de líneas que podrían ser contornos de animales inacabados. Están en una zona lisa del techo y a una altura de 2,5 metros. Son cinco trazos rectos que podrían ser cuellos o la cruz de dos animales. También aparece en esta zona el contorno de un bisonte, a 1,32 metros del suelo. El grabado se ha llevado a cabo mediante una línea incisa y gruesa y profunda con sección en U. A la derecha hay un grupo de cuatro trazos curvados que acaban de forma apuntada, el grabado tiene sección en U aunque es menos profundo que los anteriores. Por último, hay un grupo de diez líneas o contorno inacabado, de las cuales dos se unen y forman un ángulo.

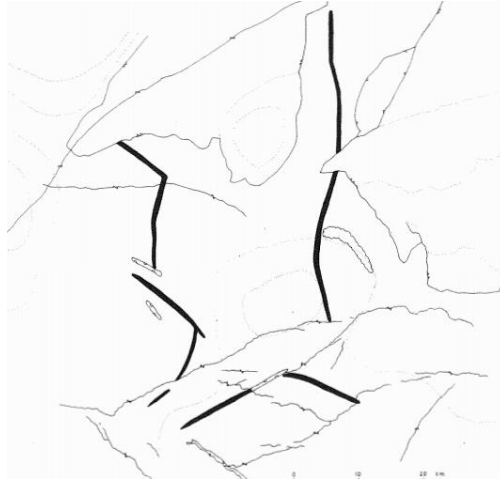


Figura 7. Contorno de bisonte en Hartzaren gela (Gorrotxategi 2000: 141).

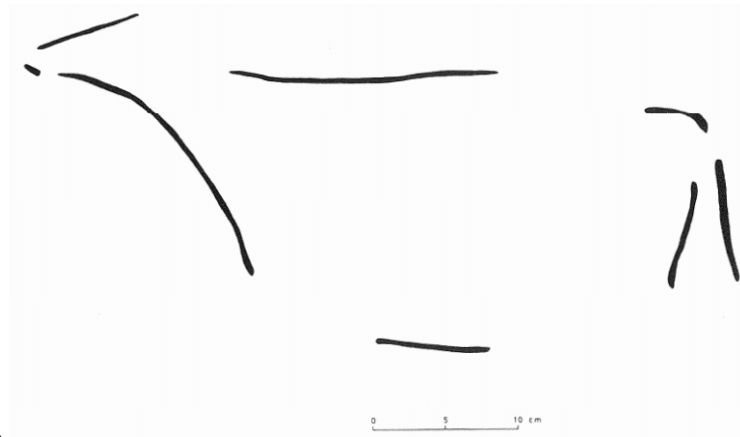


Figura 8. Uro en Hartzaren gela (Gorrotxategi 2000: 142).



Figura 9. Representaciones 9, 10, 11 y 12 en Hartzaren gela. Fuente: Gorrotxategi, 2000: 142).

Teniendo en cuenta estos datos, cabe destacar que de las 11 representaciones con las que cuenta Ventalaperra, seis de ellas son de animales a los que se ha identificado su

especie, mientras que dos de ellas son de atribución dudosa. En cuanto a los seis animales, (todos ellos en posición estática) se trata de un oso, un uro, y cuatro bisontes, por lo que la especie dominante numéricamente es la del bisonte. Sin embargo, teniendo en cuenta otros criterios, como el acabado, el animal principal sería el oso, puesto que ha sido el representado con todas sus extremidades y en mayor tamaño que el resto. En cualquier caso, los animales están repartidos en dos zonas distintas. En la primera de ellas, en el lateral izquierdo, presenta una asociación de dos bisontes, lo que puede ser interpretado como un afrontamiento o una escena de manada o de celo. En el lateral izquierdo, los animales presentados son un uro, un oso y un bisonte. Los dos últimos son los que aparecen en mayor tamaño, y tan solo el oso ha sido representado completo, por lo que esta sería la figura más relevante.

Las figuras han sido todas ellas grabadas, aunque puede observarse tanto un grabado profundo como otro más superficial. En este punto cabe recoger la tesis en la que se relaciona la técnica con el lugar de la figura en la cavidad. En cuevas como la de Pair-non-Pair se ha vinculado el grabado profundo con la cercanía de la fuente de luz, la materia rocosa irregular y la antigüedad de las obras (Delluc 1991: 67). Sin embargo, en Ventalaperra los grabados de la entrada son poco profundos, lo que Gorrotxategui (2000: 157) relaciona con la facilidad de visualizarlos con la iluminación natural.

La mayoría de las figuras de la cueva están inacabadas, un rasgo que se da en un importante número de casos de arte parietal y mueble paleolítico, ya que la representación de una parte representa a la totalidad. Todas las figuras se han llevado a cabo sin detalles internos, y según los investigadores, durante el periodo Auriñaciense, en los inicios del Paleolítico Superior (25.000-20.000 a.C). Para esta afirmación los autores se basan en varios criterios. Breuil (1952: 343) se basa en la técnica, ya que las figuras cuentan con una sola pata por par. El estilo y la técnica son también los criterios de Barandiarán (1966: 104) para apuntar al Auriñaciense como el periodo de realización de las pinturas, mientras que Beltrán (1971: 396) y Gorrochategui (2000: 203) lo sitúa en este tiempo por el grabado profundo.

## 5.1. Cueva de Arenaza (Galdames)



Figura 10. Localización de la cueva de Arenaza en el mapa de Bizkaia.

La cueva de Arenaza se encuentra en el municipio de Galdames y forma parte del complejo kárstico con mayor desarrollo de la provincia de Bizkaia. La entrada de la cueva está formada por un arco partido en dos por una formación estalagmítica de una altura de dos metros. Desde ese punto se accede a una galería que mide 20 metros de largo y que tiene una considerable altura de techo. A partir de ahí se accede a la galería principal de la cueva, donde ya se encuentra un dibujo hecho con pinturas rojas. En una sala anexa a esta galería, se encontraron diez figuras de ciervas del Magdalenense también en tono rojizo (Ver tabla en anexos, página 103). La morfología interior se encuentra muy alterada debido principalmente a la actividad minera desarrollada, la circulación hídrica subterránea natural y las condiciones microambientales (Garate 2004: 3).

En cuanto a su descubrimiento, es en el año 1962 cuando se hace referencia a su yacimiento arqueológico, confirmado por el antropólogo y arqueólogo José Miguel de Barandiarán (Nolte 1968: 34). El descubrimiento de las pinturas prehistóricas tuvo lugar el 3 de febrero de 1973 y de manera casual (Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 6). El ingeniero bilbaíno, Pedro María Gorrochategui, estaba de excursión por la zona de las Encartaciones junto a sus cuatro hijos, que se adentraron en una cueva del barrio de Areatza, de Galdames. Esta fue la cuarta caverna en la que se encontraron muestras de arte rupestre, ya que antes se habían descubierto en Santimamiñe, Goikolau y Ventalaperra.

Las primeras investigaciones en la Cueva de Arenaza fueron llevadas a cabo por J.M. Apellániz y J. Altuna, quienes en 1972 dirigieron la primera excavación. Apellániz trabajó en la zona hasta 1990, y concluyó, durante las tres primeras campañas de excavación, que se hallaban cinco periodos culturales: vasco-romano, Bronce, un periodo de abandono entre el Eneolítico y la edad de Bronce, Eneolítico antiguo y

Neolítico (Apellániz 1975: 115). En las dos siguientes campañas llevadas a cabo en los años 1975 y 1976, se reconoció un horizonte cultural Aziliense (Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 14).

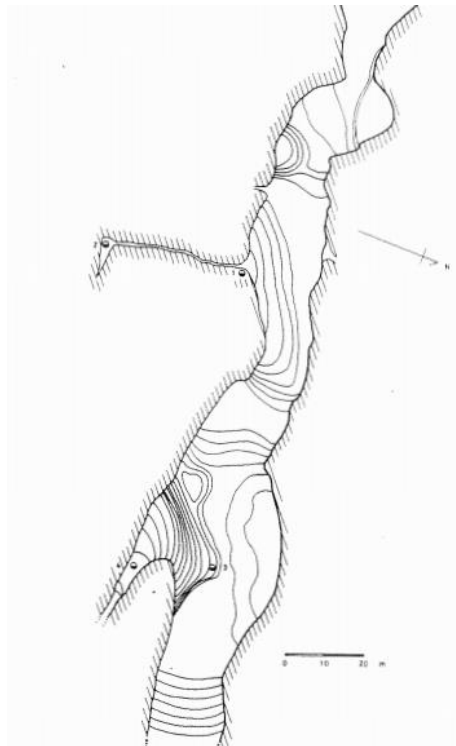


Figura 11. Plano de la cueva de Arenaza. Fuente: Gorrotxategi 2000: 206.

Cabe destacar que en Areatza el espacio general, la caverna, es utilizado de una manera que se reconoce en otros santuarios cercanos (como Santimamiñe), de modo que hay dos conjuntos de representaciones, uno en la cámara y otro en la galería principal. Del mismo modo, en cuanto a la disposición de las figuras, Gorrotxategi apunta a que en el interior de la cámara la distancia entre grupos en el plano inferior está entre 2,55 y 3,20 metros, pero en las figuras o signos de los grupos binarios tan solo entre 10 y 20 centímetros (Gorrotxategi 2000: 236). Por último, señalar que en Areatza se aplica la técnica del grabado y de la pintura. El grabado es en la mayoría de los casos fino, mientras que la pintura se aplica en ocasiones con puntos aislados, aunque en su mayoría mediante puntos yuxtapuestos. También se observa la línea continua en algunos casos de las ciervas.

Se localizan un total de 26 unidades gráficas en la cueva de Arenaza, distribuidas en tres espacios diferenciados: el primero es la llamada Sala de las ciervas, que cuenta con un total de 15 motivos pintados en rojo y uno en negro. El segundo es el formado por el panel del uro y el panel del ciervo con 3 motivos en rojo y 5 grabados. Por

último, en la bifurcación terminal se localizaron dos motivos pintados en rojo. El escaso número de las representaciones figuradas de Areatza y su compartimentación en grupos binarios no permite para el caso de la cámara hablar de un grupo principal, frente al resto (Gorrotxategi 2000: 243). Lo mismo ocurre en el panel de los uros, ya que se da una acumulación en los paneles principales de animales y de especies distintas. Sin embargo, es destacable que un santuario en sí puede estar compuesto por muy escaso número de figuras, como señalan autores como Jordá (1979).

En cuanto a la relación entre las figuras, hay representaciones cruzadas, aunque también hay relación entre animales opuestos, donde por ejemplo al enfrentarse figuras grandes con otras de menor tamaño podrían formar una escena representando a adulto y cría. En cuanto a la perspectiva, es destacable que las patas de los animales muestran las extremidades más alejadas de menor longitud en comparación con las más cercanas. Dado que el resto de figuras están incompletas, no es posible conocer si esto fue así en el resto de representaciones. Las orejas se muestran de manera sencilla, en forma de “V” y en “U”, y los cuernos de los uros en un caso con vista frontal y en otro lateral.

### ■ Sala de las ciervas:

Son doce ciervas pintadas en rojo, dos puntos aislados y varias manchas del mismo color y trazos negros no figurativos. La cámara Üreinemeen Ganbara se sitúa al final de un corredor de 33 metros y tiene una entrada amplia, pero se va estrechando a medida que se avanza. Las técnicas se basan, en todos los casos, en la utilización de pintura roja que ha sido aplicada con varios procedimientos (González Sainz, Cacho y Fukazawa 2003: 184). El más usado es el trazo tamponado, que consiste en la disposición sucesiva de puntos. En alguna de las pinturas también se ha dispuesto un trazo simple continuo, o en masas de tinta plana. A pesar de que las ciervas aparecen emparejadas, los investigadores descartan que sean escenas narrativas. Además, algunas de ellas presentan su contorno completo, mientras que otras tienen solo la línea fronto-nasal y el dorso. En este punto también hay que tener en cuenta la mala conservación del pigmento y la descamación parcial de la roca, que han afectado a las representaciones. Para la descripción de cada pintura de la Sala de las ciervas, se seguirá el esquema propuesto por los investigadores Diego Garate, José Manuel Jiménez y Javier Ortiz, puesto que distinguieron dos zonas para las representaciones. En una primera están las ciervas situadas a un metro del suelo, mientras que en la segunda están a ras de suelo, inscritas en una serie de concavidades que presenta el soporte. En la zona A, por lo

tanto, distinguen un total de siete unidades gráficas, de las que cuatro son figuras de ciervas y el resto puntos rojos y marcas negras (Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 19).

- Cierva retratada en rojo e incompleta. Solo se ha representado la parte superior compuesta por la cabeza con las orejas en forma de V, y la barbilla prolongada hasta dibujar el maxilar. También se aprecia una línea cérvico-dorsal. Está orientada hacia la derecha, con el cuerpo de perfil y las orejas de frente. Además del contorno, en la cierva también se observan restos de una tinta plana parcial que cubre el pecho hasta el comienzo del cuello, restos de una posible banda crucial, un punto que podría indicar el ojo y parece que se ha representado el lomo en dos ocasiones para rectificar las proporciones. La técnica es la superposición de puntos. Cuenta con tres tonalidades de rojo distinta. La más intensa para el morro, orejas y línea dorsal. Los dos lomos son de un rojo más suave, y el pecho y la tinta plana presentan una tonalidad más anaranjada. Esta técnica podría haber sido escogida para diferenciar las partes anatómicas del animal, aunque no es un recurso muy utilizado. El ojo presenta una mancha carbonosa, que investigadores como Gorratxategi (2000) se plantean si fue un añadido por los mineros que trabajaron en la zona, aunque hay otras teorías como la de Apellániz, que señala que la figura es producto de dos pintados y de su posterior degradación (Apellániz 1982: 110). (Figura 12)
- Cierva parcial en rojo afrontada a la anteriormente descrita. Solamente se conserva el morro, las orejas, la cervical y el inicio de la línea dorsal. Está orientada hacia la izquierda. El color escogido es un rojo intenso y como técnica se usó el punteado separado en el dorso, y en la nuca el punteado superpuesto. (Figura 12).



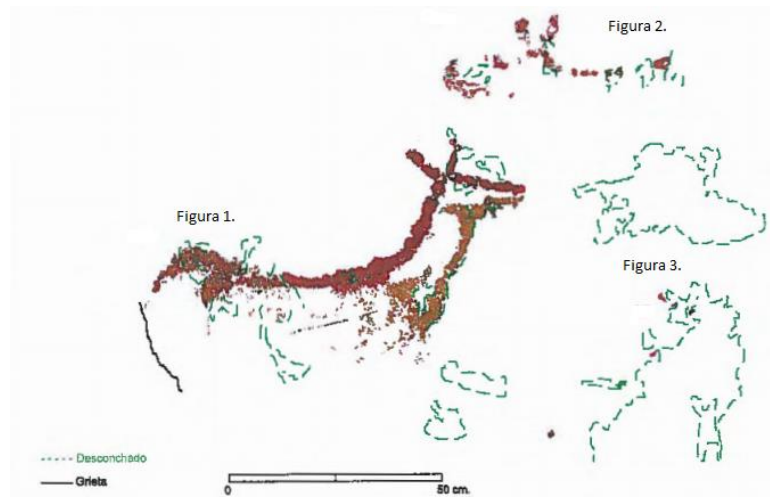


Figura 12. Cierva incompleta, cierva parcial y conjunto de puntos. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 29.

- Conjunto aislado de puntos rojos en la que no se distingue ninguna representación, aunque son restos mal conservados (Figura 12).
- Cierva incompleta en rojo oscuro. Tiene morro, orejas, línea cérvicodorsal, grupa, nalgas, cola, pecho y parte de la línea ventral. Los restos de pigmentos hacen pensar que en su origen pudo estar representada casi por completo. Debido a la mala conservación, no es fácil observar la técnica utilizada, excepto en la grupa, la nalga y la cola, donde se usó trazo punteado superpuesto (Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 20).

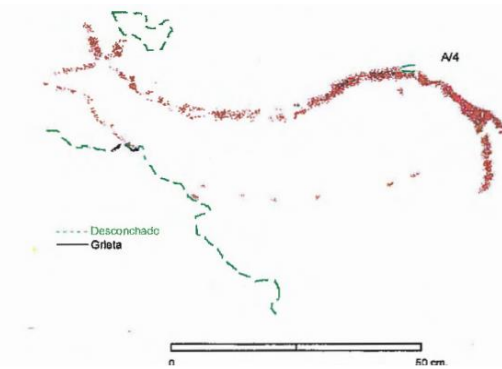


Figura 13. Cierva incompleta. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz, 2000: 30).

- Dos líneas negras verticales que presentan cierta curvatura. Para investigadores como Apellániz, los santuarios paleolíticos pudieron ser reutilizados en distintas épocas prehistóricas, mientras que para otros, como Moure Romanillo y González Sainz, estas líneas como marcas de antorcha sin un sentido artístico y cronología amplia (Moure y González Sainz 2000: 468). (Figura 14).



Figura 14. Puntos en la sala de las ciervas. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 31.

- Una nueva figura incompleta, ya que solo se identifican la línea frontal, las orejas y un punto al comienzo de la cerviz en color rojo. El soporte está desconchado y la figura orientada hacia la izquierda. La técnica son puntos superpuestos. (Figura 15).
- La última figura es un punto rojo, es decir, un tampón aislado. (Figura 15).

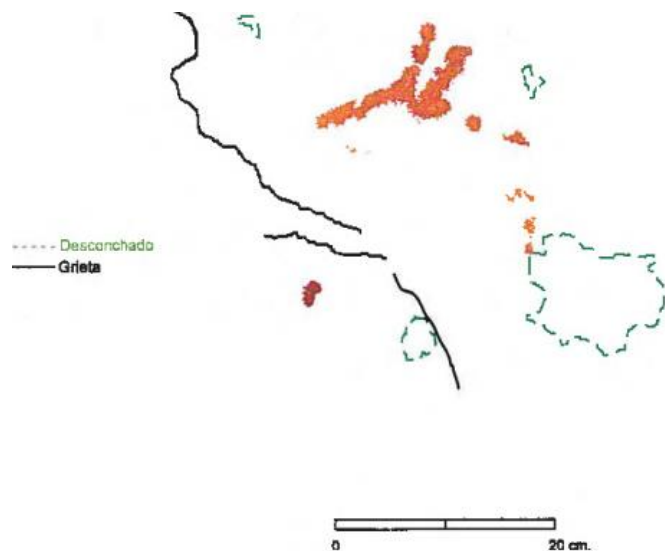


Figura 15. Cierva parcial y punto rojo. Fuente: Garate, Jimenez y Ortiz 2000: 32.

En el segundo nivel de la Sala de las ciervas hay nueve representaciones:

- Cierva completa: Se orienta hacia la derecha. Se ha realizado con tinta planta y sucesión de puntos, aunque hoy en día está muy desconchada. (Figura 16).
- La segunda cierva pudo estar completa pero solo se conserva el morro, la punta de una de las orejas, parte del pecho y algunas manchas en el tronco. Podría formar una escena con la anterior e indicar la relación entre una cierva adulta corno es la primera y otra más joven por su menor tamaño como la segunda

(Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 22). (Figura 16).

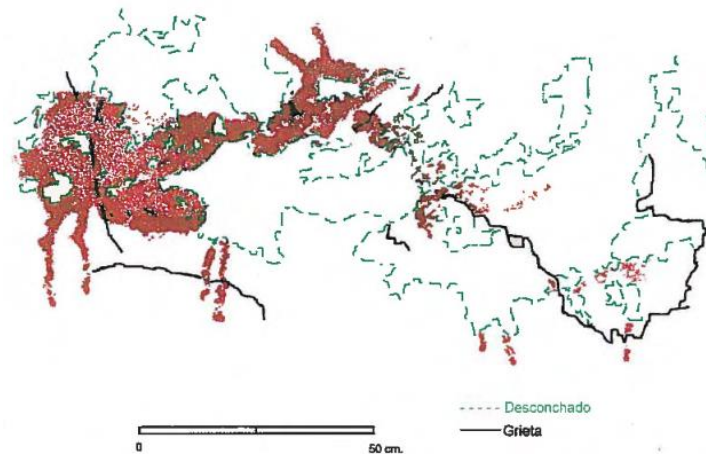


Figura 16. Cierva completa y cierva parcial. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 33).

- La tercera es una cierva que se conserva parcialmente de la que no se conoce la técnica utilizada debido a su mala conservación, aunque se intuye el punteado superpuesto. (Figura 17).
- De la cuarta cierva tan solo se conservan algunos restos de pintura roja. Está orientada hacia la anterior y los desconchados han acabado con gran parte de la representación. Por los trazos que quedan el artista usó el punteado superpuesto. (Figura 17).

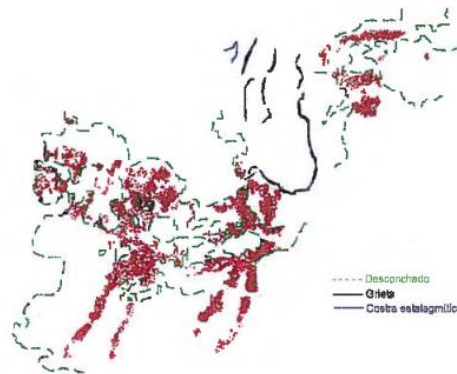


Figura 17. Cierva parcial y cierva incompleta. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 34.

- La quinta representación son un grupo de puntos rojos (Figura 18).

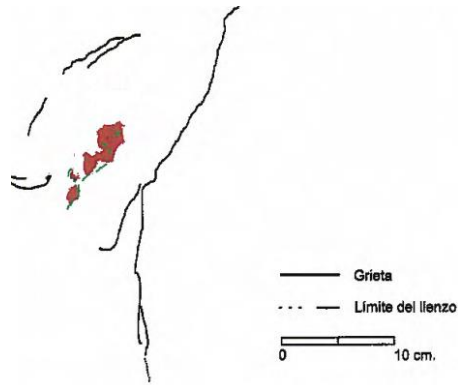


Figura 18. Grupo de puntos rojos. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 35.

- La sexta cierva tiene la cabeza muy borrada y una sola oreja, la línea dorsal, la grupa y la pata trasera. La técnica fueron puntos superpuestos. (Figura 19).
- La séptima es una cierva que no conserva casi su parte inferior y mira al interior. (Figura 19).

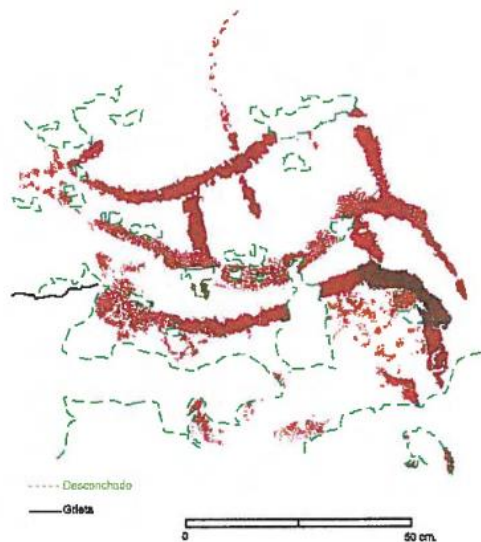


Figura 19. Ciervas. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 36).

- Dos figuras de ciervas, prácticamente completas y orientadas hacia el exterior, y representadas con punteado superpuesto. (Figura 20).

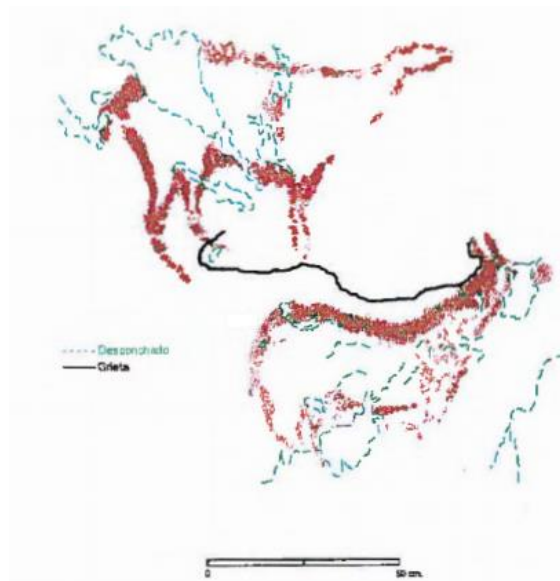


Figura 20. Dos ciervas completas. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 37.

Las ciervas representadas en la cueva de Arenaza tienen algo en común: estar realizadas con trazo punteado, una técnica pictórica muy habitual en la región cantábrica, como en la cueva de El Pendo o Tito Bustillo. Además, muchas de las ciervas también presentan pintura lineal. En cuanto a la selección de los espacios decorados existe una gran variabilidad, tanto en Arenaza como en el grupo de cuevas en conjunto. La sala de las ciervas responde a un esquema en el que se eligen galerías secundarias y espacios reducidos de difícil acceso, en contraposición con el panel de los uros, sito en un lugar visible y de fácil acceso (Garate 2004: 12). Por otro lado, las cavidades con trazo punteado siempre han sido asociadas a una temática concreta en la que las ciervas adoptan un papel prioritario y mientras que en las que dicha técnica es marginal, existe una mayor diversidad de temas sin que se reconozca una hegemonía clara de ninguna especie (Garate 2004: 95). Además, se tiende a disponer los animales en parejas o en pequeñas agrupaciones. En el caso de Arenaza, están colocados en parejas, bien en planos paralelos a distinta altura o sobre un mismo plano enfrentadas.

Se puede concluir que las ciervas están representadas solo en su contorno, y los únicos detalles interiores son las representaciones de los ojos, mediante un punto, y una línea de despiece interior que atraviesa el cuerpo de manera transversal desde la cruz hasta el arranque del tren delantero (González Sainz y Cacho 2002: 186). Los contornos, por su parte, suelen estar formados por trazos que no llegan a unirse. Por otro lado, la línea cérvico-dorsal suele prolongarse para realizar la cola. En cuanto a las extremidades, algunas figuras presentan las cuatro, mientras que en otras solamente se

ve la cabeza, orejas y la línea cérvico-dorsal. Son muy variadas, ya que muchas figuras tienen incluso las pezuñas, mientras que en otras las extremidades están representadas a base de líneas. La técnica para todas es el trazo tamponado o punteado, y el color siempre es el rojo. Combinar tamponado y grabado no es común, pero puede verse en algún punto cómo se usa con contornos de trazo simple o masas de tinta plana.

### ■ Galería principal:

En la galería principal de la cueva de Arenaza existen varias representaciones de Uros.

- La primera de ellas es un uro incompleto en rojo, que se ha rematado con la técnica del grabado. Le faltan las extremidades inferiores y el vientre. Al contrario que las ciervas, está representado hacia el interior y en un panel convexo con rugosidades, apto para estas manifestaciones. (Figura 21)
- La segunda figura es el cuarto trasero de un bóvido o caballo. Como está superpuesto a la cabeza del primer uro, Apellániz creía que eran varias líneas grabadas que sobrepasaban el contorno de la pintura y el grabado (Apellániz 1978: 116). En cambio, según recientes investigaciones, se puede apreciar la grupa sobre el dorso pintado del animal anterior, la cola que nace a la altura del ojo y se desplaza sobre su morro, la nalga, las patas con los dos contornos hasta el corvejón y el inicio de la línea ventral, sin que se haya representado el resto de la figura (Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 26). Además, presenta pátina, que evidencia su cronología antigua. (Figura 21)
- La tercera imagen es un prótomo de caballo grabado, con incisión fina, orientado hacia la entrada. Se distinguen su quijada, boca, ollar, el frontonasal, las orejas, la cerviz y la crinera. (Figura 21)
- En cuarto lugar se encuentra una cabeza de bóvido representada de perfil y orientada hacia la derecha. Su grabado es más profundo y no tiene pátina, por lo que puede ser posterior al paleolítico. (Figura 21)

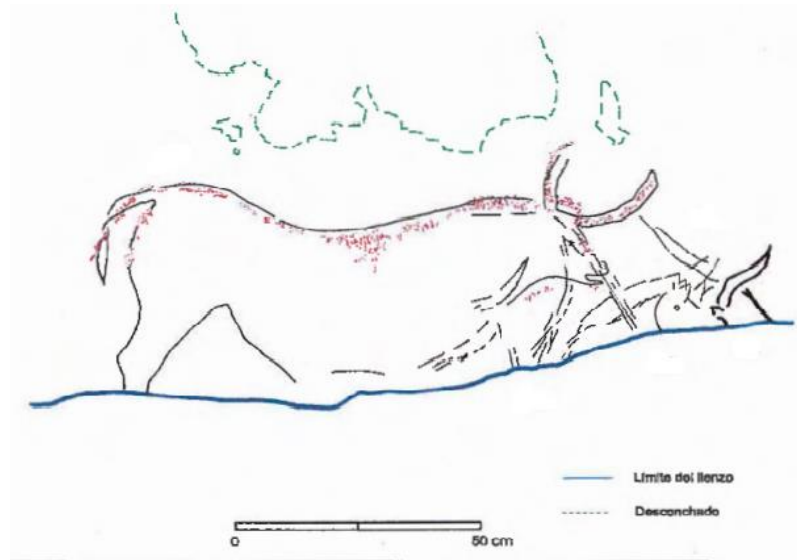


Figura 21. Uro, cuarto trasero de bóvido, prótomo y cabeza de bóvido. Fuente: Garate, Jiménez y Ortiz 2000: 38).

A partir de este punto, se localizan varios grupos de imágenes de trazos no figurativos. En el primer grupo se encuentran trazos que no se descartan que formasen un grupo figurativo, ya que se sitúan entre el primer uro y la cabeza de bóvido. En segundo grupo son trazos aislados llevados a cabo de manera fina y poco profunda, con incisiones técnicamente similares a las del caballo y cuarto trasero del bóvido. Existe un tercer grupo de trazos rojos con tres líneas de 24 centímetros y con bastantes afloraciones de hierro, por lo que su origen puede ser antrópico. Por último, hay también en la misma galería una serie de líneas rojas que podrían haber pertenecido a la parte superior de un ciervo.

En lo que respecta a su cronología el conjunto de Arenaza no ha sufrido grandes cambios en su atribución. En general han sido raras las voces de los que han pretendido retrasar hasta el Magdaleniense Final este conjunto; por el contrario casi todos se han inclinado por una fase antigua (Gravetiense-Solutrense) o por el estilo III (Solutrense Final-Magdaleniense Antiguo) (Apellániz 1990: 77).

## 5.2. Cueva de Morgota



Figura 22. Localización de la cueva de Morgota en el mapa de Bizkaia.

El hallazgo de arte rupestre en la Cueva de Morgota es uno de los más recientes de Bizkaia, ya que se produjo en el mes de mayo de 2014 por dos espeleólogos. Días más tarde, el lugar fue visitado por dos arqueólogos, J.C. López Quintana y A. Guenaga Lizasu, quienes ratificaron el hallazgo y lo comunicaron al Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia, para realizar una nueva visita junto a Mikel Unzueta (Diputación Foral de Bizkaia), César González Sainz (Universidad de Cantabria) y Diego Garate (Arkeologi Museoa). El grupo de expertos reconoció, al menos, una figura animal (un cuadrúpedo acéfalo, posible caballo) y varios motivos simples (trazos), todos ellos en tinta plana de color rojo y de probable cronología paleolítica.

La cueva de Morgota se integra en la subunidad kárstica de Ereñozar y cuenta con una galería de 50 metros de desarrollo, con una anchura de 3 o 4 metros y una altura de los 2 a los 8 metros. Casi todos los motivos parietales paleolíticos se realizaron en el tramo inicial de la cavidad, inmediato a la que creemos entrada principal durante la Prehistoria y a la sima de acceso actual, y en el extremo opuesto de la galería tan solo se localizan tres motivos pintados en rojo, más sencillos (Garate *et al.* 2015: 61). En cuanto a los motivos representados, el equipo de investigadores encabezado por Diego Garate es quien se ha encargado de analizar la cueva, decidiendo dividir la cueva por sectores, analizando y describiendo qué se encuentra en cada uno de ellos. Cabe destacar que dado que es un descubrimiento reciente, los datos expuestos son los aportados por el equipo de Garate. De este modo, el arte parietal paleolítico de la cueva de Morgota se compone de un total de 15 motivos distribuidos en tres sectores, sin bien el desarrollo total de la cavidad no supera los 50 metros.





Figura 23. Cueva de Morgota. Fuente: Garate *et al.* 2015: 60.

Sobre la temática de Morgota, queda resumida en un caballo acéfalo, una posible cierva, una figura de animal cuadrúpedo, dos signos geométricos, un par de trazos pareados, tres trazos lineales y otra de puntos, una línea roja y otra negra, y cinco manchas de color rojo. Sin embargo, es necesario subrayar que dadas las alteraciones que ha sufrido la cueva, es difícil identificar los motivos de la misma. Aun así, puede concretarse que la técnica utilizada en ella es la pintura de color rojo (excepto en la línea negra anteriormente mencionada), que fue aplicada con colorante diluido, menos en un signo geométrico del sector III, aplicado en seco. Además, en muchas de las grafías no figurativas, el colorante pudo ser aplicado con los dedos (Ver tabla en anexos, página 105).

Por otro lado, las tres representaciones de animales están formadas por masas de color sin líneas de contorno. A modo de síntesis, todas las representaciones presentan una homogeneidad en cuando a la materia pictórica utilizada, ya que en porcentaje, su mayoría está realizada con tinta plana muy homogénea. Dado que todos los motivos presentan similares alteraciones y analizando su organización en el espacio, los investigadores apuntan a que se realizaron en el mismo periodo cronológico.

La cueva se compone de tres sectores.

### ■ Sector I

Se trata de una galería de tendencia rectilínea y que precede a un segundo sector de morfología totalmente diferente. En cuanto a los motivos localizados en este punto destaca un conjunto de manchas rojas dispersas en la cara interior del arco de acceso (Figura 24). Son seis, están a una altura de unos 75 centímetros del suelo y miden entre

2 y 6 centímetros de longitud, con una anchura entre 1 y 4 centímetros. También aparece en este sector una línea compuesta por dos o tres trazos pintados en rojo, consecutivos, de 17 cm de longitud, y aplicada en el techo de uno de los arcos de la entrada (Figura 25). Por último, en el interior de una concavidad de la pared izquierda se encontraron restos de pigmento rojo organizados en dos trazos oblicuos y paralelos, cuya longitud máxima es de 8 centímetros (Figura 26).



Figura 24. Manchas en el sector 1. Fuente: Garate *et al.* 2015: 62.



Figura 25. Línea en el sector 1. Fuente: Garate *et al.* 2015: 62.



Figura 26. Trazos pareados en el sector 1. Fuente: Garate *et al.* 2015: 62.

## ■ Sector II

Es un tramo de unos ocho metros de suelo horizontal con numerosas reconstrucciones estalagmíticas. Al fondo del sector hay una cata antigua que es la que alberga el único motivo de esta parte de la cueva. Se trata de “restos carbonosos

parcialmente calcitados sobre una columna estalagmítica según se transita hacia el tramo final del sector”, a 120 centímetros del suelo, tal y como describe el equipo de Garate. (Figura 27).



Figura 27. Tizonados en el sector 2. Fuente: Garate *et al.* 2015: 64.

### ■ Sector III

Está formado en una sala de diez metros de largo por tres de ancho. Casi todas las decoraciones materiales se encuentran en la pared izquierda de la sala, con un total de once representaciones realizadas sobre una base de caliza viva de superficie grisácea sin apenas grietas. La composición es dividida por los arqueólogos en dos planos situados a distinta altura (Figura 28).

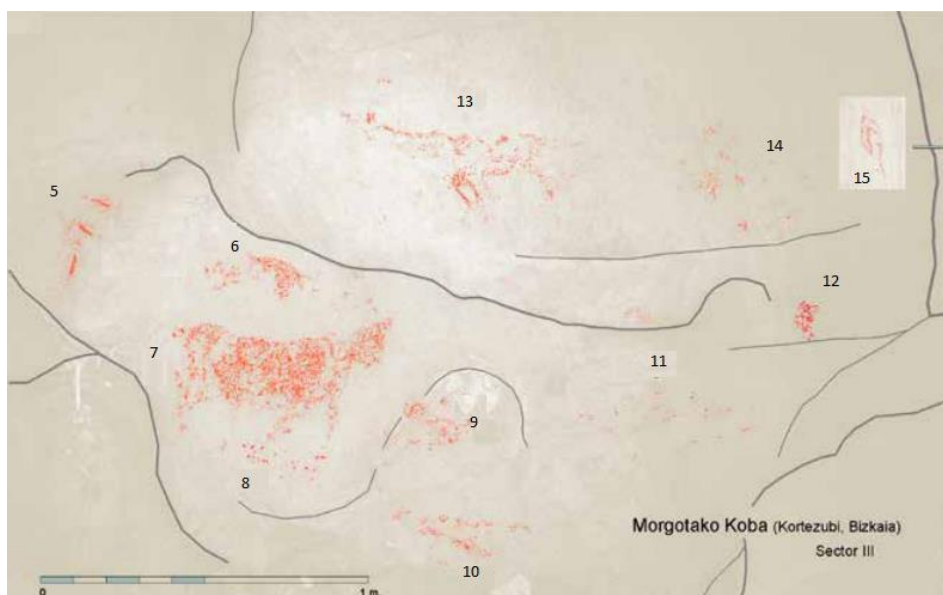


Figura 28. Representaciones en el sector III de la cueva de Morgota. Fuente: Garate *et al.* 2015: 66

En el plano inferior, comenzando por la parte izquierda, se encuentran, en primer lugar, una serie de tres trazos lineales de color rojo yuxtapuestos a diferentes alturas del

suelo (siempre a más de metro y medio). En segundo lugar, se localizaron restos muy perdidos de pigmento rojo, diluido, situados en la parte alta de la composición, y que podrían ser restos de un motivo animal o signo. En tercer lugar, se identificaron restos de una figura animal dispuesta en horizontal y orientada a la derecha. Fue pintada en tinta plana de color rojo y sin grabado. El equipo de Garate apunta a que podría ser “un caballo orientado a la derecha, probablemente acéfalo, y con dos extremidades en V invertida en el tren anterior y al menos una en el posterior” (Garate *et al.* 2005: 66). En cuarto lugar, debajo de este caballo, se aprecian cinco o seis concentraciones de color rojo. Es probable que se trate de restos muy perdidos de un motivo notablemente difuso y perdido en la actualidad. La quinta representación son restos de un motivo de color rojo también muy poco conservado, a la derecha del caballo descrito en tercer lugar. Por los pigmentos analizados, podría ser un motivo en tinta plana roja y no lineal. Debajo de este, en sexto lugar, se encuentran más restos de colorante rojo, dispersos y perdidos, que se aprecian organizados en una línea horizontal. Se trata de otro resto de una figura no definida, aunque se intuye amplio ya que mide 35 centímetros de longitud por 15 de ancho. A la derecha de los restos descritos en quinto lugar, se hallaron más restos ínfimos de colorante aplicado, muy disperso y apagado, que se han clasificado como la séptima representación parietal de este sector. Por último, en octavo lugar, los investigadores describen restos más intensos de color, posiblemente de una tinta plana de color rojo un tanto violáceo y forma romboidal.

Posteriormente, se describen los motivos encontrados en el plano superior, situado en un saliente de la propia pared. En este sector, se clasifica, en primer lugar, restos de trazos lineales de color rojo, y de colorante muy apagado de tinta plana. Es posible que pertenezcan a un cuadrúpedo orientado a la izquierda, afrontado en un plano superior a la figura de caballo del sector tres. Según los investigadores podría ser una figura de cierva, aunque tan solo se conserva la parte superior del cuello y el inicio de las orejas, la línea cérvico-dorsal y dos extremidades anteriores. En el interior del cuerpo se pueden apreciar estos de colorante rojo que probablemente fuesen de tinta plana. La figura midió 63 centímetros de longitud, mientras que la altura en cruz es de 14 centímetros. A la derecha de esta posible cierva se encuentran los segundos motivos del plano superior. En este caso son restos dispersos de colorante rojo, cuyo motivo original se hubiese representado en sentido vertical. Para finalizar, en la parte izquierda de estos restos se localizan restos lineales de color rojo aplicación en seco. Tal y como analizan

los expertos se trata de una serie de trazos finos, ya que su anchura es de aproximadamente medio centímetro, rectos y organizados en paralelo y su longitud en vertical es de 22 centímetros. Parece que estos motivos no correspondieron a una figura animal, sino que habrían pertenecido a un signo abstracto.

En concreto, en Morgota hay quince motivos distribuidos en tres sectores que se reparten en 50 metros. En cuanto a la vinculación con el entorno inmediato, cabe señalar que los trazos pareados que aparecen en el Sector I son habituales en la zona cantábrica y de época anterior a la Magdaleniense y relacionado a manos humanas, bien en negativo o en positivo (González Sainz 1999). En el caso de Bizkaia se localizan en la cueva de Askondo. También hay tres figuras en el Sector III con relleno interior completo. Son las que pertenecen a una cierva, otra posible cierva (no está identificada) y un caballo. Este uso de tinta plana se aprecia en Arenaza y el Askondo (en su cierva y su caballo, respectivamente). La ausencia de la cabeza del caballo es una rareza en las representaciones de arte parietal paleolítico, y este es el único caso encontrado en Bizkaia. Debajo del caballo acéfalo hay dos hileras de puntos alineados, algo que es habitual en las fases premagdalenenses del cantábrico.

La literatura escrita sobre el arte prehistórico está llena de sugerencias acerca del significado simbólico de los signos, animales, manos, etc. Pero en su mayoría, estas son meramente especulaciones, casi todas aprioristas (Freeman 1992: 94). En el arte Paleolítico, además de los animales, también cobran gran protagonismo las formas geométricas y los trazos geométricos de carácter abstracto. Estas manifestaciones se dan tanto en arte parietal como en arte mueble a lo largo de este periodo, sobre todo en materiales óseos. Mientras que en el arte mueble las representaciones geométricas son la mayoría, en el arte parietal aparecen más animales. En este sentido, René Huyghe (1987) asegura que cuando el hombre prehistórico realiza composiciones de carácter realista, es porque intenta apoderarse de las figuras que representa, es decir, que cuando representa a animales tendría como objetivo propiciar su caza, mientras que cuando se decanta por las figuras geométricas, intenta plasmar sus propias estructuras mentales.

En el contexto del arte Paleolítico se encuentran diversas representaciones geométricas, como círculos, cuadrados, triángulos, líneas paralelas, líneas perpendiculares y cruzadas o puntuaciones (Franco Ruchmann 2003: 29). En este sentido, puede apuntarse a la teoría formulada por Leroi-Gourhan (1968) en la que las formas geométricas responderían a una simbología de origen sexual. En su estudio, el

investigador determina que las formas triangulares, rectangulares y ovaladas representan los atributos sexuales de una mujer, sin embargo, reducir estas formas a una simbología de carácter sexual sería, en opinión de Carrogio, demasiado aventurado, puesto que podrían relacionarse con ciclos cósmicos, símbolos de fertilidad, la simetría corporal de animales y hombres, relieves orográficos o un recurso decorativo (Carrogio 1987: 26). Para otros investigadores la geometrización es un proceso de experimentación y racionalización que busca formas funcionales que abrevien y sintetizen la comunicación de un hecho, cuya consecuencia es ir hacia formas cada vez más simétricas, de modo que según estudios como los de Gerdes (1992) la forma simétrica sería la más natural. En este sentido Huyghe (1997: 22) indica que, por lo tanto, el cerebro humano ya estaba por entonces capacitado para concentrar en una idea un rasgo común.

Los temas no solo son las figuras o los signos tomados individualmente: también aparecen asociados en espacios distintos o en el mismo grupo, en animales adultos de la misma especie o de otras especies, aunque no exista una relación directa o acción común en la que intervienen, sino la que se deriva de compartir un espacio (Gorrotxategi 2000: 57), de modo que la asociación puede producirse en un marco físico común sin organización aparente o con una organización evidente que se muestra mediante relaciones espaciales de superposición o yuxtaposición. En este sentido Gorrotxategi (2000: 58) recoge las diferentes asociaciones. La primera es aleatoria, formada por especies animales independientes o sin parentesco figurativo evidente (de modo que se superponen varios animales distintos). El segundo tipo es la superposición repetitiva, formada por animales de la misma especie, sobre todo con representaciones con múltiples líneas cérvico-dorsales, repasadas o trazadas varias veces. En tercer lugar de la clasificación se incluye la asociación dramática o narrativa, con escenas de caza, de acoplamiento, maternanaturalistas, como la de los cérvidos y peces. En cuarto lugar se posicionan las asociaciones temáticas o mitológicas, de difícil interpretación; y por último las asociaciones geométricas.

La cronología atribuida para Morgota no es precisa. Los investigadores apuntan a diferentes datos para establecerla. González Sainz (1993) señala que los conjuntos con grabados estriados pertenecen al Magdaleniense Inferior, mientras que López Quintana (2015) establece que los datos arrojados por el sondeo realizado a pie del panel principal en el Sector III apuntan a que el conjunto podría pertenecer al Magdaleniense Superior. Garate por su parte (2015) no descarta ninguna de las dos dataciones y sugiere como

solución la continuidad de los trabajos y realizar estudios exhaustivos de los contextos arqueológicos inmediatos.

### 5.3. El Rincón



Figura 29. Localización de la cueva de El Rincón en el mapa de Bizkaia.

En el año 2004 fueron descubiertos varios grabados de animales y restos de pintura roja en la cueva de El Rincón, inmediata a Ventalaperra y El Polvorín, de modo que forma parte del grupo de cavidades con manifestaciones parietales paleolíticas del desfiladero del río Carranza de Bizkaia. En las investigaciones se propusieron dos fases para la construcción de este conjunto parietal, ya que por un lado los restos de pinturas rojas se relacionan con el Estilo III de Leroi-Gourhan y se atribuyen al periodo Solutrense o al Gravetiense avanzado. Por otro lado, los motivos figurativos se relacionan con el Estilo IV antiguo y a un horizonte inicial del Magdalenense (González Sainz y Garate 2006: 59), de modo que existe una vinculación con el arte premagdalenense de otras cuevas de ese mismo entorno.

La Cueva del Rincón se ubica en el extremo oriental de un potente farallón calizo, donde también se abren las cuevas del Arco y Pondra (pertenecientes a Cantabria). Presenta una gran boca, muy visible, situada a unos 100 metros en línea recta de la carretera Carranza-Gibaja, y a unos 50 m sobre el cauce actual del río Carranza. La boca da acceso a un amplio vestíbulo de 12 metros de profundidad, con anchuras que oscilan entre 3 y 7 metros. A 5 metros al interior de la boca, en pleno vestíbulo, hay un escalón y el desplome de algunos bloques del techo. Más al fondo aparece una rampa de colada y grandes bloques desprendidos, sobre la cual se abre la única galería que forma la gruta (Montes *et al.* 2005: 7).

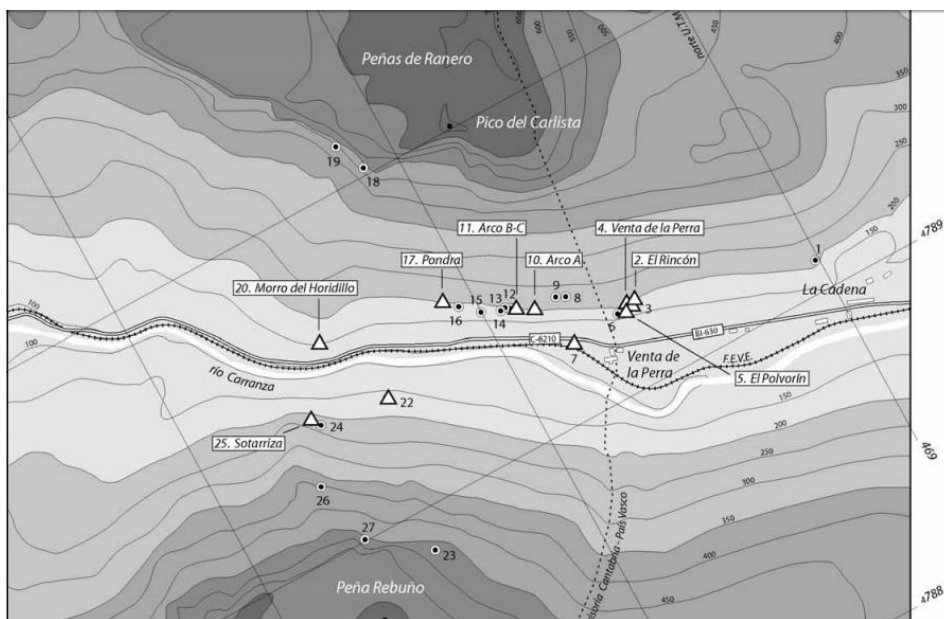


Figura 30. Localización de la cueva de El Rincón en el Valle de Karrantza. Fuente: Montes *et al.* 2005: 8

Al parecer, el área fue intensamente poblada durante el Paleolítico, y la cuenca del Carranza cuenta con varios yacimientos que presentan arte rupestre, como El Polvorín o Ventalaperra. Su arte se enmarca dentro del Premagdalenense. En total, se han determinado 7 paneles con decoración y un total de 17 unidades gráficas (6 de ellas compuestas de grabados, y el resto -11- de pintura) (Ver tabla en anexos, página 107).

- Grabados exteriores: Líneas grabadas sobre caliza limpia al fondo del vestíbulo, visibles con luz natural. Trazos simples, rectos y cortos. Son muy similares a los grabados en una repisa en el exterior de la Cueva de Ventalaperra, muy cercana a esta. También se relacionan con otra cavidad cercana, El Polvorín, que presenta trazos grabados no figurativos relativamente dispersos por la pared izquierda del vestíbulo sobre lienzos verticales o inclinados. La relación entre estos motivos y los de Ventalaperra y El Polvorín fue recogida por Montes, quien las analizó de manera independiente al resto de motivos de las cuevas (Montes 2005: 65). (Figura 31).





Figura 31. Trazos en la entrada de la cueva de El Rincón. Fuente: González Sainz y Garate 2006: 137.

- Grabados en el corredor principal: Es un grabado sobre una superficie de caliza limpia a una altura de dos metros. Es un animal orientado hacia la izquierda y con un grabado simple y único. Tiene un par de cuernos y en el interior se ha marcado el ojo con dos trazos simples. Sin embargo, González Sainz y Garate (2006: 138) dudan de la cronología paleolítica de los cuernos y ojos, ya que la pátina no es excesiva y su ejecución tiene aspecto acuchillado. En el resto de la figura la pátina parece más antigua. Ambos investigadores concluyen que se trata de una figura antigua pero que ha sido retocada recientemente. (Figura 32).

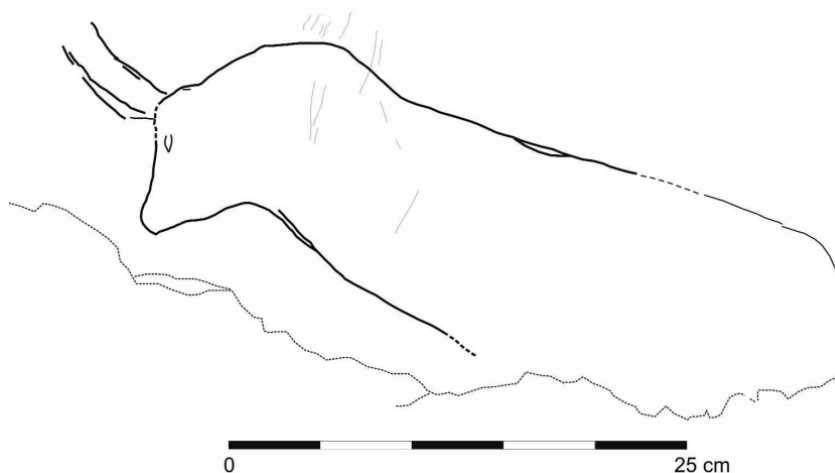


Figura 32. Contorno de animal en el corredor. Fuente: González y Garate 2006: 138.

- Grabados figurativos en el fondo de la cueva: Están grabados sobre una costra corroída, en una zona con escasa capacidad de movimiento. Es difícil la lectura de estos motivos ya que están muy deteriorados por rozaduras y raspados.

Presenta dos figuras, un ciervo completo y los restos de un uro. El ciervo se realizó en la parte alta aprovechando las grietas y volúmenes naturales, con grabado de trazo simple y único, repetido solamente en algunas partes concretas. Representa un ciervo herido con unas astas especialmente alargadas, lo que puede ser una técnica para resaltar el sexo del mismo. No se ha tratado el interior del cuerpo, el contorno es de trazo simple y único y hay una perspectiva semitorcida en las astas. las extremidades, como la articulación de grupa y cola reflejan convenciones más sumarias, expeditivas y esquemáticas. La segunda imagen se encuentra debajo del ciervo, y según Garate y González Sainz (2010: 142) se trataba de un uro completo o semicompleto. Hoy tan solo se aprecian dos cuernos, la línea cerviceo-dorsal y algunos trazos de una extremidad anterior de doble línea. Los dos animales yuxtapuestos en esta costra corroída parecen conformar una unidad compositiva sincrónica. (Figuras 33 y 34).

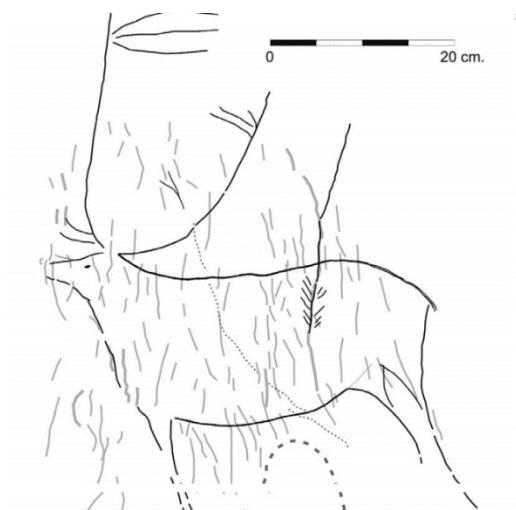


Figura 33. Ciervo en el fondo de la cueva. Fuente: González Sainz y Garate 2006: 139.

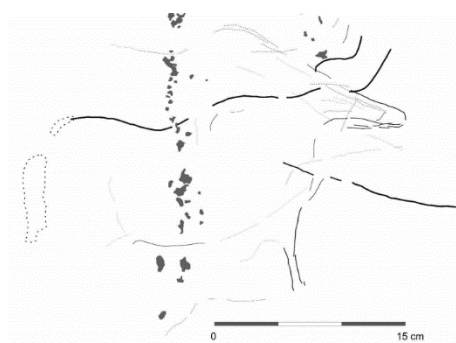


Figura 34. Uro en el fondo de la cueva. Fuente: González Sainz y Garate 2006: 141.

- Área terminal: Se encuentran manchas y restos de pintura roja, de pequeñas dimensiones y dispersos en las paredes. Los investigadores los diferenciaron en

seis paneles y quince unidades gráficas (Montes *et al.* 2005). Este tipo de manifestaciones son comunes en los conjuntos paleolíticos. Destaca que varias cuevas del desfiladero de Carranza muestran también motivos similares a estos. (Figura 35).



Figura 35. Manchas en el fondo de la cueva. Fuente: González Sainz y Garate, 2006: 144.

Para indicar la cronología de la cavidad, los investigadores Garate y González Sainz (2006) basaron sus conclusiones en las extremidades que presentaban las figuras en “doble Y”, abundantes en los periodos Gravetiense y Solutrense, mientras que tomando como guía los restos de pintura roja del fondo de El Rincón, les otorgan una consideración antigua, en la que igualmente los periodos Gravetiense y Solutrense aparecen como más probables. Sin embargo, dado que las figuras se encuentran cerca unas de otras, y se trata de un conjunto rupestre pequeño y el igual estado de las superficies, apunta a que se realizaron sincrónicamente, a pesar de que en la monografía de Montes (Montes *et al.* 2005) se propone que primero se realizaron las pinturas y más tarde los grabados.

El Rincón se enmarca dentro del conjunto de centros parietales arcaicos concentrados en el desfiladero del río Carranza y comparte los principales rasgos artísticos de las cuevas de la zona. Se trata de un tipo de cueva de escasa longitud, desarrollo recto y con una zona anterior con gran erosión, algo que también ocurre en otras cuevas del entorno. Desde un punto de vista técnico, estilístico y cronológico se integra con el conjunto de Carranza.

Las cuevas de Ventalaperra y El Rincón se encuentran muy cerca la una de la otra, en el Valle de Carranza, una de las zonas con más yacimientos de la región cantábrica. Se trata de un lugar con abundantes cavidades que han sido exploradas desde principios

de siglo, por lo que se han obtenido numerosos datos e información sobre el arte paleolítico del Valle. En la cuenca del Carranza se encuentran las cuevas de Venta La Perra que incluye El Rincón, Venta la Perra, y Polvorín. Los yacimientos pertenecientes al Musteriense podrían incluir a Ventalaperra, y El Polvorín, mientras que los marcados en el Paleolítico Superior engloban El Rincón y Ventalaperra. En el caso de Venta de la Perra y El Polvorín, han proporcionado materiales del Paleolítico Superior Inicial (Auriñaciense Clásico y otros) (Montes *et al.* 2005: 67).

Antes del conocimiento de El Rincón, los grabados exteriores de Ventalaperra estaban alejados del resto de centros del desfiladero, en los que no hay grabados exteriores pero sí interiores. Los grabados exteriores cuentan con una cronología Auriñaciense o Gravetiense. En cambio, la mayor parte de los grabados figurativos y pinturas en rojo de las cuevas del Carranza tienen una atribución más probable al Gravetiense y del Solutrense.

#### 5.4. Santimamiñe



Figura 36. Localización de la cueva de Santimamiñe en el mapa de Bizkaia.

La cueva de Santimamiñe está situada en la margen oriental de la cuenca de Urdaibai, en la ladera Sur del monte Ereñozar. El portal y el vestíbulo, según señalaron los investigadores Aranzadi, Barandiarán y Eguren, contienen un relleno arqueológico con una secuencia desde los inicios del Paleolítico Superior hasta época romana (Gorrotxategi 2000: 292). La boca de la cueva, a una altitud de unos 150 metros sobre el nivel del mar, se orienta al Sur-Sudeste, y da paso a un vestíbulo al que llega la luz exterior.

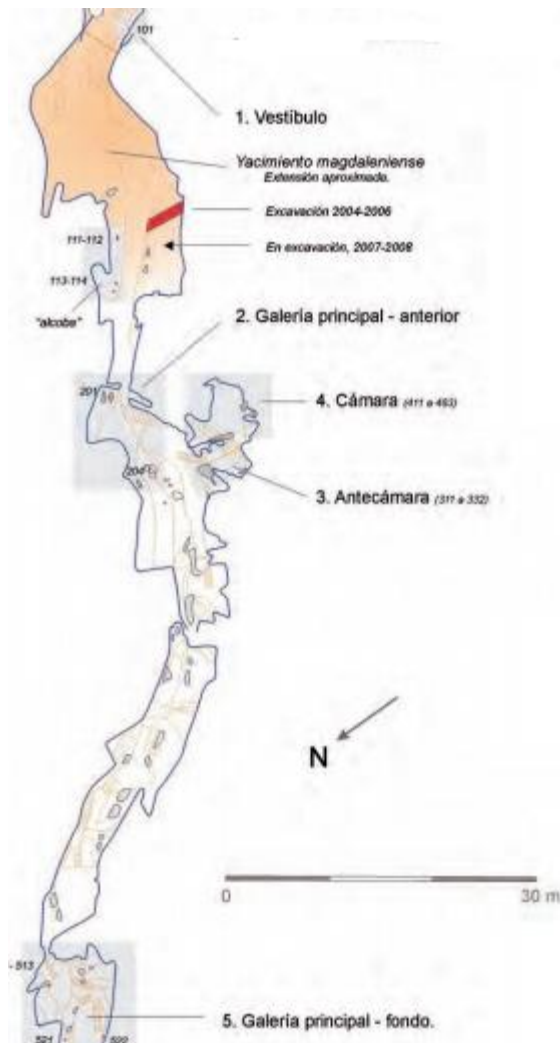


Figura 37. Plano de la cueva de Santimamiñe. Fuente: González Sainz y Ruiz Idarraga 2010: 13.

El paisaje en que se emplaza la cueva favorece la ocupación humana de la cueva desde el Magdaleniense Inferior a la Edad del Bronce (López y Guenaga Lizasu 2011: 9). Destaca entre el resto por varios motivos, uno de ellos es porque casi todas las superficies usadas para las representaciones son de costra estalagmítica, excepto las del vestíbulo. Además, entre las cuevas con dispositivo gráfico de tamaño medio, (cuenta con aproximadamente un centenar de motivos parietales figurativos) es la de mayor homogeneidad interna en cuanto a estilo y técnica en la región cantábrica, ya que se integra en la concepción gráfica de los artistas magdalenienses.

El santuario rupestre de la cueva fue descubierto en 1916 por unos jóvenes que consiguieron entrar a la cueva trepando (González Sainz, Cacho y Fukazawa 2003: 188). La cueva fue visitada por H. Breuil en 1917 quien descubrió algunos grabados. La excavación arqueológica se desarrolló en dos fases. La primera, entre 1918 y 1926, por parte del equipo compuesto por Telesforo Aranzadi, J.M. de Barandiarán y E. Eguren

(Aranzadi, Barandiarán y Eguren 1925). La segunda tuvo lugar entre 1960 y 1962, por J.M. de Barandiarán en solitario, para estudiar una parte que parecía que iba a desmoronarse (Barandiarán 1962). Desde 2004 se volvió a trabajar en la zona, en una nueva revisión estratigráfica para determinar la evolución precisa de su frecuencia, que dio lugar a 27 unidades estratigráficas.

La cueva de Santimamiñe alberga 32 bisontes, siete cápridos, seis caballos, un oso, un ciervo y restos incompletos de otras figuras. Las figuras se distribuyen en puntos distintos, que básicamente quedan divididos en el salón previo a la cámara de pinturas, el santuario y la sala de nuevas pinturas. Todas ellas son pinturas rupestres que datan del periodo Magdaleniense del Paleolítico Superior (13.000 a.C.) (Ver tabla en anexos, página 108).

### ■ Vestíbulo

En sus dos extremos hay algunos motivos parietales: una cabeza de cierva grabada en la pared izquierda, sobre la misma entrada, y algunos motivos no figurativos pintados en rojo en la pared derecha del tramo final (González Sainz y Ruiz Idarraga 2010: 20). Desde la misma entrada ya comienzan las representaciones.

- Cabeza de cierva: Aparece una cabeza de cierva sobre surcos naturales. Para Aranzadi, Barandiarán y Eguren (1925: 66-67) y Gorrotxategi (2000: 289) es un resultado natural, pero Barandiarán (1967: 181) vio un animal con dos cuernos, al igual que Goicoechea (1966: 53). Esta es la tesis seguida también por González Sainz y Ruiz Idarraga (2010: 20), quienes explican que las formas naturales se han completado con líneas grabadas. Se aprecia es una cabeza de cierva orientada hacia la izquierda, de 9,5 por 6,2 centímetros. Tiene la cabeza en forma triangular y dos orejas rectilíneas. En cuanto a la cronología, es posible enmarcarla en el Magdaleniense, acorde con las épocas de ocupación más intensas del yacimiento, que se produjeron a partir de unos 14.700 a.C., a tenor de las excavaciones en el sitio (González Sainz y Ruiz Idarraga 2000: 23).
- Motivos no figurativos: Dos manchas de color, una digitación y una línea de puntos.

### ■ Galería principal:

Se trata de dos figuras de animales y algunos restos de pintura negra, que han sido estudiados por Gorrotxategi (2000: 289).

- Cuadrúpedo. Está hecho con trazo negro y presenta las cuatro patas. Tiene el vientre convexo y mide 14 centímetros.
- Dos concentraciones de restos de pigmento negro. Son marcas negras no figurativas que también aparecen en conjuntos parietales de la zona.
- Cabra. Realizada en trazo negro, aunque hoy en día está mal conservada y tan solo se aprecian algunas partes, como los dos cuernos, una oreja y la cola.
- **Antecámara**

Hoy en día los motivos que alberga la antecámara están profundamente alterados, ya que o han sido destruidos o están muy deteriorados. A pesar de ello, se diferencian tres grupos distintos, que habrían sido realizados durante el mismo periodo, Magdalaniense Medio-Superior.

- Inicio de la Antecámara: Tres bisontes y otros motivos no figurativos. Hay varios trazos en grabado simple y otros motivos en negro, que en su origen podrían haber sido figurativos. A su derecha hay dos bisontes pintados en negro, uno de ellos con líneas cortas y rectas que sugiere el pelaje del animal. Junto con el otro bisonte que está a su lado, podrían haber formado una pareja de animales afrontados. Entre ambos bisontes hay nuevamente trazos pintados en negro. El tercer bisonte se sitúa por encima de los dos anteriores, está aislado y se encuentra en el techo de la Antecámara.
- Centro de la Antecámara: En primer lugar, aparece una supuesta cabeza de bóvido que lleva un par de cuernos, de la que los autores dudan que sea una cabeza de toro o de cabra (Barandiarán 1967: 181), mientras que otros autores creen que es una creación natural (Apellániz 1971: 36; Gorrotxategi 2000: 297). A su derecha hay una figura de caballo acéfalo pintada en negro, de la que se duda su cronología paleolítica, ya que tiene una cola de doble trazo en su arranque, una solución gráfica de lo más convencional en el arte parietal magdaleniense (González Sainz y Ruiz Idarraga 2010: 33). Tiene un repasado más intenso en la zona del dorso, lomo y la nalga, y parece que para llevarlo a cabo se ha utilizado una punta dura. En la misma zona hay manchas no figurativas de color rojo. Ya las indicó Barandiarán (1967: 181) en las primeras investigaciones, aunque algunas de ellas pueden ser restos de pintura moderna. Abajo también hay una línea de color negro que según Gorrotxategi pudo pertenecer a una representación. Además de estos motivos, hay otro caballo

negro (realizado sobre una grieta a la que se añadieron grabados), otro caballo también negro con grabado en su cabeza y una larga cola; y una figura que hoy está prácticamente destruida, pero en la que algunos autores, basándose en el calco realizado en 1925, como González Sainz y Ruiz Idarraga, interpretan como un bisonte. En el mismo panel hay restos de pigmento negro que pudieron pertenecer a dos animales de especie no identificada; junto a trazos rojos en el techo.

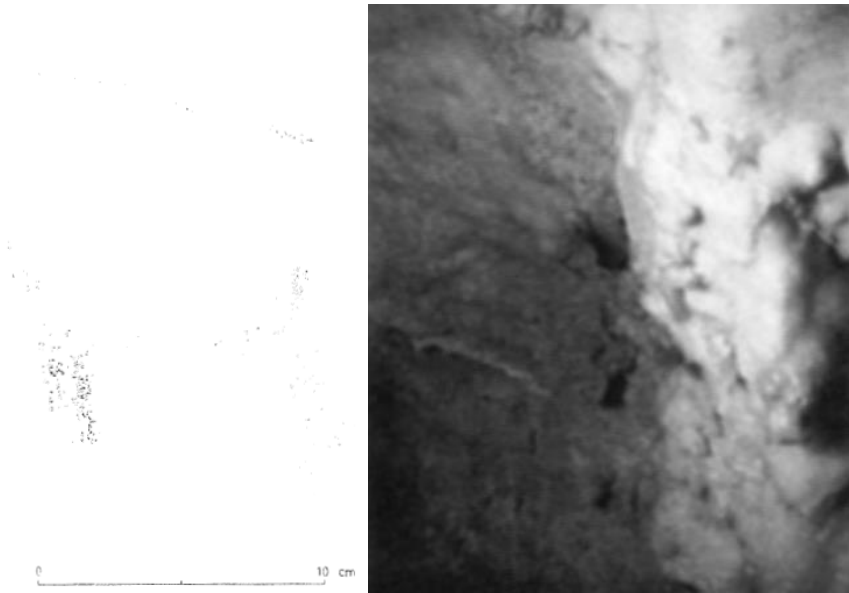
- Lateral derecho de la Antecámara: representaciones de bisontes. El primero fue pintado completo y con una pata por par en color negro. Mide 56 por 37 centímetros, y está llevado a cabo con trazos inconexos como se puede ver en los calcos (Aranzadi, Barandiarán y Eguren, 1925: 35). El segundo bisonte también fue pintado en negro y sin grabado. Tiene dos cuernos en perspectiva correcta y sigue el mismo esquema que el resto de bisontes de la cueva. Como el pigmento se deposita en las rugosidades de la cueva, es posible que se haya utilizado un instrumento blando.

### ■ Cámara

La Cámara mide 4,6 por 3,5 metros, y los animales dibujados forman ocho agrupaciones muy claras de figuras en yuxtaposición normalmente estrecha, con lienzos vacíos, y establecidos de manera que son fácilmente visibles desde el centro de la habitación (González Sainz y Ruiz Idarraga 2010: 42). Se puede dividir en:

- Tres figuras animales sobre la entrada: Restos de varias figuras de animales (Figuras 38, 39 y 40) con trazo lineal negro, y una de ellas con restos de relleno, que están muy deterioradas. Gorrotxategi apuntó que podían ser un caballo y un bisonte (Gorrotxategi 2000: 347), mientras que González Sainz y Ruiz Idarraga apuntan a son tres figuras de animales, dos de ellas posiblemente afrontadas en la parte superior, y una tercera en un plano inferior.





**Figuras 38 y 39. Posible cáprido y puntos en negro. Fuente: Gorrotxategi 2000 290.**

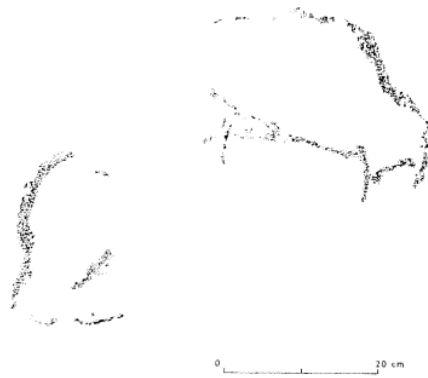


**Figura 40. Macho cabrío. Fuente: Gorrotxategi 2000: 292.**

- Pinturas sobre un pilón estalagmítico: Está casi a nivel del suelo. Está muy deteriorada pero se localizaron dos bisontes en color negro. González Sainz y Ruiz Idarraga (2010: 50) apuntan a que en este panel se encontraban seis representaciones seguras de bisonte y un buen número de trazos grabados o pintados que pueden corresponder a representaciones perdidas o a imágenes no figurativas (Figuras 41, 42, 43 y 44).



**Figura 41. Trazos en negro. Fuente: Gorrotxategi 2000: 295.**



**Figura 42. Bisontes. Fuente: Gorrotxategi 2000: 295.**



**Figura 43. Bisonte. Fuente: Gorrotxategi, 2000: 296.**

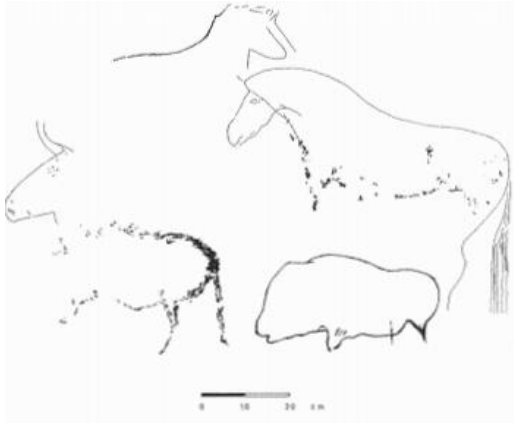


Figura 44. Representaciones en la antecámara lateral izquierdo. Fuente: Gorrotxategi 2000: 296.

- Bisontes pintados y grabados (Figura 45): Hay dos bisontes iniciales grabados y pintados en negro que no se solapan. Hay una segunda serie con cuatro bisontes más pequeños, pero solamente grabados y que tampoco se solapan. Todas ellas pertenecerían al Magdaleniense.

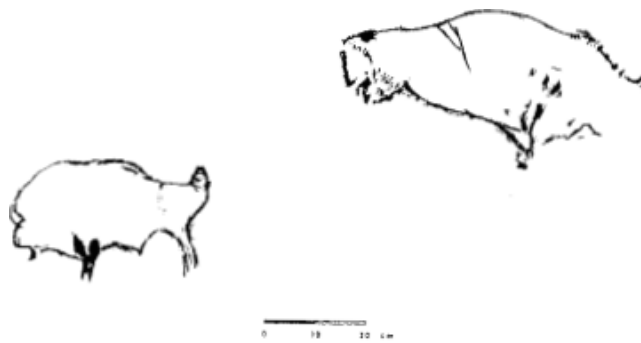


Figura 45. Antecámara lateral derecho. Fuente: Gorrotxategi 2000: 302.

- Composición central (Figuras 46 y 47): Se trata de un caballo rodeado de ocho o nueve bisontes que posiblemente aluda a algún tipo de idea, mensaje o narración bien conocida por estas poblaciones. El panel está realizado en color negro sobre calcita clara y algunas de las figuras presentan grabado añadido.

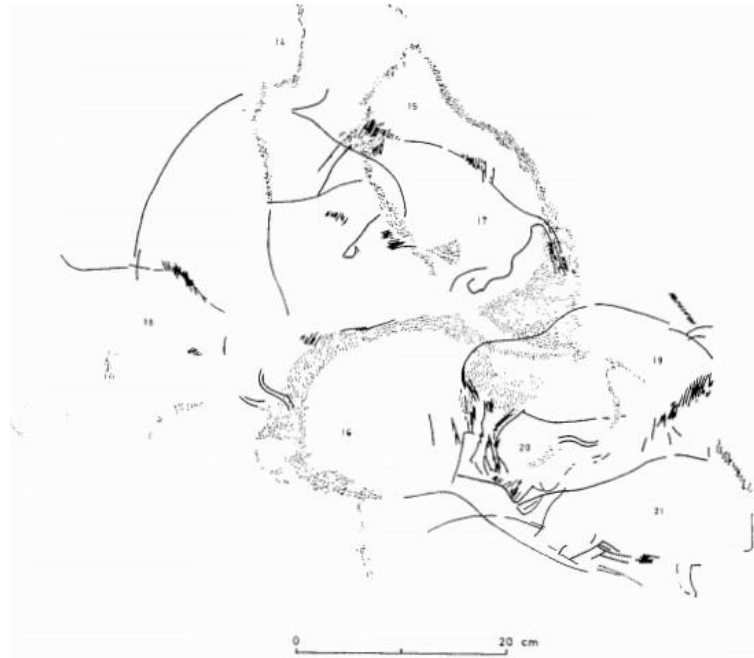


Figura 46. Composición central. Fuente: Gorrotxategi, 2000: 304.

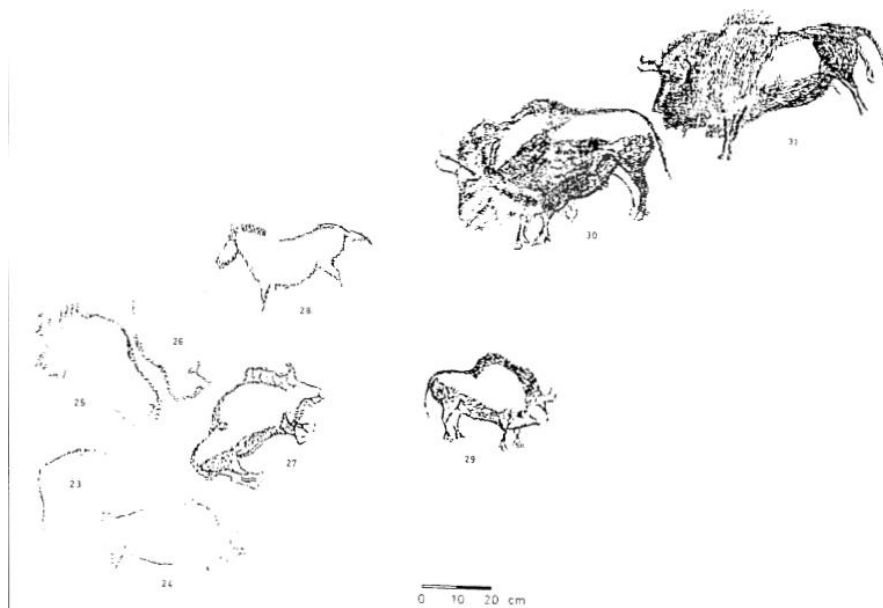


Figura 47. Composición central Fuente: Gorrotxategi, 2000: 310.

- Lateral izquierdo: cuatro figuras animales (Figura 48) con trazo simple de color negro. Se trata de una composición muy inusual desde un punto de vista iconográfico, en Santimamiñe o en el resto de conjuntos parietales Magdalenenses: se yuxtaponen un caballo, un oso, una cabeza de ciervo y una cabra (González Sainz y Ruiz Idarrraga 2010: 79).

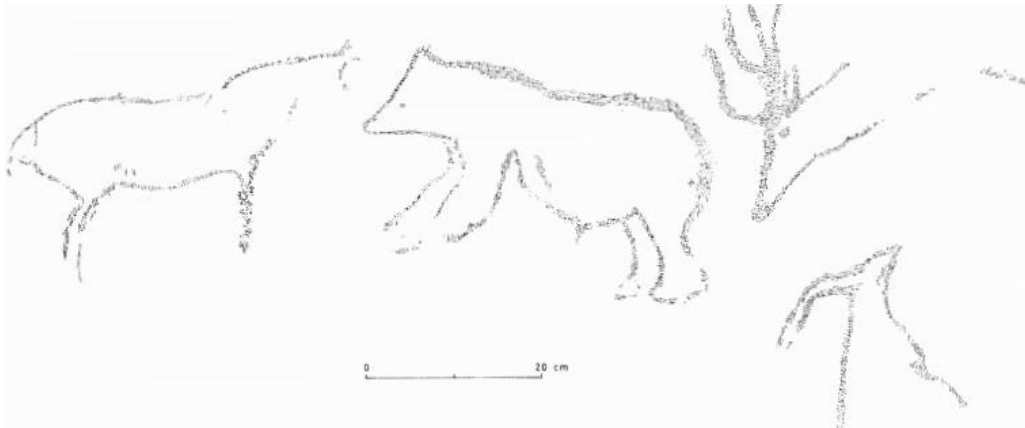


Figura 48. Caballo, oso, cabeza de ciervo y cabra en el lateral izquierdo. Fuente: Gorrotxategi 2000: 324.

- Tres bisontes. Estos otros tres bisontes (Figura 49) pintados en color negro realizados también durante el Magdaleniense están al fondo de la pared izquierda de la Cámara y están realizados adaptados a las formas estalagmíticas, seleccionando las formas más planas. En este punto hay opiniones enfrentadas, ya que mientras investigadores como Gorrotxategi opinan que se representaron en momentos diferentes, de modo que primero se llevaron a cabo los dos bisontes enfrentados y más tarde el bisonte de la izquierda (2000: 325), otros como González Sainz y Ruiz Idarraga mantienen que se plasmaron al mismo tiempo, puesto que tienen el mismo carácter técnico y estilístico.



Figura 49. Bisontes en el lateral izquierdo. Fuente: Gorrotxategi, 2000: 329.

- Pared del fondo: una pareja de bisontes (Figura 50) pintados en negro sobre una película estalagmítica. Están situados en paralelo, y tenían cuernos representados. En la misma pared del fondo hay representados dos animales de los cuales no se ha identificado su especie, aunque uno de ellos podría ser un

bisonte. El otro presenta peculiaridades morfológicas que hacen muy complicada su identificación.



Figura 50. Bisontes en la pared del fondo. Fuente: Gorrotxategi 2000: 333.

- Pared derecha de la Cámara: Tres representaciones (Figura 51) en trazo simple negro. Uno de ellos podría haber representado a una cabra y el segundo un bóvido. La tercera figura está mejor conservada y representa una cabra.



Figura 51. Pared derecha de la cámara. Fuente: Gorrotxategi 2000: 336.

- Al fondo de la Cámara, también pintados en negro, hay una cabeza de un animal no identificado, un bisonte, marcas negras no figurativas, un caballo, y un nuevo bisonte.

En esta cueva destaca, por otro motivo, la representación del oso, como ocurre en el caso de Ventalaperra anteriormente analizado, ya que no es habitual en el arte rupestre cantábrico. Habitualmente se distingue este animal por la forma masiva del cuerpo, las patas cortas y robustas, y la cabeza con forma de cono truncado. El oso es un tema animal que suele ser representado completo y con gran definición, lo que ha tentado a algunos investigadores a distinguir especies, pero esto solo es posible hacerlo en algunas representaciones (Gálvez Lavín 2016: 83). Concretamente, la morfología de

este animal contaría con un tronco voluminoso y unas patas robustas. La cabeza es ancha y termina en un hocico plano, mientras que los ojos son muy pequeños y las orejas, grandes y redondeadas. A esto se suma que tiene el cuello corto, pies con cinco uñas y todo su cuerpo es pardo oscuro o negro, si se trata de un oso pardo. El rabo es muy corto y generalmente está oculto entre el pelaje. Todos estos rasgos son lo que los artistas habrían querido plasmar en sus obras en las cavernas.

## 5.5. Cueva de Askondo



Figura 52. Localización de la cueva de Askondo en el mapa de Bizkaia.

El descubrimiento de las representaciones de arte rupestre en la cueva de Askondo también es reciente. Se produjo en enero del 2011 y fundamentalmente en el primer tramo de la cavidad, muy cerca de la entrada actual, que no se alejaría en exceso de la original, por lo que la mayoría de las representaciones habrían estado en la oscuridad. Los investigadores han dividido la cueva en dos sectores para realizar una clasificación de los motivos hallados.

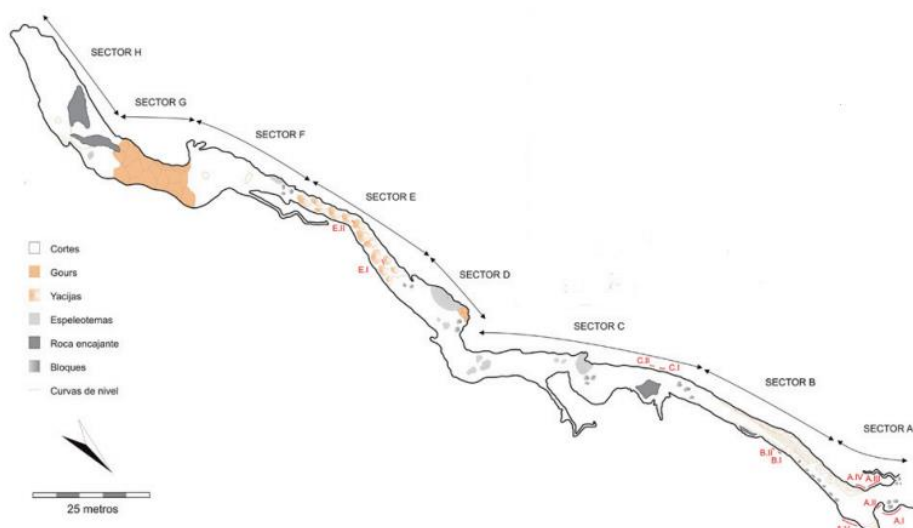


Figura 53. Mapa de la cueva de Askondo. Fuente: Garate y Ríos 2012: 104).

La cueva se desarrolla en calizas arrecifales cretácicas del valle del río Mañaria, el cual es parte del sistema kárstico de la unidad hidrogeológica Aramotz. El trazado

rectilíneo y los rasgos kársticos. (Ver tabla en anexos, página 115).

## ■ Sector A

El primer sector está en la entrada y en el vestíbulo inmediato, con paneles iluminados por la luz natural. Las paredes de este punto se encuentran muy alteradas. El vestíbulo es un espacio amplio con un techo alto y desarrollo perpendicular a la entrada. A derecha se estrecha y continúa a modo de galería interna de techos cada vez más bajos. El tramo inicial del vestíbulo recibe todavía luz, pero va oscureciéndose a medida que se avanza. Cabe destacar que la mayoría de las evidencias gráficas son vestigios muy perdidos por procesos de calcificación en la pared izquierda. La pared opuesta ofrece unas condiciones peores sin lienzos o superficies tan planas por la formación de espeleotemas (Garate 2015: 105). Siguiendo la clasificación de Garate, en el primer sector se encuentran:

- Un panel que todavía percibe la luz solar, en el se encuentran cuatro caballos pintados en rojo y afrontados dos a dos. En el sector central se sitúan dos caballos completos de gran tamaño, orientados a la izquierda. El inferior parece ser el primer caballo pintado ya que en el superior se suprimen las extremidades inferiores delanteras al no disponer de espacio. A izquierda se traza otro caballo en tinta plana completa un poco más grande y orientado a derecha. Por encima se observa una pequeña cabeza de caballo con la misma orientación (Figura 54).



Figura 54. Panel 1 de la cueva de Askondo. Fuente: Ríos y Garate 2012: 106)

- Un segundo panel que está sobre la pared izquierda y todavía iluminado. En este espacio de 100 por 150 centímetros se ha representado el prótomo de un caballo



(Figura 55). A su derecha se hallaron vestigios de colorante, un punto en el centro de otra cúpula menor y dos manchas en un plano inferior. (Figura 56)

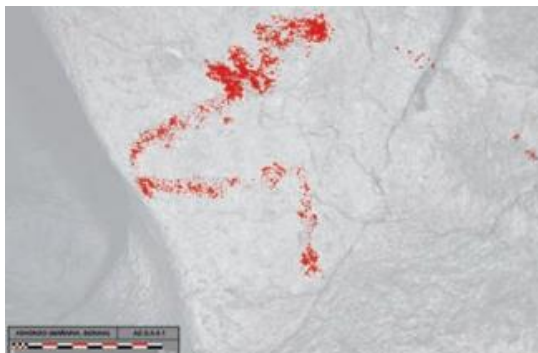


Figura 55. Prótomo de caballo en el segundo panel de la cueva de Askondo. Fuente: Ríos y Garate 2012: 110)



Figura 56. Vestigios de colorante y dos manchas en el segundo panel de la cueva de Askondo. Fuente: Ríos y Garate 2012: 110)

- El tercer panel está frente al anterior y también cuenta todavía con luz solar. Aprovechando el relieve de la roca se representó un caballo (que en su origen estuvo completo) del que se conservan el tren anterior y vestigios del trasero. Frente a este se encontró otra cabeza de caballo reducida al frontal, morro y maxilar (Figura 57).

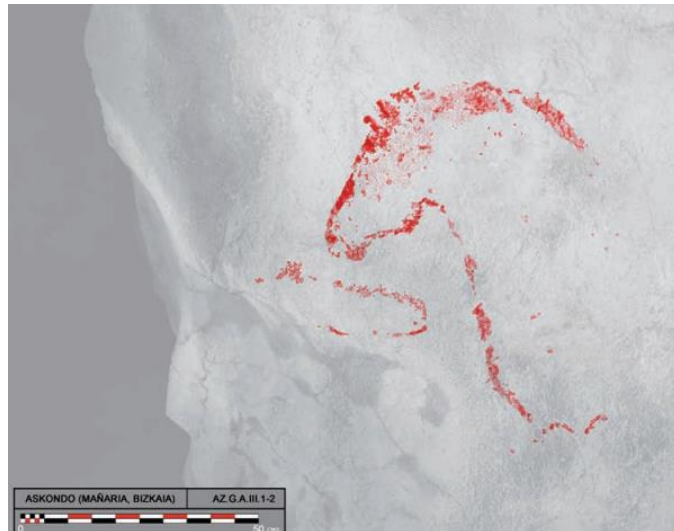


Figura 57. Panel 3 de la cueva de Askondo. Fuente: Ríos y Garate 2012: 112.

- El cuarto panel ya no cuenta con luz natural. En él se recogen una cabeza de caballo pintada en rojo (Figura 58), situada entre la entrada y el vestíbulo interior. Hay un segundo caballo grabado con trazo fino, y ya en la parte más oscura hay tres series de líneas verticales anchas y poco profundas (Figura 59).

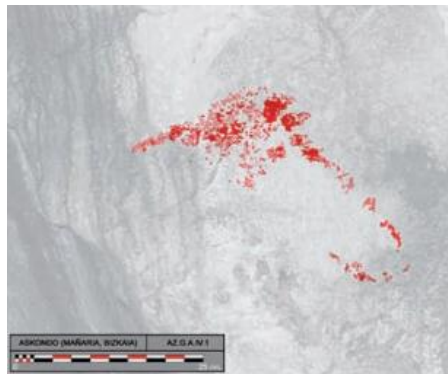


Figura 58. Cabeza de caballo pintada en rojo en el panel 4. Fuente: Ríos y Garate, 2012: 113.



Figura 59. Líneas en el panel 4. Fuente: Ríos y Garate 2012: 113.

- El quinto panel es el último de este sector. Cuenta con un caballo completo pero

muy deteriorado (Figura 60), y más adelante hay una serie de trazos pareados y otros restos de colorante dispersos. También se localizó una línea cervico-dorsal de un animal no identificado y algunas concentraciones de colorante que podrían haber pertenecido a alguna figura (Figuras 61 y 62).



Figura 60. Caballo y manchas en el panel 5. Fuente: Ríos y Garate, 2012: 113.



Figura 61. Mano positiva y trazos en el panel 5. Fuente: Ríos y Garate, 2012: 115.



Figura 62. Restos de colorante. Fuente: Ríos y Garate, 2012: 116.

## ■ Sector B

Engloba una galería rectilínea con paredes más estrechas. Las manifestaciones

gráficas parietales se concentran en el primer tramo de la pared izquierda, en dos paneles distintos.

- Se trata de dos manchas de color rojo sobre un soporte de caliza arcillosa agrietada (Figura 63).
- En el segundo panel hay, en primer lugar, una mancha de color rojo, junto a una segunda mucho más perdida que la anterior. El tercer elemento de este panel son dos manchas rojas verticales de pocos centímetros (Figura 63).



Figura 63. Panel 1 del Sector B. Fuente: Ríos y Garate, 2012: 118).

### ■ Sector C

Cuenta con dos salas interiores sucesivas (Figura 64).

- El primer panel está compuesto de manchas rojas muy pequeñas en un espacio de 25 por 25 centímetros.
- El segundo panel cuenta con una línea horizontal de color violáceo con unas medidas de 4 por 3 centímetros.



Figura 64. Representaciones del sector C. Fuente; Ríos y Garate, 2012: 119.

### ■ Sector E

Tiene un techo muy bajo que obliga a moverse agachado, donde se encuentran líneas y manchas rojas en dos grupos (Figura 65).

- En el primer panel hay una línea entrecortada de color rojo de 35 centímetros de longitud, una segunda línea roja formada por tres agrupaciones sucesivas, y un

pequeño vestigio de colorante que mide 2 por 1,5 centímetros.

- El segundo panel está sobre el techo de la galería principal y cuenta con pequeñas manchas rojas en una superficie de 4,5 por 4 centímetros situada en un saliente rocoso.



Figura 65. Representaciones en el panel E. Fuente: Ríos y Garate, 2012: 119.

Destaca en este conjunto la representación de una mano positiva, de la que no se ha encontrado otro ejemplo por el momento en la zona de Bizkaia. Sin embargo, la impresión de manos en positivo o en negativo fue habitual en el Paleolítico europeo, por lo que numerosos investigadores se han interesado por su significado, aportando diferentes puntos de vista, de modo que Utrilla y Montes (2007) apuntan a que no existe una explicación global en cuanto a su representación. Otros como Clottes (2005) afirman que estaban representadas dentro de la oscuridad de la cueva representando la posesión del submundo, aunque también señalaba los rituales chamánicos (Clottes y Lewis 2001: 90) como motivo de su plasmación en las paredes. A estas teorías se suma la de su significación como símbolos astrales (Lacalle 1996), códigos gestuales (Leroi-Gourhan 1967) o ceremonias de iniciación. Todas estas teorías interpretativas tienen en común que se basaban en la forma, color y técnica en la que habían sido elaboradas, sin tener en cuenta su autoría (Lombo Montañes *et al.* 2003: 54). El estudio llevado a cabo en varias cuevas sobre las figuras de manos apunta a que en su mayoría son contornos de manos izquierdas, por lo que se deduce que si los artistas utilizaban sus propias manos, estos eran diestros (o diestras) y no zurdos (Freeman 1992: 90).

Con los datos expuestos, se deduce que el conjunto de Askondo es fundamentalmente pictórico, ya que los grabados solo han sido aplicados en uno de los paneles, en el que además se ha usado tanto el grabado fino (llevado a cabo con una

punta agujada) como el ancho (posiblemente con un instrumento de punta roma). En cuanto a la tonalidad, se trata de un santuario en el que se ha recurrido tan tolo a la pintura roja, compuesta por óxidos de hierro. La técnica empleada ha sido amplia, ya que se han utilizado los dedos, sobre todo en los casos donde las líneas de contorno aparecen anchas, pero también hay variaciones en la forma de contorno dentro de la misma figura, que habrían sido resueltas con otras técnicas.

En cuanto a las representaciones animales, muestran pocos detalles en su interior, solamente en algunos casos el ojo, y las orejas han sido realizadas rectas y paralelas, aunque hay que tener en cuenta la profunda alteración que ha sufrido la cavidad y el deterioro que sufren muchas de las figuras. Además, en cuanto al análisis de las figuras animales, hay que señalar que están organizados en paneles sucesivos, pero no cuenta con un panel principal. Se puede determinar que en el sector A es donde se concentran las representaciones animales, mientras que los sectores decorados B, C y E de oscuridad absoluta en el interior de la cavidad tiene las representaciones no figurativas, aunque según las planimetrías antiguas (Gálvez 1912), puede que la entrada de la cueva se situase en otro punto. La representación animal es de carácter monotemático, ya que el caballo es el único presente, aunque tan solo en cuatro casos se ha plasmado con el cuerpo completo, ya que en otros cuatro solo presenta el prótomo de su figura.

El conjunto de la cueva de Askondo forma parte de las representaciones de la zona cantábrica, pero cuenta con un carácter especial. Su conjunto incluye improntas de manos y cabezas de caballo con la convención denominada “pico de pato”, de amplia extensión, sobre todo durante el Gravetiense (Petrognani 2013). Sin embargo, presenta un nexo con la actividad gráfica en sus caballos con los de Altamira y Pasiega B, también de gran formato y formando composiciones en parejas, situados cerca de la entrada y recurriendo al punteado de forma marginal (Garate et al. 2015: 33).

En cuanto a su cronología, que se ha establecido en el Gravetiense, los investigadores Joseba Ríos y Diego Garate (2012) apuntan a que se trata de un conjunto sincrónico, concebido de forma unitaria y que se pudo elaborar en un espacio de tiempo relativamente escaso, teniendo en cuenta aspectos como la distribución espacial, la homogeneidad estilística o los pigmentos utilizados.

## **5.6. Lumentxa**



Figura 66. Localización de la cueva de Lumentxa en el mapa de Bizkaia.

A pesar de que el yacimiento se descubrió en 1921 por Barandiarán, no fue hasta cinco años más tarde cuando comenzaron las excavaciones por el propio Barandiarán junto a Aranzadi. Los trabajos se retomaron en 1963 y más tarde entre 1984 y 1993. Se trata del segundo yacimiento vizcaíno en importancia, tras Santimamiñe, por su amplia secuencia y su grado de conocimiento (Garate, Ríos y Ruiz 2013: 6). Su secuencia estratigráfica establece varios niveles que van desde el Auriñaciense hasta época tardorromana. En 2012 se descubrieron los restos de arte parietal paleolítico, lo que generó nuevas investigaciones.

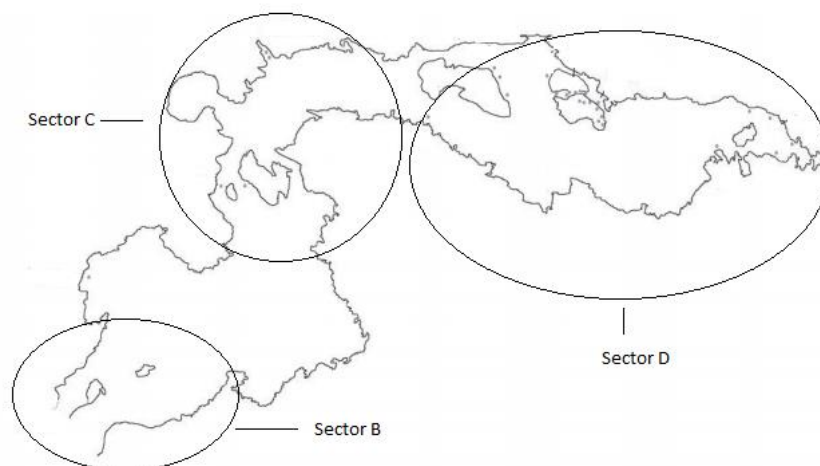


Figura 67. Mapa de la cueva de Lumentxa. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013: 10.

En cuanto a las representaciones, se distribuyen por toda la cavidad, desde la entrada hasta el fondo, en varias estancias sucesivas, según Garate, Ríos y Ruiz (2013), quienes llevaron a cabo un análisis de la cueva. En su informe describen que la cueva, enmarcada en la margen izquierda del río Lea, se abre en calizas urgonianas del paraje de Kakueta en la falda Sur del monte Lumentxa, tiene una entrada de 2,5 por 3,5 metros, y un vestíbulo cuadrangular de 18 x 9 metros, y más tarde se encuentra una galería de diferentes alturas. Su cronología atribuida se basa en el arte mueble sobre hematite y

procesado de ocre encontrado, que indicaría un Magdaleniense Superior. Pero teniendo en cuenta las conveniencias técnicas, habría que mantener abierta la posibilidad de que se realizasen durante el Magdaleniense Medio. Con respecto a su situación en la cueva, los investigadores diferenciaron cuatro sectores en la cueva de Atxurra, aunque el primero no presenta arte parietal. En total, se encontraron tres motivos zoomorfos y 25 idiomorfos (Ver tabla en anexos, página 120).

### ■ Sector A

Es el correspondiente al vestíbulo y no cuenta con representaciones de arte parietal, y es donde mayoritariamente se llevaron a cabo las tareas de excavación desde su descubrimiento, en 1921, hasta 1993, por parte de los investigadores J.M. Barandiarán y Arribas.

### ■ Sector B

Consta de una pequeña galería que se extiende en varias ramificaciones. En una gatera del ramal principal se encontró una mancha roja rectangular y rellena de tinta. (Figura 68).

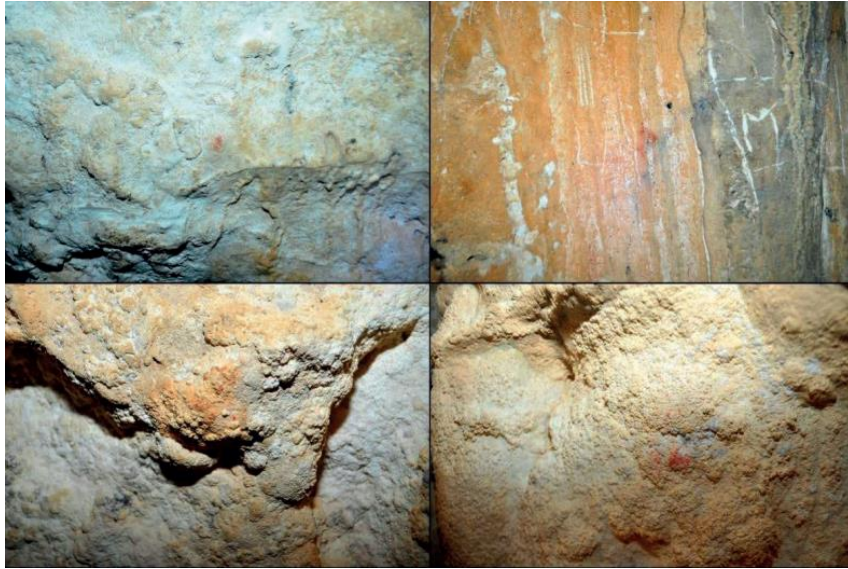


Figura 68. Mancha en el Sector B. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013:13.

### ■ Sector C

Aumentan los restos, siendo cuatro motivos los hallados en el mismo. En el punto de unión de la galería y el vestíbulo se localizaron varias manchas rojas. En el primer panel se localizaron dos, una con unas dimensiones de 0,6 por 0,8 centímetros, quizás aplicada con el dedo, y una segunda de 3 por 3,5 centímetros. En el segundo panel de este Sector se hallaron las dos manchas rojizas restantes, una de ellas de 4 por 4 centímetros, y la otra de 3 por 4 centímetros. (Figuras 69, 70, 71 y 72).





Figuras 69, 70,71 y 72 en la cueva de Lumentxa. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013:14).

## ■ Sector D

Mide 30 metros y es donde se encuentran la mayoría de las representaciones. La primera de ellas es un trazo rojo (Figura 73) de 2,5 por 1 centímetro y varias manchas (Figura 74). En la parte izquierda hay un pequeño recinto circular que alberga dos bisontes y un caballo. El panel principal (Figura 75) cuenta con dos bisontes (con unas medidas de 159 por 73 centímetros y 152 por 58 centímetros) pintados en rojo y orientados hacia la izquierda y en el interior de uno de ellos se hallaron restos de una cabeza de caballo. El primero de los bisontes presenta un cuerno sinuoso, ojo, oreja, morro, dos patas delanteras en perspectiva, con nalga y cola. Los investigadores han resaltado que la pintura se encuentra bastante perdida en la parte delantera de la figura, donde se han dibujado encima varios grafitis.



Figura 73. Trazo rojo en la cueva de Lumentxa. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013: 20.



Figura 74. Manchas. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz, 2013: 21.

El segundo, también muy completo, en rojo y aplicado en diluido, tiene ojo, oreja, cuerno, aunque casi no se perciben las patas delanteras. Dentro de este segundo bisonte es donde se encuentra la cabeza de caballo, que mide 72 por 24 centímetros. Se encuentra peor conservado que el primero, pero se aprecian los restos de la oreja, el ojo, y el cuerno. Destaca que las patas delanteras apenas se aprecian, ya que están cubiertas con un grafiti de carbón en el que se encuentra la fecha de 1968. Al igual que en la figura anterior, las partes no representadas, es decir, la giba y el lomo, están sugeridas por el relieve de la roca.

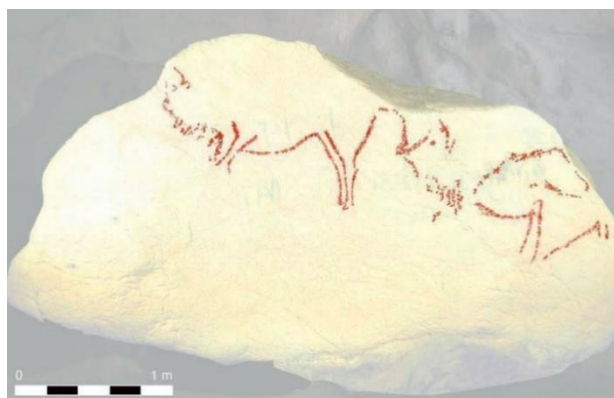


Figura 75. Bisontes en el panel principal. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz 2013: 14)

Frente al segundo bisonte hay una línea vertical de rojo 13 centímetros de altura se encuentran varias impregnaciones de ocre sin disposición concreta, al igual que en la pared izquierda de la cueva, donde en una plataforma también hay una estalactita impregnada de ocre y dos series de digitaciones aplicadas. En una segunda plataforma hay dos trazos rojos de un centímetro de diámetro. Volviendo a la galería principal, hay cuatro líneas de color rojo, y en un panel a la altura del suelo hay líneas entrecruzadas grabadas.

Los bisontes cuentan con una serie de rasgos característicos, como la presencia del ojo, el cuerno sinuoso, la oreja y la barbilla. Se trata de convenciones asociadas al morfotipo “Niaux” discriminado (Fortea *et al.*, 2004).

Destaca de la cueva de Lumentxa que hay dos criterios distintos, que son un panel de animales y manchas y puntos dispersos por toda la cueva (Figuras 76, 77, 78 y 79). No hay signos estructurados propios como ocurre en todas las cuevas decoradas que la rodean, como Santimamiñe. Dado que en Lumentxa aparecen varios puntos representados, al igual que otras cuevas anteriormente mencionadas, se introduce aquí la teoría aportada por Alcalde del Río, en los dibujos realizados sobre la cueva de El Castillo, en su libro de 1906. En él lleva a cabo una clasificación según tamaño, número o forma de agrupamiento de los puntos. Los paralelos de hasta cinco filas podrían representar las migraciones estacionales de la manada, de carácter ecológico; los medianos, de dos a cuarenta ejemplares, la unión de los dos sexos durante la reproducción. Los desplazamientos de las manadas debieron de ser un espectáculo que impresionó al hombre primitivo por lo que es fácil que quisiera dejar constancia de ello, aparte de que su representación le sirviera para planear estrategias de caza o para el aprendizaje. Los conjuntos de entre seis o diez puntos podrían representar, del mismo modo, agrupaciones familiares de estos animales (Madariaga de la Campa 2014: 38).



Figuras 76, 77, 78 y 79. Manchas. Fuente: Garate, Ríos y Ruiz, 2013 :22.

Según apuntan los investigadores, los motivos se habrían realizado de manera sincrónica, ya que presentan una homogeneidad técnica (Garate y Ruiz 2013: 20). El recurso de integrar accidentes naturales del soporte en las figuras es muy común en los conjuntos magdalenenses cantábrico-pirenaicos (Sauvet y Tosello 1998) y se encuentran ejemplos en algunas cuevas situadas en Gipuzkoa, como Altxerri. En el

Magdaleniense reciente no es habitual representar animales grandes y de color rojo, por lo que Lumentxa supone una de las pocas en las que se puede encontrar estas dos características. Lo que sí es recurrente es el representar bisontes y caballos en el Magdaleniense avanzado de la cornisa cantábrica (González Sainz 2005), y aunque esta asociación aparece en numerosas cuevas de la zona, no existe ninguna ordenación geográfica. Los puntos y líneas de color sí están dispersos por toda la cueva, como también ocurre en otras cuevas cercanas, como Etxeberri. En cuanto a su periodo cronológico, los inicios Magdaleniense cantábrico se han establecido por C14 hace 17.000 años, mientras que la etapa final, marcada por diferentes factores artísticos y económicos se establece en torno a 11.500 años a.C.

En base a la información expuesta, es posible determinar que los hallazgos de los últimos años (entre los que se encuentran Lumentxa, Askondo, Morgota, Atxurra...) ha convertido a la cuenca baja del río Lea en una zona de gran importancia en cuanto a arte rupestre se refiere.

## 5.7. Armintxe



Figura 80 Localización de la cueva de Armintxe en el mapa de Bizkaia.

La cueva de Armintxe es uno de los hallazgos más recientes que han sucedido en Bizkaia. De hecho, las representaciones de la misma se produjeron a finales de 2016, y se enmarcan en la revisión de las cuevas vizcaínas que pudieran tener arte que puso en marcha el Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Foral de Bizkaia a finales de 2004, programa por el que el territorio vizcaíno ha visto crecer de manera exponencial sus cavernas con arte prehistórico. El hallazgo lo realizaron ocho espeleólogos del grupo ADES Espeleología Elkartea, quienes tras abrir el conducto de entrada a ella, lograron pasar a las galerías y encontraron una sala con un panel de grabados, que cuenta con dos leones entre sus grafías. Los investigadores del equipo otorgaron al conjunto una antigüedad que puede llegar hasta 14.000 años de antigüedad.



Figura 81. Imagen de donde se encuentra la cueva. Fuente: Google earth.

Hasta el momento de su exploración en mayo de 2016, la cueva se encontraba desaparecida tras llevarse a cabo unas obras de urbanización en 2001. Sin embargo, los vecinos del municipio indicaban que era la cavidad más importante de la colina de Armintxe y que, antiguamente, incluso se podía descender a ella con una cuerda. Por ello, el equipo de la Diputación decidió revisar de nuevo la zona. Sobre la cueva no se encuentran demasiados datos por el momento. De hecho, el propio equipo en la revista *Karaitza* nº24, afirmaba que “La línea de trabajo más importante de Armintxe es la arqueológica. En este aspecto no podemos adelantar gran cosa, ya que el procedimiento está siendo inverso al habitual, es decir descubrimiento > investigación > presentación. En este caso, la secuencia que se ha seguido es descubrimiento > presentación > investigación, por lo que puede pasar bastante tiempo hasta que podamos manejar datos precisos; todo lo que digamos entre tanto quedará en el terreno especulativo”.

Los grabados de Armintxe suponen uno de los descubrimientos más importantes de los últimos años, ya que entre sus representaciones incluyen figuras animales hasta ahora desconocidas en el Cantábrico, como felinos, representados por dos leones, de los cuales uno de ellos aparece con la cola levantada. También hay un caballo y un bisonte de grandes dimensiones, cada uno en un extremo del conjunto y rodeados por figuras de menor tamaño. En concreto, y hasta el momento de realizar esta investigación, en la cueva de Armintxe se han hallado 18 caballos, 5 caprinos, 2 bisontes, al menos 2 leones y 4 cuadrúpedos indeterminados (Figura 82). Puesto que todavía no se ha publicado un informe exhaustivo sobre las figuras encontradas, tan solo es posible comparar la cueva de Armintxe con la de Lumentxa a través de la información que el equipo ha facilitado a los medios de comunicación.



Figura 82. Panel de la cueva de Armintxe. Fuente: Diario Deia el 13 de octubre de 2016.

En base a estos datos, podemos determinar que el caballo es el animal predominante numéricamente en la cueva, puesto que alcanza un 58%, mientras que los caprinos, en segundo lugar, un 16,2%. Los cuádrupedos suponen un 12,9%, y por último los leones y bisontes un 6,45%.

A estos motivos animales hay que añadir semicírculos y líneas, muestras de arte abstracto magdaleniense que no se habían visto hasta ahora en Bizkaia ni, según apuntan los investigadores responsables del hallazgo, en el resto de la Península Ibérica. Todas ellas han sido enmarcadas en el periodo Magdaleniense, hace 14.000 años, momento en el que también se realizaron las representaciones de la cueva de Santimamiñe y las de Atxurra, también descubiertas hace dos años. Los animales presentan perspectiva torcida o semitorcida, y algunas son escenas con movimiento, como los leones o los caballos superpuestos.

Uno de los rasgos más característicos de la cueva es, por tanto, la representación de los leones. Según apuntan es una figura no habitual en la zona. De hecho, el león de las cavernas es una especie extinguida al final del Pleistoceno y se conoce a través de los escasos restos óseos conservados en algunos yacimientos. Estos restos presentan diferentes formas, con características tanto del león actual como del tigre, además de otros rasgos particulares (Gálvez Lavín 2016: 86). Esto ha provocado una discusión sobre que ha llevado a algunos investigadores a reconocerlo como león, tigre o incluso como una especie híbrida (Altuna 1972: 302). En general, las representaciones de

felinos son muy escasas en el arte rupestre, y aunque suelen representar bastante bien el contorno del animal, los detalles interiores son muy escasos. Esto supone una dificultad a la hora de establecer la especie plasmada (Gálvez Lavín 2016: 87). La única figura que podría clasificarse como felino hasta el momento se encontraba en la cueva de El Castillo. Se trata de una pintura negra que al principio fue identificada como un caballo (Alcalde del Río, Breuil y Sierra 1911: 146,). Sin embargo, en un nuevo calco realizado posteriormente, se observaba un animal con un aspecto diferente al de un caballo, ya que presentaba una cola corta, dos patas por par, largas y delgadas, y en el interior una tinta plana en el tren anterior y un trazo ampliado en la zona ventral. Leroi-Gourhan (1965) planteó la posibilidad de que fuese un felino. García Guinea y González Echegaray llevaron a cabo un tercer calco y también dedujeron que se trataba de un felino. En la zona cantábrica, pero en este caso en Cantabria, también se identificó un posible felino en la cueva de Altamira (Breuil y Obermaier 1935: 71) aunque M. Rousseau (1967: 74) asegura que es un caballo. Sin embargo Gálvez Lavín (2016: 87) afirma que no se trata de un felino, ya que la cola no es tan larga y no tiene su habitual forma arqueada, y apunta que se trataría de un caballo.

El panel se encuentra a 50 metros de la entrada de la gruta y está compuesto por figuras de gran tamaño realizadas con una técnica que produce microdesconches que generan una línea que provoca una mejor visión de las grafías y que constituye otra de las novedades respecto al resto de cuevas vizcaínas. Sin embargo, los exploradores comunicaron que la cueva presenta problemas para la conservación del patrimonio artístico recién descubierto, ya que funciona como colector de las aguas, lo que supone que cuando hay lluvias abundantes, se inunda gran parte de la galería, por lo que algunos grabados, sobre todo de la parte inferior del panel, comienzan a estar afectados.

### 5.8. Atxurra (Berriatua)



Figura 83. Localización de la cueva de Atxurra en el mapa de Bizkaia.

En el caso de la cueva de Atxurra ocurre lo mismo que con la de Armintxe. Su reciente descubrimiento hace que todavía haya escasos datos sobre la misma, ya que se encuentra en plena fase de investigación y tan solo se cuenta con las informaciones publicadas por los medios de comunicación (El Correo 2016) (Deia, 2016). Sin embargo, el equipo que estudia la cavidad ha hecho públicos algunos datos que la sitúan como una de las cuevas más importantes de la zona, debido a sus representaciones prehistóricas, contando con, al menos, más de 113 figuras de animales datadas en el Magdaleniense Medio y Superior (una antigüedad de 12.500 y 14.500 años).

En primer lugar, en cuanto a su emplazamiento, la cueva de Atxurra se sitúa en el municipio de Berriatua, muy cercano al de Lekeitio, donde se localizan las cuevas de Armintxe y Lumentxa, y en la cuenca del río Lea. La cueva fue descubierta en 1929 y estudiada por J.M. Barandiarán entre 1934 y 1935, cuyas conclusiones publicó en 1934. Sin embargo, en 2014 un equipo encabezado por el arqueólogo Diego Garate regresó al lugar para revisar la zona, comprobando que tenía una estratigrafía del Magdaleniense. Al año siguiente dio comienzo una investigación para localizar arte rupestre paleolítico, descubriendo las grafías en la cueva. El hallazgo se dio a conocer en 2016, momento en el que dio comienzo una investigación que finalizará el próximo año. De hecho, en el momento de la elaboración de este trabajo, el equipo realizó un balance de los dos primeros años de investigación, dando a conocer que la cueva poseía más de un centenar de representaciones (Figura 84).

En concreto, en la cavidad se hallaron 113 figuras de animales en 14 espacios de la cueva. El primero ha sido bautizado como la Sala de los bisontes. Se trata de un espacio interior, ya que se encuentra a 235 metros de la entrada, motivo por el cual se sirvieron de una lámpara móvil realizada con un canto de arenisca, hallada en el mismo lugar. Tras esta sala se encuentra un nuevo espacio con numerosos grabados a cuatro metros del suelo, a la que se le llama la Sala de los caballos, ya que cuenta con más de 40 figuras de este animal. En este punto de la cueva se han identificado cuatro puntos de iluminación compuestos por hogares de combustión de enebro y roble.

Además de estas especies, también se han encontrado grabados de cabras, uros y ciervos. Con lo que respecta a la técnica y la forma, Atxurra cuenta con figuras de gran tamaño, con representaciones superpuestas y con imágenes realizadas dentro de otras. Para ello, los artistas utilizaron dos planos para llevar a cabo los detalles de las figuras. Entre las representaciones más importantes se encuentra un bisonte con heridas de caza,



que presenta más de una veintena de flechados que han sido representados con uves invertidas. Del mismo modo, el equipo encontró las herramientas que los artistas usaron para hacer los grabados (buriles y láminas), por lo que apuntan a que el lugar podría haber cumplido también la función de taller. En estos espacios de la cueva se han encontrado también restos carbonosos que indican que los artistas iluminaron la cueva ante la falta de visibilidad.

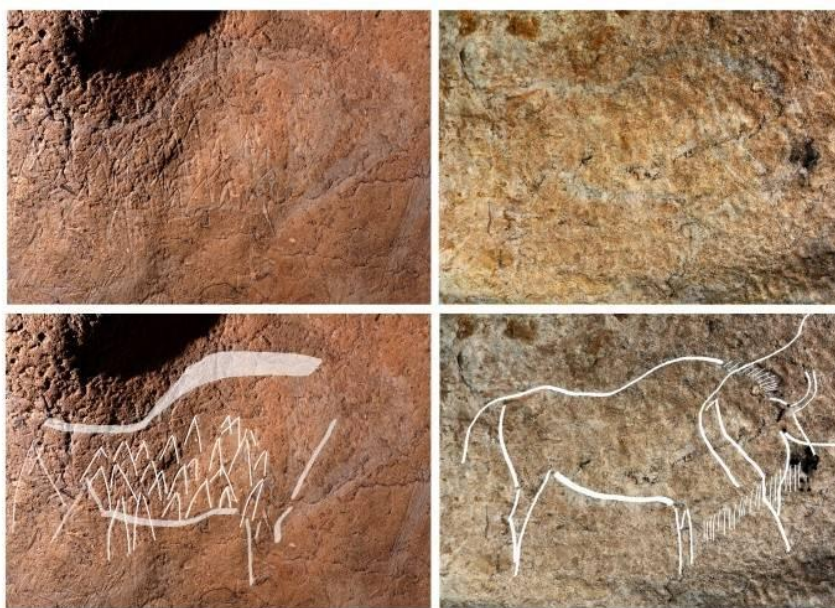


Figura 84. Grabados en la cueva de Atxurra. Fuente: Diario Deia, publicado el 24 de mayo de 2016.

La cueva se enmarca en el Magdaleniense final, precisamente un momento caracterizado por la decadencia y las tendencias abstractas. En esta etapa hay un mayor interés en obras mobiliarias que parietales, y los santuarios y sus representaciones se enrarecen, aunque en la zona cantábrica pueden identificarse los de Altxerri y La Loja, y en el caso concreto de Bizkaia, en Ventalaperra (Gorrotxategi 2000: 449).

Otro de los rasgos característicos que presenta esta cueva es que cuenta con el bisonte con mayor número de lanzas de toda Europa, según apuntó Diego Garate, ya que lo normal es que presenten una, dos o tres lanzas clavadas. En este punto cabe relacionar la figura con los bisontes de Santimamiñe, pertenecientes también al Magdaleniense final. Sin embargo, los de esta última son animales representados con pintura negra, y no grabados como en la cueva de Atxurra.

Los bisontes heridos es un tema específico representado fundamentalmente en el arte mobiliario y parietal pirenaico, que cuenta con ejemplos mobiliarios en el territorio vasco como en Isturitz o parietales de Les Trois-Frères, Niaux o Fontanet. En el caso de

Niaux, existen una serie de pinturas y grabados que tienen en el cuerpo del animal flechas y otros signos (Real Sociedad de Historia Natural, 1914: 300). La posición de la cabeza, las patas y la cola determinan en este caso la situación en la que se encuentra el bisonte, al que también han añadido detalles evitando las figuras estereotipadas (Apellániz 2001:61).

Desde hace apenas dos años se conoce que existen figuras de bisontes heridos en la cueva de Alkerdi, en Navarra. Esta cavidad también pertenece al Magdaleniense Superior (con una antigüedad estimada en 13.000 años), y curiosamente, además de ser la única cueva con grabados parietales de la Comunidad Foral de Navarra hasta el momento, también tiene un espacio denominado “Galería de los bisontes”. En la pared izquierda de la misma se encuentra la representación de un bisonte que presenta en el vientre unos trazos en el arranque señalan el sexo y tres largas líneas verticales atraviesan el cuerpo del animal, pudiendo simular proyectiles que abaten al animal (Garate y Rivero 2016: 30).

Destaca de este bisonte, que durante el Magdaleniense Superior se produce un descenso de las representaciones de ciervas, abundantes en otras cuevas analizadas, como Arenaza, mientras que se produce un incremento de las figuraciones de bisonte, aunque esto probablemente no tenga relación con modificaciones en las poblaciones animales albergadas en el corredor cantábrico (González Sainz 2005:13).

## **2. Las teorías interpretativas**

Durante los primeros años de investigación sobre el arte prehistórico, hubo una tendencia general al escepticismo con la que no era posible creer que las sociedades primitivas hubiesen realizado obras artísticas. El descubrimiento y reconocimiento de Altamira fue el arranque de las investigaciones del fenómeno artístico prehistórico a nivel europeo. Tras Altamira, se hallaron nuevas cavidades con arte parietal y mueble, lo que supuso un impulso a los estudios, que llegaron de la mano de Cartailhac, Breuil o Alcalde del Río. Ellos demostraron que el hombre de la prehistoria produjo obras de arte y, además, contaba con varias técnicas para hacerlo.

La primera teoría y la más simple es conocida como “El arte por el arte”. Se fundamenta en que las decoraciones están realizadas por mero placer estético de los autores. Por lo tanto, su finalidad era la satisfacción personal, de modo que no había

intención religiosa mágica o simbólica ni en las formas expresivas ni en su realización. Los autores destacados de esta explicación son E. Lartet, G. de Mortillet, H. Christy y Marcellin Boule, quienes fueron los primeros investigadores del arte mueble paleolítico. Las influencias de este arte son dos. La primera es la que se basa en que el arte era gratuito y se basaba a sí mismo, de modo que no podía albergar ideas religiosas, una teoría propuesta por G. de Mortillet. La segunda está propuesta por J.J. Rousseau, quien hablaba del “buen salvaje”, donde el ser humano, desprovisto de leyes, estaba entregado a una existencia en comunión con su entorno. Los investigadores señalan que el ser humano vivía sin preocupaciones, por lo que su tiempo libre dio lugar a las artes. Otros investigadores posteriores como Luquet (1926) y Ridell (1940) también se basaron en el carácter ocioso como motivación, de modo que se dedicaban a pintar los animales que les rodeaban por placer. A esta teoría se unió más tarde la opinión de autores como Tylor (1977) o Frazer (1965) quienes realizaron investigaciones basándose en tribus actuales primitivas y las sociedades de la prehistoria, asegurando que la mentalidad de los primeros era equiparable a la de los actuales primitivos, de manera que las obras tendrían un carácter religioso y espiritual.

La segunda teoría nace a finales del siglo XIX y tuvo su mayor desarrollo en el siglo XX. El primero en proponerla fue el antropólogo Salomon Reinach, aunque más tarde fue adaptada por otros investigadores como H. Breuil, H. Obermaier y el Conde Begouen, entre otros. Sin embargo, fue Reinach, en 1903, quien extendió esta teoría con su artículo “L’art et la magie” en la revista *L’Anthropologie*, donde establece las bases de la nueva teoría. Lo que apunta esta opción, es que si se actúa sobre la imagen del animal figurado, se actúa sobre el animal real. Habitualmente esta forma de representación se basa en animales, siendo sus autores sociedades paleolíticas cazadoras. En este punto hay que tener en cuenta dos rasgos: el bestiario representado, es decir, los animales plasmados, que normalmente son los básicos para la subsistencia de las comunidades; y en segundo lugar el espacio en el que están representados, el lugar de la cueva. Muchas veces son lugares oscuros y profundos dentro de la cavidad. La combinación de estos dos rasgos determina en la teoría de que concebían las figuras con un componente mágico oculto. La representación tenía un valor que cuando ya se había terminado de realizar, el dibujo carecía de importancia. Las tres finalidades de esta teoría tenían tres objetivos. El primero era la caza, que casi siempre estaba orientada a herbívoros como los bisontes, los caballos o los ciervos. La creencia era que

al capturarse la imagen del animal, se capturaba al propio animal. Por ello, muchas representaciones aparecían con flechas, o heridas en sus cuerpos. Cuando los animales aparecen sin algunas partes de sus cuerpos, era porque el artista deseaba restar capacidades físicas a este, de modo que fuese más fácilmente cazado. La segunda meta de esta teoría era la fecundidad. Hay figuras que representan a órganos sexuales, algo que fomentaría la multiplicación de las especies. El tercer y último objetivo era la destrucción de los animales que eran peligrosos para el ser humano, bien directamente, o bien indirectamente por ser un competidor de recursos. En este punto estarían representados los felinos, osos o rinocerontes. Esta teoría también apunta a que en el interior de las cuevas se celebraban ceremonias que estaban dirigidas por un hechicero y en las que solamente podían participar los iniciados.

A mediados del siglo XX aparecen las teorías estructuralistas. Los teóricos más importantes son A. Laming-Empeaire y A. Leroi-Gourhan, aunque el precursor fue M. Raphäel. Estos investigadores rechazan las hipótesis etnológicas sobre la interpretación, y le dan importancia a la relación de las figuras entre sí y su situación en el interior de las cuevas. Es en este punto donde surge la idea de que los accidentes de las paredes podían tener un valor simbólico, y que las fisuras de las rocas podían tener un significado femenino. Leroi-Gourhan fue más allá y llegó a la conclusión de que la mitad de los animales representados son caballos y bisontes, mientras que otros como las cabras, ciervos o renos son acompañantes. Según su teoría, estableció que los bisontes eran un símbolo de lo femenino y los caballos de lo masculino (Leroi-Gourhan 1965). Sin embargo, A. Laming-Empeaire indicó que el caballo era el símbolo femenino y el bisonte el masculino (Laming-Empeaire 1962). La misma división hizo para los signos, de modo que los largos estaban relacionados con los órganos sexuales masculinos, y los de forma rectangular, cuadrada, ovalada y claviforme se referían a los femeninos. Ambos se complementaban, de modo que había juegos de relaciones para establecer un concepto simbólico. También estableció que cada especie podía representar un grupo social, de modo que se trata de un sistema representativo muy complejo.

Otra de las teorías interpretativas es la determinada por J. Clottes y D. Lewis-Williams, sobre todo desde la aparición del libro “Les Chamanes de la Prehistoire”, en 1996, en la que indicaban el chamanismo como motivo de la práctica artística, aunque otros autores ya habían sugerido esta motivación, como Joan Halifax o Noel Smith. J.

Clottes y D. Lewis-Williams indicaban que el sistema nervioso del ser humano puede generar estados de conciencia alterada y alucinaciones. Por otro lado, recuerdan que esto se ha practicado por todo el mundo, lo que señala la necesidad del hombre de acceder a estados de conciencia alterada. Sus experimentos apuntan a que hay tres estadios principales. El primero es el Estadio inicial, en el que el hombre ve alterado su sistema óptico y percibe pulsaciones luminosas. Puede ver formas geométricas o puntos. En el Segundo estadio, se relacionan esas figuras a objetos conocidos, de manera que los círculos pueden interpretarse como pelotas, por ejemplo. En el Tercer Estadio, es donde las figuras se transforman en animales, personas o incluso monstruos.

La última teoría tiene que ver con la relación entre el arte y la territorialidad. Leroi Gourhan desarrolló la idea de que algunos signos eran marcadores étnicos, un planteamiento que fue retomado en 1994 por A. Moure. Este autor indica que algunos rasgos del arte paleolítico están relacionados con la movilidad y la territorialidad de la sociedad de entonces (Moure 1994). De este modo, los grupos que habitaron una zona podían tener una misma unidad ideológica que se reflejaba en modelos iconográficos semejantes.

### **3. Cronología estilística del arte rupestre**

La primera datación por Carbono 14 EMS se dio en 1990, por lo que anteriormente las fuentes que aportaban la información cronológica eran dudosas y relativas. Entre los sistemas más destacados destacan el de H. Breuil y el de A. Leroi-Gourhan, quienes elaboraron unos sistemas estilísticos para poder datar las imágenes. Hasta que Leroi-Gourhan elaboró su teoría, en 1965, casi todos los investigadores se guiaban por el sistema propuesto por Breuil, aunque después fue postergada ya que la de Leroi-Gourhan planteaba numerosos razonamientos.

Comenzando por el sistema de H. Breuil, cabe recordar que concebía dos ciclos cronoculturales de representación en el Paleolítico. El primero es el Auriñaco-perigordense, que está basado en la representación de animales de perfil, con patas lineales o sin ellas y con cuernos en perspectiva torcida. También hay manos en positivo o en negativo, puntos en serie y el uso del grabado digital para plasmar conjuntos inconexos de líneas o figuras zoomorfas simples. Al final de este periodo también aparecen las figuras por tamponado y las rellenas de tinta uniforme. El segundo ciclo es el llamado Solutreo-magdalenense. Este incluye figuras de animales y esbozos negros,

muchas veces desvaídos. Comienzan a combinar técnicas, el grabado en trazo estriado y surge la bicromía.

En cambio, A. Leroi-Gourhan establece cuatro estadios figurativos que suponen cinco estilos. En cuanto a los estadios, habría un primer estadio geométrico puro, que se definiría por trazos sueltos inconexos, sobre todo realizados en arte mueble. Después se situaría un estadio figurativo geométrico, donde hay figuras zoomorfas con tendencia geométrica. El tercer estadio sería figurativo sintético, donde ya las figuras zoomorfas serían identificables a pesar de no presentar muchos detalles. Por último, habría un estadio figurativo analítico, en el que los zoomorfos tendrían tendencia al naturalismo. En referencia a los estilos, el más antiguo que establece es el Estilo prefigurativo. En él se encontrarían trazos incisos y manchas de color. Se da en periodos musterienses y chatelperronienses, por lo tanto, al hombre Neandertal.

El Estilo I presenta trazos profundamente grabados de vulvas, cópulas y animales incompletos. Englobaría las primeras pinturas y bajorrelieves del arte paleolítico. Se da en el periodo Auriñaciense.

El Estilo II se produce en el Gravetiense y el Solutrense Inferior. En él se aprecia la organización de figuras en paneles en áreas concretas, lo que supone la aparición de los primeros Santuarios. Sus características son animales con una línea cérvico-dorsal en forma de S, una cabeza y extremidades pequeñas que no se corresponden con el tamaño del cuerpo, cuernos torcidos y en los caballos la crinera en escalón. No se observan detalles como las orejas, ojos o corvejones.

El Estilo III se observa en el Solutrense medio y el superior, prolongándose hasta el Magdaleniense inferior. En este momento los animales todavía presentan la línea cérvico-dorsal en forma de S, pero ya es menos pronunciada. Hay más detallismo en las figuras aunque todavía hay mucha desproporción entre las partes del cuerpo. Surge en este momento la técnica de la tinta plana.

El Estilo IV puede dividirse en dos etapas: el Estilo IV antiguo, que se observa en el Magdaleniense Inferior y medio, donde los animales tienden al naturalismo y presentan más detalles como los ojos, las orejas, las pezuñas y hasta el pelaje, incluso con técnicas que realzan el volumen; y el Estilo IV reciente, en el Magdaleniense Superior, que continúa buscando el naturalismo y añade la sensación de movimiento o animación en las figuras.

## 4. Rasgos de las cuevas de Bizkaia

Teniendo en cuenta los últimos descubrimientos realizados en Bizkaia, se clasificarán las cavidades por tamaños:

- Centros pequeños: Se trata de las cuevas que cuentan con entre 1 y 15 figuras. La variabilidad técnica y expresiva en ellas es muy baja o nula en la mayor parte. En estos santuarios pequeños no se han encontrado figuras de gran tamaño ni representaciones realizadas con procedimientos técnicos costosos. Entre ellas se encuentran El Rincón y Ventalaperra.
- Centros de tamaño medio: Cuentan con entre 21 y 60 grafías. Algunos son muy homogéneos, pero en ellos la variabilidad técnica y representativa aumenta con respecto a los de tamaño más pequeño. En este punto se incluiría a las cuevas de Santimamiñe, Lumentxa, Armintxe, Askondo, Arenaza y Morgota.
- Grandes centros: Son los que cuentan con 90 o más figuras. En ellos la variabilidad técnica y estilística es alta. También la expresión tiende a crecer en paralelo a su tamaño. El uso repetido de una misma cavidad implica la ampliación del dispositivo y su variabilidad. En este punto se incluiría a Atxurra.

En lo que respecta a los animales representados la zona, cabe recordar el estudio realizado por Altuna (2002), en el que arrojó una estadística general sobre el País Vasco y señalaba que el bisonte era el animal dominante, puesto que alcanzaba casi el 40% de los animales representados, seguido del caballo (33,2%), el ciervo (7,2%) y la cabra (6,4%). El reno y los carnívoros se encontraban en el último lugar, con un 3%. No obstante, hay que hacer hincapié en que para llevar a cabo esta estadística, Altuna tuvo presente a las cuevas vizcaínas de Santimamiñe, Ventalaperra y Arenaza, que eran sobre las que se tenía conocimiento en aquel momento.

Dados los animales representados en cada una de las tres cuevas conocidas entonces, se desprende que el bisonte sigue siendo en el territorio vizcaíno el animal más representado, con presencia también del caballo y el oso, y en el caso de Arenaza, con una alta presencia de ciervas.

La especie que habitó Europa durante el Paleolítico superior es el *Bison Priscus*, forma que desapareció al final del Pleistoceno, pero las especies actuales de este animal son muy similares a las de entonces. En cuanto a su aspecto, se trata de un animal de gran tamaño que tiene la parte anterior más voluminosa que la delantera. La línea

cérvico-dorsal cuenta con una giba muy abultada, y una grupa recta, y su cola es larga y acabada en penacho (Gálvez Lavín 2016: 59). En la cabeza suele tener cuerno con una forma curvada hacia dentro y hacia arriba, mientras que el pelaje es largo, de color pardo y más abundante en algunas zonas, algo que los artistas prehistóricos mostraron en sus imágenes en ciertas ocasiones, utilizando diferentes colores.

Sin embargo, en el momento actual, habría que añadir los recientes descubrimientos para conocer si se mantiene la teoría de que el bisonte es el animal mayoritario en todas las cavidades de Bizkaia. De este modo, se desprende que el bisonte está presente en Armintxe (6,4% del total), Lumentxa (66%) y Atxurra (35%). El caballo también tiene una gran presencia: Armintxe (58%), Askondo (100%), Morgota (50%) y Atxurra (35%), pero también cuentan con una amplia variedad de especies representadas. En cuanto al modo de representación, a pesar de las lagunas en materia de datación, en la región cantábrica las fórmulas para expresar las extremidades de los animales tendieron a ser más complejas conforme se fue desarrollando el Paleolítico superior, orientándose a una más correcta expresión de la tercera dimensión y del volumen, en paralelo a un tratamiento más frecuente del interior de los cuerpos, más articulados (González Sainz y Garate 2006:153).

En este punto hay que tomar también el estudio realizado por Altuna sobre la relación establecida entre los animales que cazaba el hombre paleolítico y las representaciones que realizaba en las paredes de las cuevas. Al parecer, tomando como estudio los restos óseos de las cavidades, no existe correspondencia entre ambas actividades. Por ello, tampoco se pueden calificar las representaciones en un determinado periodo cronológico concreto apoyándose en estos datos. En el caso de que las especies apareciesen entre los restos de alimentación deben ser tratadas con prudencia a la hora de querer obtener de ellas conclusiones para reconstruir el ecosistema. El hombre cazaba animales que estaban cerca de su lugar de habitación, pero puede representar animales observados en algún momento (Altuna 1994: 153). Para confirmar esta teoría, Altuna se apoya en lo ocurrido en zonas como en el yacimiento de LaÉcaux, donde el animal más cazado es el reno, pero al observar sus representaciones, el reno solo aparece una vez frente a los 88 ciervos.

Sobre el grado de integridad de las figuras, Ruiz Redondo los diferencia con el grado de integridad de las figuras, es decir, las partes anatómicas representadas. En primer lugar se encontrarían las figuras completas, en las que aparecería la silueta



completa, al menos con una extremidad por par. No importa si carece de detalles internos (ojos, orejas, pelaje...). En segundo lugar se encontrarían las figuras completas acéfalas, donde la silueta carece de la cabeza. En tercer lugar las figuras semi-completas, a las que les faltan las extremidades anteriores o las posteriores. A continuación, establece las figuras semisimplificadas, que cuentan con una silueta que carece de uno de los trenes (anterior o posterior) y de alguna otra zona anatómica, como la cabeza, el pecho, el vientre, la línea cérvico-dorsal o la nalga. Tras ellas, sitúa las figuras simplificadas, que tienen reducida a la cabeza y línea cérvico-dorsal, pudiendo también presentar parte de la nalga y/o de la zona pectoral. Carece de las extremidades. En los dos últimos lugares de esta clasificación se encontrarían las cabezas aisladas, y las representaciones con otras partes aisladas, en las que el artista solamente ha plasmado alguna de las partes anatómicas (una extremidad, una pezuña, unas astas, unos cuernos...) (Ruiz Redondo 2011: 262).

El estudio de los instrumentos utilizados en el Paleolítico lleva a la conclusión de que se desarrolló un fuerte poliformismo, algo que ocurriría del mismo modo en el arte parietal. Prueba de ello son las distintas técnicas que el hombre empleó para traducir a forma artística los distintos elementos que integraban su mundo sentimental y emocional (Jorda Cerdá 1964:10). La forma más antigua de expresión es la línea, grabada o pintada, que recurre a la técnica del grabado de trazo profundo o el trazo pintado de ancho desigual o irregular, ambas localizadas en la zona del cantábrico, dentro del ciclo Auriñaciense y Gravetense. Sin embargo, con el paso del tiempo se recurrió a otras técnicas como el grabado de trazo múltiple, el grabado estriado, la pintura de trazo punteado o la pintura asociada al grabado, este grupo más presentes en la zona de Bizkaia, con ejemplos en la cueva de Arenaza (trazo punteado) o las rayas y el bisonte de Santimamiñe (grabado y pintura negra).

Es una constante que en los yacimientos prehistóricos aparezcan materias colorantes en formas de nódulos, de colorante en polvo en depósitos de diferente naturaleza o en forma de coloración asociadas a sedimentos o instrumentos (Álvarez Romero 2012: 26).

En las cuevas vizcaínas se encuentran ejemplos de arte rupestre realizados tanto con pintura como en base a la técnica del grabado. En cuanto a la pintura, hay un predominio del uso de la pintura roja, a pesar de la presencia de unas líneas negras en Arenaza y los animales representados en la cueva de Santimamiñe. Los negros pueden

obtenerse tanto con óxidos de manganeso, grafito y magnetita (óxidos de hierro), como a partir de materia orgánica quemando ciertas sustancias como madera, huesos, excrementos de algunos animales (Álvarez Romero 2012: 27). Los trozos de carbón vegetal los obtenían en las hogueras, que podían utilizar bien con un utensilio o bien con el dedo impregnado de agua cargando el color. Otro sistema empleado fue la pulverización del carbón vegetal, al que dispersaban en agua y aplicaban después de conseguir una viscosidad necesaria (Reñones Santaolalla 2016: 16).

Los tonos rojos, los más utilizados, habitualmente están compuestos por óxidos e hidróxidos de hierro (hematites, goethita y limonita). El óxido de hierro, el ocre o la hematites, frecuentemente tratados en la investigación arqueológica, son, en concreto, minerales basados en la combinación de hierro y oxígeno, y a los que puede añadirse arcilla de modo natural y así lograr el ocre. (Cortell Nicolau 2016: 118). Por su parte, en muy pocos casos de cinabrio (Sanchidrian 2001: 56). A esto habría que sumarle los aglutinantes, que son usados para asegurar la adherencia de la materia colorante, y han sido objeto de numerosas suposiciones, desde grasa animal o vegetal hasta sangre, idea que hoy en día ya ha sido descartada (Álvarez Romero 2012: 27).

Algunos autores, indican que existen dos culturas en el Paleolítico en cuanto al uso de tonos rojos y negros. La primera utilizaría mayoritariamente el color rojo y sus variantes. La segunda tendría lugar a partir del Auriñaciense y sumaría el color negro, algo que en la Península Ibérica se dataría desde el Solutrense (Eiroa 1994: 41), aunque en el caso de Bizkaia sigue predominando el color rojo.

Haciendo referencia a la técnica, en las cuevas decoradas de Bizkaia, y en las de la zona cantábrica en general, están prácticamente ausentes algunos procedimientos frecuentes en otras regiones, como el bajo relieve en caliza o en arcilla. Solo existen unos pocos grabados de varias cavidades en los que observa un ligero rebaje diferencial del surco grabado. El piqueteado, habitual en los conjuntos rupestres al aire libre solo se ha apreciado, como fase inicial en la realización de grabados profundos de surco simple, en alguna figura de Venta de la Perra (González Sainz 2012: 22). En las fases antiguas los grabados son de tipo simple, a menudo profundo en las figuras demás tamaño de los conjuntos exteriores.

La región en la que se sitúa Bizkaia cuenta con algunas peculiaridades. Está enmarcada en la cornisa cantábrica, que cuenta con carácter semimontañoso e intensa karstificación, relativo atemperamiento, abundancia de recursos de caza, pesca y

recolección aprovechables y con ecosistemas muy diferenciados, pero poco alejados entre sí (González Sainz 2012: 6), algo que facilitó un abundante poblamiento durante el Paleolítico Superior. Además, su aislamiento con respecto al resto de zonas provocó el desarrollo de algunas peculiaridades culturales.

Por lo general, en lo que respecta a los lugares en los que se han encontrado restos de arte, coinciden con los yacimientos de habitación del Paleolítico superior. Por eso, muchas de las cuevas decoradas tienen también un depósito arqueológico en el área de entrada, que en muchos casos vizcaínos ha sido estudiado y analizado antes de encontrarse el arte parietal, como en el caso de Lumentxa. La distribución de estos centros tiende a situarse en la banda litoral y en los valles medios de baja altura respecto a nivel del mar, aunque también se encuentran en puntos estratégicos de comunicación, como es el caso del desfiladero de Carranza. Los centros parietales no se reparten de forma regular a lo largo del eje regional, sino que se dan concentraciones, como las que se producen en el Valle de Carranza, con Ventalaperra, El Polvorín y Rincón, o en la zona de Lekeitio, donde se hallaron las cavidades de Lumentxa y Armintxe.

En los últimos años se han descubierto once cuevas con restos de arte parietal en Bizkaia, pero siguen dominando en la zona los conjuntos decorados con representaciones abstractas o de motivos no figurativos más simples, como líneas o manchas de color. Esto se da, especialmente, conjuntos regionales Premagdalenenses y del Magdalenense antiguo, como en el caso del desfiladero de Carranza. Gracias a esos nuevos descubrimientos, se puede volver a estudiar la actividad gráfica en la provincia de Bizkaia, y modificar la distribución de este lugar. Aunque para llevar a cabo un estudio más completo, habría que englobar todos los hallazgos que se han dado en los últimos años en toda la zona del Golfo de Bizkaia, una lista que incluiría cuevas tan importantes como Aitzbitarte o Altxerri, que indican que el arte pre-magdalenense es más abundante de lo que hasta ahora se pensaba en la zona cantábrica (Garate et al. 2015: 36). En resumen, los últimos datos obtenidos en las cuevas recientemente descubiertas ponen en valor la zona de Bizkaia y muestran un lugar rico en actividad gráfica (ya sea parietal o mueble), con un desarrollo de ésta muy dilatado en el tiempo, ya que las dataciones indican que ocupa todo el Paleolítico Superior.

## **5. Conclusiones**

En primer lugar, se debe tener en cuenta que la evolución de cada santuario

concreto puede que no sirva para establecer una secuencia general, ya que los rasgos de un lugar pueden ser característicos exclusivamente en él. Por ello, a pesar de que haya un estilo reconocible, es necesario tener presente que las características se sitúan dentro de los caracteres personales de quienes realizaron las representaciones, por eso hay ciertas dificultades para comparar los conjuntos de representaciones o santuarios.

En base a este recorrido, puede afirmarse que Bizkaia se divide en dos zonas en cuento a las cuevas analizadas, una oriental y otra occidental, quedando en la zona del Gran Bilbao y Arratia una zona sin pinturas rupestres, ya que se concentran principalmente en el oeste y el este de la provincia, dejando un vacío de descubrimientos en la zona central. Esto puede deberse a las numerosas construcciones que se han llevado a cabo en el centro, donde existe un poblamiento más intenso que en el resto de municipios.

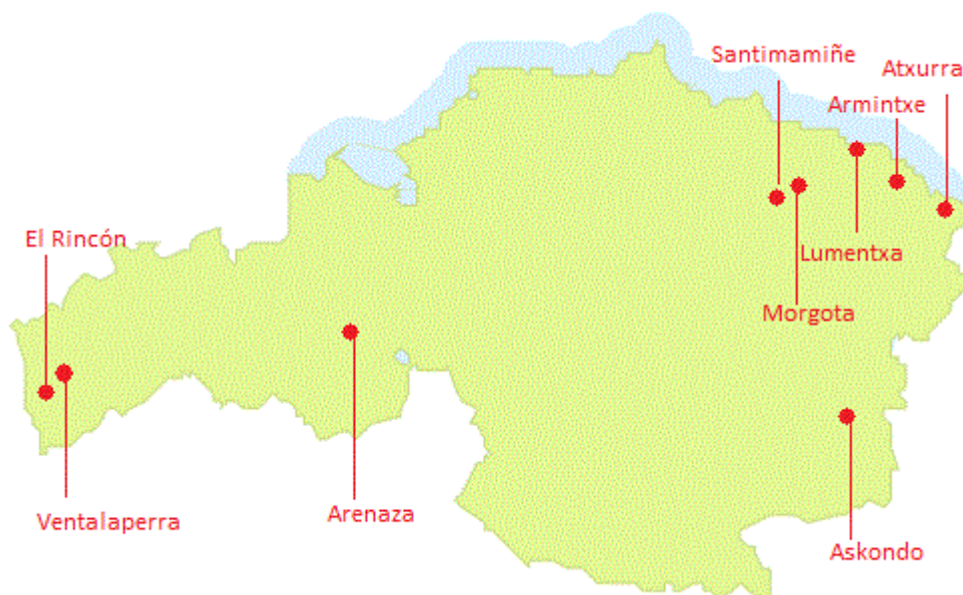


Figura 85. Distribución de las cuevas en el territorio de Bizkaia.

En este punto es necesario recordar que numerosos autores han realizado varios estudios con el objeto de analizar la cuestión de los primeros poblamientos en la Península, y hoy existen diferentes teorías sobre los primeros asentamientos en la zona cantábrica. Uno de los equipos que abordaron esta cuestión fue el formado por González Echegaray y Freeman (1998), quienes en un mapa establecen que en el Paleolítico Inferior y Medio, la mayoría de los asentamientos se encuentran en la Cornisa Cantábrica, centrándose en puntos concretos que corresponden a las zonas más favorables de habitación. Por ello, el vacío existente en el centro de Bizkaia estaría condicionado por haber encontrado en otros lugares mayores ventajas para la

subsistencia. Por otro lado, puesto que los primeros restos de la zona cantábrica se corresponden al Pleistoceno Medio, y se dan en Asturias y en Galicia, algunos autores como Rodríguez Asensio y Arrizabalaga (2004) apuntan a las teorías que sostienen que la llegada de población a este corredor se produjo por Occidente (Rodríguez Asensio y Arrizabalaga 2004: 59). Sin embargo, también señalan que en el País Vasco es difícil mantener un modelo de población cerrada, y se cree que a partir del Musteriense se produjeron movimientos de población con las regiones vecinas. Euskadi también constituye una zona de entrada de otros estilos, puesto que Bordes (1971), quien definió el Achelense Meridional Francés, apunta a que este entró por el País Vasco a la Península.

Tras estudiar las cuevas y teniendo en cuenta los datos aportados, se establecen diferentes cronologías. De este modo, en la zona Oeste de Bizkaia se encontraría la cueva de El Rincón, del periodo Magdaleniense y no muy lejana al Solutrense. Se caracteriza porque en sus tres representaciones animales, el uro, bisonte y el ciervo, aparecen sus detalles anatómicos, con astas en los tres casos, e incluso el ciervo aparece herido. El resto son manchas rojas y ocre. La técnica podría ser tamponada, que se utilizó en el cantábrico durante el Solutrense y el Gravetiense. Los grabados están realizados en U y las manchas podrían haber pertenecido a composiciones más complejas.

Arenaza, por su parte, pertenece también al Magdaleniense con figuras del Estilo III de cierva mal conservadas por el desconchado de las paredes. En la mayoría aparece el total de la figura, y en otras ocasiones solo la cabeza, la cabeza y el cuello o la cabeza y el dorso. Están ordenadas por pares y algunas presentan tamponado. Cuentan con largas orejas, morro sin cerrar y perspectiva lateral excepto en las patas.

Ventalaperra es la tercera cavidad situada al oeste Bizkaia, cuenta con representaciones datadas en el 25.000 a.C, en el Auriñaciense, y con figuras del Estilo II. Esto se ha determinado por la cultura de la ocupación, la técnica y los resultados objetivos por luminiscencia. Se representan cuatro bisontes y un oso, de manera esquemática e incompleta y eliminando lo posible la modulación de los contornos naturales. El grabado consiste en un piqueteado en la pared con un cincel, para después repasar lo piqueteado hasta terminar el surco. Tras realizar calcos de las figuras y estudiar el procedimiento, los investigadores determinaron que las figuras fueron llevadas a cabo por distintos autores.

Dada la cronología de las cuevas del Oeste, todas se enmarcan en los Estilos II y III de Leroi-Gourhan. En ambos estilos se observa la línea cérvico-dorsal en forma de S, si bien en el Estilo III es menos pronunciada. En el Estilo II, además, las figuras cuentan con una cabeza y unas extremidades pequeñas respecto al cuerpo, una perspectiva torcida en los cuernos y una ausencia de detalles como el ojo o las pezuñas. Es el caso de las ciervas de Arenaza o los bisontes de Ventalaperra.

En la parte Este de Bizkaia se encuentran la mayoría de las cuevas seleccionadas para esta investigación. Es decir, que al margen de la zona de Karrantza, es el este de Bizkaia donde se concentran numerosas cavidades con arte rupestre. Una de las más antiguas es Santimamiñe, del Magdaleniense Inferior con figuras del Estilo IV. El conjunto de figuras llega casi al medio centenar y la especie más veces representada es el bisonte. Hay también dos caballos, un ciervo, un uro y un oso. El color es el negro, y hay pocas figuras grabadas. En cuanto al estilo y la técnica, se encuentran representaciones completas con un importante modelado interno, junto a simples siluetas.

Askondo se enmarca en el Gravetiense y cuenta con figuras del Estilo II. Por tanto, sería la cueva decorada más antigua de Bizkaia por detrás de Ventalaperra. Se sitúa en este periodo cultural gracias a las actividades asociadas a ella, como el hueso hincado, a lo que se suma que la temática y la forma de sus representaciones es próxima a las cuevas de Altamira, junto a convenciones como el morro en forma de pico de pato de uno de los caballos. Se han documentado en ella cinco caballos pintados en rojo, un caballo grabado, una mano pintada en rojo, dos trazos paralelos rojos, un punto y una línea cérvico-dorsal de animal pintadas también en rojo, una serie de trazos subverticales grabados y un hueso insertado en un hueco de la pared. Una de sus características es su tamaño, ya que los caballos miden 1,70 metros, frente a los cuarenta centímetros que, por ejemplo, tienen los de Santimamiñe.

La cueva de Atxurra, en cambio, cuenta con representaciones de animales en las que prevalecen caballos y bisontes y que se han enmarcado en el Magdaleniense. No obstante en las que también pueden verse varias cabras, ciervas y uros. La técnica utilizada casi en exclusiva es el grabado en distintas variantes, aunque en ocasiones se combina con pintura negra, peor conservada.

Morgota es otra de las cavidades situadas al Oeste de Bizkaia. Alberga pinturas rojas del Estilo II y de trazo continuo en su mayor parte concentradas sobre un panel

cercano a la entrada original de la cavidad. Cuenta con una figura animal central, un caballo acéfalo relleno de tinta plana. Alrededor se distinguen vestigios de otras dos posibles representaciones animales muy perdidas, así como de signos y una serie de tres trazos organizados en un extremo del panel y una composición de dos “V” invertidas en el opuesto. En la galería principal se ha identificado una línea, manchas rojas en un cubículo y un par de trazos pareados. Todo el conjunto presenta un profundo deterioro por pérdida y migración del pigmento. Los investigadores sitúan la ejecución de las representaciones en el Paleolítico Superior Medio, pero el contexto arqueológico lo relaciona con momentos avanzados de ese periodo Magdaleniense.

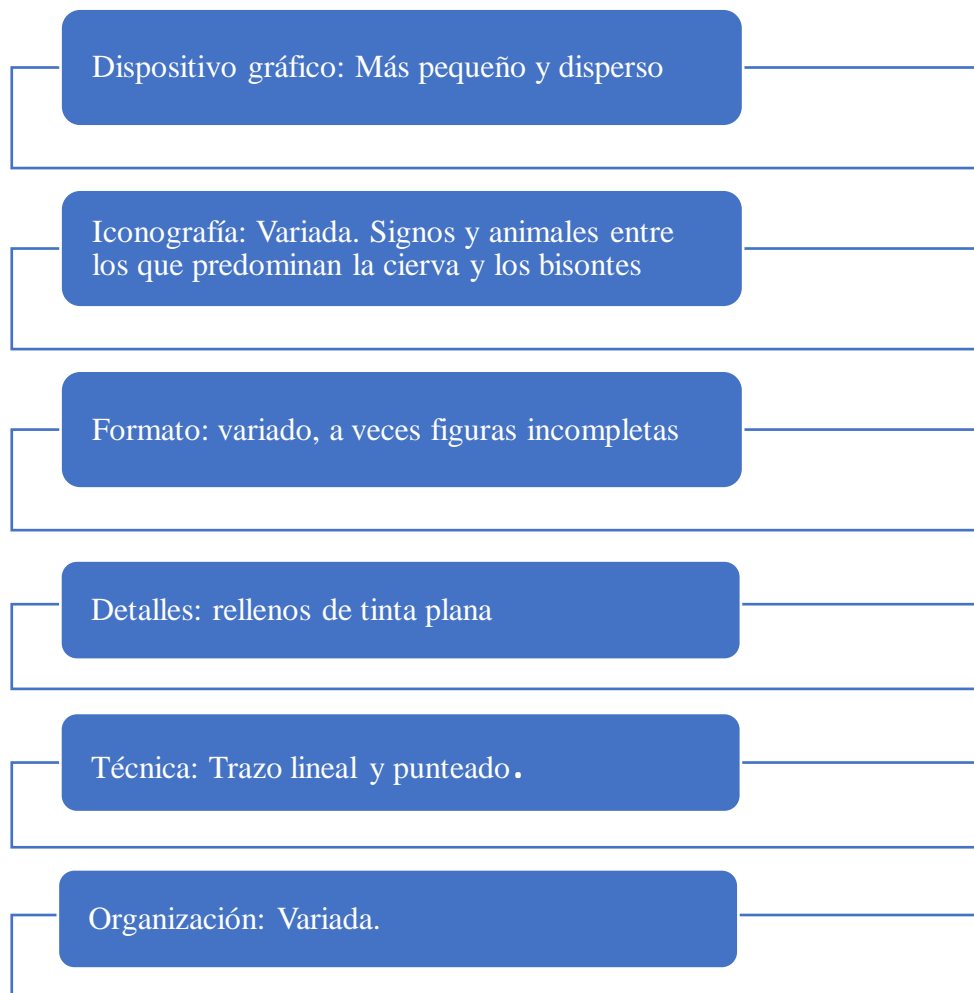
Lumentxa, por su parte, alberga tres representaciones figurativas concentradas en un único panel, dos bisontes y una cabeza de caballo, y varias manchas y trazos de pigmento dispersos por toda la cavidad. El panel principal está compuesto por dos bisontes de gran tamaño, 1,70 m de largo, pintados en rojo, en el que se representa la totalidad del animal excepto la grupa, que se representa con el borde de la pared. En estas representaciones se juega con la perspectiva, ya que el primer bisonte aparece en una perspectiva frontal, mientras que el segundo se observa mejor desde un lateral. Este tipo de composición es semejante a la que se observa en otras cuevas con arte Magdaleniense del entorno como Altxerri o Ekain, y también comparte semejanzas en cuanto a la temática y a la técnica con cuevas del Cantábrico, como Pindal o Covaciella.

Por último, Armintxe, uno de los últimos descubrimientos en Bizkaia, acoge cincuenta grabados de gran tamaño hallados en Lekeitio pertenecen al Paleolítico Superior Magdaleniense. En cuanto a la técnica, se han elaborado mediante un arrastre que produce unos micro desconches, por lo que generan una línea clara en las figuras, que pertenecen al Estilo IV. Es decir, que en la parte Oeste de Bizkaia se conservan las figuras prehistóricas más recientes, por lo que podemos observar el desarrollo de los Estilos de Leroi-Gourhan. De hecho, en Armintxe, que cuenta con el Estilo IV, las figuras animales tienden al naturalismo y aparecen con detalles, llegando a representarse el pelaje en vientre y crineras, con la convención de despiece en M, un trazo que plasma la diferencia de color e intensidad en las zonas de pelaje.

Con ello, es posible deducir la variedad de estilos y de periodos encontrados en territorio vizcaino, a pesar de que el Magdaleniense ha sido el que mayor número de restos ha dejado, y que la mayoría de los centros son de tamaño mediano y corresponden a Santuarios Interiores, excepto Ventalaperra, que es un Santuario

Exterior. Destaca que tanto Lumentxa, como Armintxe, situadas en Lekeitio, son cercanas en su cronología, a pesar de que las representaciones realizadas en ambas cuevas cuentan con motivos diferentes, contrastando con Ventalaperra y El Rincón, situadas en la zona de Karrantza, siendo de una cronología inferior y de estilos más antiguos, de modo que en Bizkaia, las cuevas con figuras más antiguas se presentan en la zona Oeste de la provincia. Las representaciones gráficas pueden dividirse en dos periodos para ver la evolución de las figuras:

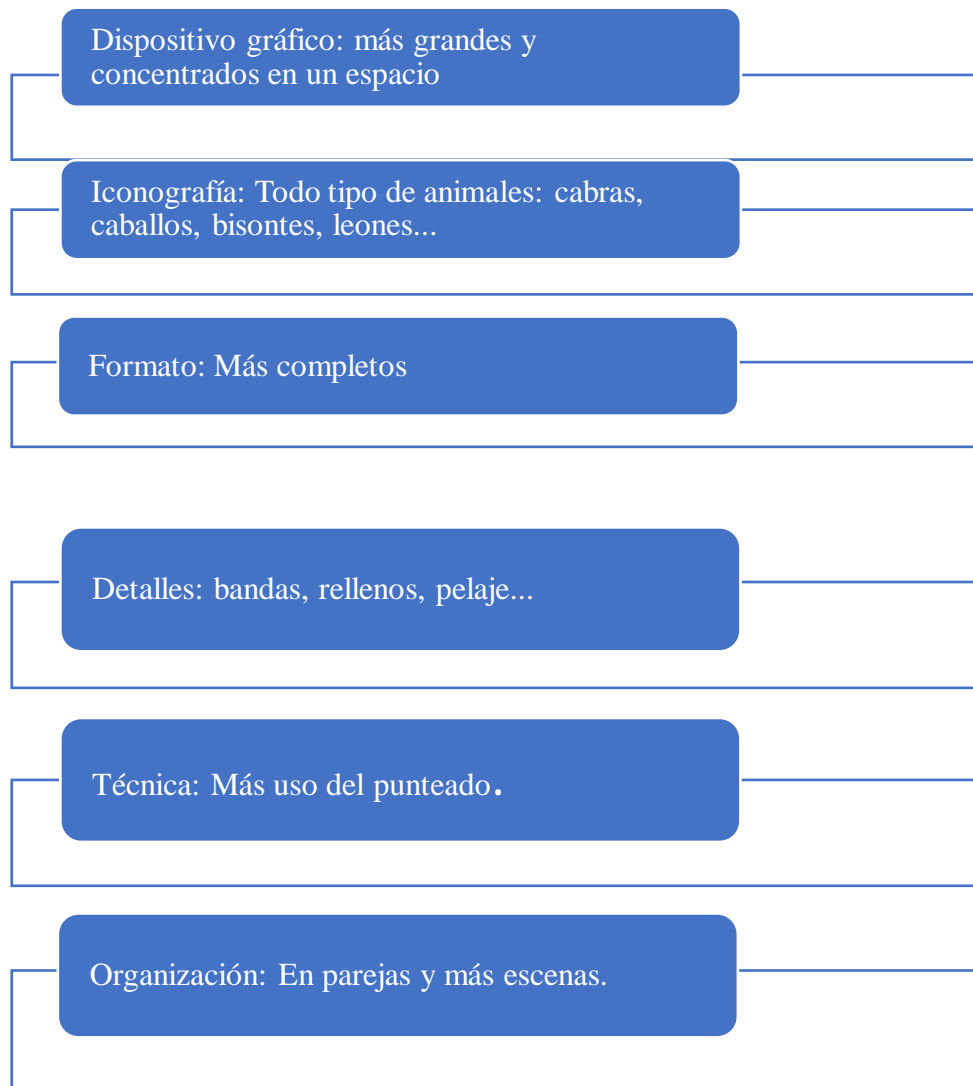
1º Periodo (Solutrense-Magdalenense Inferior):



**Figura 86. Características gráficas del periodo Solutrense y Magdalenense Inferior.**

2º Periodo: Magdalenense Medio y Superior





**Figura 87. Características gráficas del periodo Magdaleniense Medio y Superior.**

Las cuevas pertenecientes al Magdaleniense, por su parte, se encuentran concentradas en su mayoría en la zona Este. Cabe recordar que el País Vasco contaba en este periodo con una concentración de grupos humanos (*Homo Sapiens Sapiens*) que se extendía por todo el ámbito francocantábrico. Estos contaban con utillajes, modos de vida y códigos artísticos comunes, lo que permite un mayor margen de interpretación de las representaciones.

Los animales representados, en su mayoría en las paredes de las cavidades, son variados, aunque se deduce que el caballo y el bisonte prevalecen entre los escogidos para plasmarlos en las cavidades, mientras que en cuanto a las tonalidades, la roja es la que cuenta con mayor protagonismo, siendo elaborada con óxido de hierro, como hematites, limonita o geotita. Teniendo en cuenta los recientes descubrimientos en

Bizkaia gracias al programa iniciado por la Diputación Foral en el que se revisan las cavidades, puede plantearse que en los próximos años puedan darse nuevos descubrimientos en la zona, puesto que en un corto periodo de tiempo se han descubierto once nuevas cavidades con figuras en las paredes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE DEL RÍO, H., BREUIL, H. y SIERRA, L. 2008: *Les cavernes de la Région Cantabrique*. Gran Enciclopedia Asturiana. Gijón.
- ALTUNA, J. 1972: "Fauna de mamíferos de los yacimientos prehistóricos de Guipúzcoa". *Munibe*, XXIV: 1-465.
- ALTUNA, J. y APELLANIZ, J.M. 1976: "Las figuras rupestres de la cueva de Altxerri (Guipuzcoa)". *Munibe*, XXVIII
- ALTUNA, J. 1994: "El arte rupestre paleolítico en el País Vasco". *Revista internacional de los estudios vascos*. Vol. 39, I: 13-26.
- ÁLVAREZ ROMERO, C. 2012: "Los pigmentos en la prehistoria: proyecto de experimentación térmica con óxidos e hidróxidos de hierro". *Boletín de arqueología experimental*, IX.
- APELLANIZ, J.M. 1969: *La caverna de Santimamiñe*- Diputación de Vizcaya. Bilbao
- APELLANIZ, J.M. 1975: "La tercera campaña de excavaciones arqueológicas en la cueva de Arenaza I (San Pedro de Galdames, Vizcaya", *Kobie*, 6: 115.
- APELLANIZ, J.M. 1977: "Excavaciones sobre el mesolítico de Vizcaya en los años de 1972 y 1973, y el arte rupestre de Arenaza I. Cuevas de Arenaza I (Galdames) y abrigo de Kobeaga II (Ispaster)". *Kobie*, V: 30-33
- APELLANIZ, J.M. 1978: "Avance a la Memoria de la VI Campaña de excavaciones arqueológicas en la cueva de Arenaza I (San Pedro de Galdames, Vizcaya), año 1977". *Kobie*,8: 13-114.
- APELLANIZ, J.M. 1980: "El método de determinación de autor y su aplicación a los Santuarios paleolíticos del País Vasco". *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 30: 15-22.
- APELLANIZ, J.M. 1982: *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Desclée de Brouwer. Bilbao.
- APELLANIZ, J.M. 1990: " El arte prehistórico del País Vasco: situación actual y crítica de la investigación", *Munibe*, 42: 75-80.
- APELLANIZ, J, M, 2001: *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico*.

- Análisis del componente abstracto en la figuración naturalista del grafismo paleolítico. Universidad de Deusto. Bilbao
- APELLANIZ, J.M. 2004: "La interpretación del arte paleolítico mediante la hipótesis de la evolución de los estilos o mediante las de la forma y atribución de autoría". *Trabajos de prehistoria*, 64: 63-79.
  - ARALUZZEA, A. 17/04/2018: "Atxurra es la cueva vasca con más imágenes de animales". *DEIA*.
  - ARANZADI, T. 1929: "Restos humanos en las cavernas de Santimamiñe (Cortezubi), Arizti (Ereño) y Lumentxa (Lekeitio) de Vizcaya", *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Congreso de Barcelona*, 6: 71-99.
  - ARANZADI, T, BARANDIARÁN, J.M., Y EGUREN, J.M. 1925, "Exploraciones de la caverna de Santimamiñe (Basondo: Cortézubi). 1ª Memoria - Figuras rupestres", Reeditado en Barandiarán, J.M. (1976): *Obras Completas*, Tomo IX, 11-89
  - ARANZADI, T. y BARANDIARAN, J.M. 1935: *Exploraciones en la cueva de Lumentxa (Lekeitio)*. Diputación de Vizcaya. Bilbao.
  - ARRIBAS, J.L. 1985: "Cueva de Lumentxa (Lekeitio, Vizcaya): I campaña de excavaciones", *Arkeoikuska: Investigación arqueológica*: 62-64.
  - ARRIBAS, J.L. 1986: "Cueva de Lumentxa (Lekeitio, Vizcaya): II campaña", *Arkeoikuska: Investigación arqueológica*. 1986: 62-65.
  - ARRIBAS, J.L. 1987: "Cueva de Lumentxa (Lekeitio, Bizkaia): III campaña de excavaciones", *Arkeoikuska: Investigación arqueológica*, 1986: 56-59.
  - ARRIBAS, J.L. 1987: "III Campaña (1986) de excavaciones en la cueva de Lumentxa (Lekeitio)", *Kobie (Serie Paleoantropología)*, 16: 164-171.
  - ARRIBAS, J.L. 1988: "Cueva de Lumentxa (Lekeitio, Bizkaia): IV campaña de excavaciones", *Arkeoikuska: Investigación arqueológica*, 1987: 50-53.
  - ARRIBAS, J.L. 1988: "Memoria de la IVª campaña de excavaciones en la cueva de Lumentxa (Lekeitio, Bizkaia)", *Kobie (Serie Paleoantropología)*, 17: 248-255.
  - ARRIBAS, J.L. 1989: "Cueva de Lumentxa (Lekeitio, Bizkaia): V campaña de

- excavaciones”, *Arkeoikuska: Investigación arqueológica* 1988: 69-72.
- ARRIBAS, J.L. 1990: “Cueva de Lumentxa (Lekeitio): VI campaña de excavaciones”, *Arkeoikuska: Investigación arqueológica*, 1989: 63-66.
  - ARRIBAS, J.L. 1991: “Cueva de Lumentxa (Lekeitio): VII campaña de excavaciones”, *Arkeoikuska: Investigación arqueológica* 1990: 49-50.
  - ARRIBAS, J.L. 1994: “Cueva de Lumentxa (Lekeitio): VIII campaña de excavaciones”. *Arkeoikuska: Investigación arqueológica* 1993: 105-107.
  - BALBÍN R. y ALCOLEA J.J. 2001: "Siega Verde et l'art paléolithique de plein air: quelques précisions sur son contenu, sa chronologie et sa signification. Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique" *Trabalhos de Arqueología*, 17: 206-235.
  - BANDI, H.G. 1968: Art quaternaire et zoologie, «Simposio de arte rupestre Barcelona 1966». Barcelona: 13.
  - BARANDIARAN, J. M. 1958: “Excavaciones en Carranza, Bortal, Venta de Laperra, Polvorín, «Vizcaya»”, *revista de la Diputación de Vizcaya*, 10.
  - BARANDIARÁN, J.M. 1962. “Exploraciones de la caverna de Santimamiñe (Basondo: Cortézubi). 4ª Memoria. Campaña de 1960”, Reeditado en Barandiarán, J.M. (1976): *Obras Completas*, Tomo IX, 345- 368.
  - BARANDIARÁN, J.M., EGUREN, E. y ARANZADI, T. 1925: *Exploraciones en la caverna de Santimamiñe*. Diputación de Vizcaya. Bilbao
  - -BARANDIARÁN, J.M. 1961: "Excavaciones arqueológicas en Vizcaya: Silibranka. Atxurra, Goikolau. Vizcaya", *Diputacion de Vizcaya*, 17.
  - BARANDIARÁN, J.M. 1965: “Excavaciones en Lumentxa (campaña de 1963)”, *Noticario Arqueológico Hispánico*, 7: 56-61.
  - BARANDIARÁN, J.M. 1975: "Eusko-folklore. Materiales y cuestionarios. Sorguin, belaguile, brujas". *Munibe*, 3-4, 161-166.
  - BARANDIARÁN, J.M. 1976: "Recapitulación y apéndice". *Obras completas*, Tomo IX: 421-475.
  - BARANDIARÁN, J.M. 1980: "Euskalerriko Leen-Gizakien eta Ireluen Bizilekuai Buruz Ikasgai eta Esaunda Batzuek", *Munibe*, 32: 381-387.

- BELTRÁN, A. 1971: "Los grabados de Ventalaperra y sus problemas". *Munibe*, 23: 387-398.
- BORDES, F. 1971: "Observations sur l'Acheuléen des Grottes en Dordogne". *Munibe*, 23.
- BREUIL, H. y OBERMAIER, H. 1935: *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*, Madrid. Tipografía de Archivos. Madrid.
- BREUIL H. 1952: *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Reed. Max Fourny, Paris.
- BREUIL, H. 1945: "La evolución del arte parietal en las cuevas y abrigos ornamentados de Francia", *Caesaraugusta*, V: 343.
- BREUIL, H., L. R. NOUGIER, R. y R. ROBERT, R. 1956: "Le «lisseur» aux ours» de la grotte de la Vache a Alliat et l'ours dans l'art franco cantabrique occidental", *Bulletin de la Société Préhistorique d el'Ariège*, XI: 16
- CALVO, J. 1999: *El otro parque de Urkiola*. Departamento de Agricultura de la Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao
- CAPITAN, L., BREUIL, H. y PEYRONY D. 1910: *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Imprimerie Veuve A. Chêne, Monaco: 271
- L. CAPITÁN, H. BREUIL y D. PEYRONY. 1924: *Les Combarelles aux Eyzies*, Masson, París.
- CARROGGIO, F. 1987: *Historia del Arte, Vol, 1*, Carroggio, Barcelona.
- CEARRETA, A. et al. 1991: "Las dunas litorales de Barrika (costa occidental de Bizkaia)". *Kobie*, 19: 77-83.
- CLOTTE, J., MENU, P. y WALTER, P. 1990: "Le preparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises", *Bulletin de la Societé Préhistorique Française*, t. 87: 170-192.
- CLOTTE, J. y LEWIS-WILLIAMS, D. 2001: *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel, Barcelona.
- CORTELL NICOLAU, A. 2016: "El ocre en la prehistoria. Entre la funcionalidad y el simbolismo". *Archivo de prehistoria levantina*, Vol. XXXI.
- COURAUD, C 1991 "Pour une étude méthodologique des colorants préhistoriques". *Bulletin de la Societé Préhistorique Française* .t.80, IV: 104-

- -FERNÁNDEZ IBAÑEZ, C. 1977: "Más hallazgos paleontológicos en la caverna de Askondo". *Ixiltasun Izkutuak*, 2: 22.
- FERNÁNDEZ IBAÑEZ, C. 1978: "Los yacimientos prehistóricos de las cavernas de Venta de la Perra y sus figuras rupestres (Molinar de Carranza, Vizcaya)". *Ixiltasun Izkutuak*, V: 3-29.
- FERNANDEZ IBAÑEZ, C. 1981: "Últimos descubrimientos de paleontología cuaternaria en cavernas vizcainas". *Boletín geológico y minero*, 92: 423-428.
- FORTEA, J. *et al.* 2004: "L'Art Pariétal Paléolithique à l'épreuve du style et du Carbone-14". En M. Otte (dir.), *La Spiritualité*, pp. 163-175. Actes du colloque de la commission 8 de l'ULSP (Paléolithique supérieur), Liège (Diciembre 2003). ERAUL 106, Liège
- FRAZER, J.G. 1965: *La rama dorada*. Reed. Fondo de Cultura Económica, Madrid
- FRANCO RUCHMANN, C.B 2003.: *Arte geométrico*. Universidad de Granada de Bellas Artes. Granada.
- FREEMAN, L.G. 1992: "Seres, signos y sueños: interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehist. y Arqueol.*, t. V: 87-106.
- GÁLVEZ CAÑERO, A. 1912: "Nota acerca de las cavernas de Vizcaya". *Boletín Instituto Geológico de España*, 33
- GÁLVEZ LAVÍN, N. 2016: La construcción de la figura animal en el arte rupestre paleolítico de la región cantábrica. Tesis doctoral inédita. Universidad de Cantabria,
- GÁMEZ, L.A. 16/04/2015: "Atxurra es el mayor santuario prehistórico de Euskadi". *El Correo*. Bilbao
- GARATE, D., JIMÉNEZ, J.M., ORTIZ, J. 2000: "Arte rupestre paleolítico en la cueva de Arenaza (Galdames, Bizkaia)", *Kobie*, 26: 5-64.
- GARATE, D. 2004: "Nuevas investigaciones sobre el arte paleolítico de la cueva de Arenaza (Galdames, Bizkaia)". *Munibe Antropologia-Arkeologia*, 56:

3-17.

- GARATE, D. y RÍOS, J. 2012: "El arte parietal paleolítico de la cueva de Askondo". *Kobie*, 2: 99-141.
- GARATE, D., RÍOS, J. y RUIZ REDONDO, A. 2013: "El arte parietal paleolítico de la cueva de Lumentxa". *Kobie*, 32: 5-28.
- GARATE, D. 2015: "II Campaña. Estudio de arte rupestre". *Arkeoikuska; Investigación arqueológica*, 2015: 196.
- GARATE, D.; GONZÁLEZ SAINZ, C.; LÓPEZ QUINTANA, J.; GUENAZA LIZASU, A.; GARCÍA GAMERO, A.; ARANZABAL GAZTELU, G. y MEDINA ALCAIDE, M.A. 2015. "Arte parietal paleolítico en Morgota Koba (Kortezubi, Bizkaia)". *Kobie*, 5: 57-74.
- GARATE, D.; RIVERO, O.; RÍOS, J.; MEDINA, M.A.; TORRES, A.; ARRIOLABENGOA, M.; INTXAURBE, I.; LÍBANO, I. y MORENO-GARCÍA, J. 2016: "Cueva de Atxurra, estudio de arte parietal". *Arkeoikuska: investigación arqueológica*
- GOICOECHEA, N. 1966: *Guía de la caverna de Santimamiñe*. Diputación de Vizcaya. Bilbao.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. 1993: "En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre", *Veleia*, 10: 39-56.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. 1999: "Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica", *Edades*, 6:123- 144.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. y RUIZ IDARRAGA, R. 2010: "Una nueva visita a Santimamiñe. Precisiones en el conocimiento del conjunto parietal paleolítico", *Kobie*, 118: 23.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. y SAN MIGUEL LLAMOSAS, C. 2001: *Las cuevas del desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*. Universidad de Cantabria. Santander
- GONZÁLEZ SAINZ, C. y CACHO, R. 2002: La Llosa. En VVAA, *Las cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria*, Santander, ACDPS: 201-202.



- GONZÁLEZ SAINZ, C., CACHO TOCA, R., y FUKAZAWA, T. 2003: *Arte Paleolítico en la Región Cantábrica. Base de Datos multimedia Photo VR*, Universidad de Cantabria y Gobierno de Cantabria. Santander
- GONZÁLEZ SAINZ, C. 2004: "Arte parietal en la región cantábrica: Centros y peculiaridades regionales". *Kobie*, 8: 403-424).
- GONZÁLEZ SAINZ, C. y GARATE, D. 2006: "Los grabados y pinturas rupestres de la cueva de El Rincón, en el contexto artístico del desfiladero del río Carranza (Cantabria-Vizcaya). *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 59: 135-154.
- GORROTXATEGI, X. 2000: "Arte paleolítico parietal de Bizkaia". *Kobie*, 2.
- DELLUC, B. 1961: *L' Art pariétal archaïque en Aquitaine*. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique. París
- GRANDE.M. 1974: "Las pinturas prehistóricas de la cueva de Arenaza (Galdames). *Vizcaya*, 34.
- HUYGHE, R. 1955: *Dialogues avec le visible*. Flammarion, París
- HUYGHE, R. 1987: *El arte y el hombre. Vol 1*, Planeta. Barcelona
- JORDÁ, F. 1957: *Préhistoire de la région cantabrique*. Oviedo.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. 1996: "El símbolo de la mano en arte paleolítico". *Zephyrus*, 49: 273-279.
- LAMMING EMPERAIRE, A. 1962: *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard, París
- LARTET, E. y CHRISTY, H. 1875: *Reliquiae Aquitanicae*. Ed. William and Norgate, Londres.
- LEROI GOURHAN, A. 1967: *Préhistoire de l'art occidental* Ed. Mazenod, París
- LEROI-GOURHAN, A. 1995: *La Préhistoire de l'Art Occidental*, París, (ed.): B et G. Delluc. Citadelle et Mazenod, París.
- LOMBO MONTAÑES, A.; HERNÁNDO ÁLVAREZ, C.; ALCONCHEL NAVARRO, L. y LANAU HERNÁNDEZ, E. 2013: "La infancia en el paleolítico superior: presencia y representación". *El futuro del pasado*, 4: 41-68.

- LÓPEZ QUINTANA, J.C. 2015: "Evaluación arqueológica preliminar de Morgotako Koba (Kortezubi, Bizkaia). Apuntes cronoestratigráficos", *Kobie*, 5.
- LÓPEZ QUINTANA, J.C. 2011: "La cueva de Santimamiñe: revisión y actualización (2004-2006)". *Kobie*, 11.
- LÓPEZ QUINTANA, J.C. y GUENAGA LIZASU, I. 2011: "Revisión estratigráfica del depósito arqueológico de la cueva de Santimamiñe (Kortezubi, Bizkaia): Campañas de 2004 a 2006. Cronoestratigrafía y paleoambiente". *Kobie*, 1: 7-70.
- LORBLANCHET, M. y BAHN, P.G. 1999: "Diez años después de la era post-estilística". *Revista de historia*, 6: 115-121.
- LUQUET, G.H. 1926: *L'art et la religion des hommes fossiles*. Ed. Masson, París.
- NOLTE, E. 1968. Catálogo de simas y cuevas de la provincia de Vizcaya. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
- MADARIAGA, B. 1969: *Las pinturas rupestres de animales en la región franco-cantábrica. Notas para su estudio e identificación*. Diputación Provincial. Santander: 69.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. 2014: *Consideraciones sobre los signos en el arte prehistórico de las cuevas de la región cantábrica*, Asociación de amigos de las cuevas del Castillo de Santander, Santander.
- MEMORIAS DE LA REAL SOCIEDAD DE HISTORIA NATURAL. 1914, Tomo IV. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- MONTES BARQUÍN, R; MUÑOZ FERNANDEZ, E; MORLOTE EXPOSITO, J.M.; SANTAMARIA SANTAMARIA, S.; GÓMEZ LAGUNA, A.J. y BARREDA GONZÁLEZ-PARDO, E. 2005: "La cueva del Rincón (Venta de la perra, Carranza -Bizkaia-) y sus manifestaciones rupestres paleolíticas". *Kobie*, 9.
- MOURE ROMANILLO, A. 1994: "Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del paleolítico cantábrico", *Complutum*, 5: 313-330.

- MOURE ROMANILLO, A. y GONZÁLEZ SAINZ, C. 2000: "Cronología del arte paleolítico cantábrico: últimas aportaciones y estado actual de la cuestión", *3º Congreso de Arqueología Peninsular*, vol. 11: 461-473.
- PETROGNANI, S. 2009: De Chauvet à Lascaux, approche critique des ensembles ornés anté-magdaléniens francoibériques. Tesis doctoral. Université de Nanterre.
- RAMÍREZ, M. 13/10/2016: "Descubren un santuario de arte rupestre" en un pueblo de Vizcaya". *El español*.
- RAPHAËL, M. 1945: "Prehistoric cave painting" *Bollingen Series IV*.
- REINACH, S. 1903: L'art et la magie á propos des peintures et des gravures de l'age du renne. L'anthropologie, París.
- REÑONES SANTAOLALLA, J. 2016: El color en el arte rupestre paleolítico. Análisis de los materiales pictóricos en la región cantábrica. Trabajo inédito de fin de grado. Universidad de Cantabria. Santander.
- RIDELL, W. H. 1940: "Dead or Alive" *Atiquity*, 14: 158-162.
- RIPOLL, E. 1955. "Huellas de osos y una representación de este animal en la cueva de las Monedas", *III Congreso Arqueológico Nacional*, 1953. Zaragoza: 51.
- RODRÍGUEZ, J.A. y ARRIZABALAGA, A. 2004: "El poblamiento más antiguo de la región: Las ocupaciones previas al IS4. Desde el inicio del poblamiento a Circa 80.000 BP". *Kobie*, 8: 51-90.
- RUIZ REDONDO, A. 2011: "Convenciones gráficas en el arte parietal del Paleolítico cantábrico: la perspectiva de las figuras zoomorfas". *Trabajos de prehistoria*, Vol. 68, 2: 259-264.
- SANCHIDRIÁN, J.L. 2001: *Manual de arte prehistórico*. Ariel prehistoria. Barcelona: 56.
- SAUVET, G., y WLODARCZYK, A. 1977: "Essai de semiologie préhistorique (pour une theorie des premiers signes graphiques del'homme)", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 74: 545-558.
- SAUVET, G. y TOSELLO, G. 1998: "Le mythe paléolithique de la caverne",

- Sacco, F., Sauvet, G. (Ed.): *Le propre de l'homme. Psychanalyse et préhistoire. Delachaux et Niestlé*, Paris: pp. 55-90.
- SMITH, P.1966: *Le Solutréen en France*. Bordeaux. Imprimerie Delmas, Bordeaux.
  - STRAUS, L.G. 2010: "Breves apuntes sobre el Paleolítico Superior de la Región Cantábrica: estado de la cuestión, 1990-2005." *Nivel Cero*, 12: 15-34.
  - TYLOR, E.B. 1977: *Cultura primitiva*. Ayuso, Reed.
  - UCKO, P. y ROSENFELD, A.1967: *Arte Paleolítico*. Ed. Guadarrama, Madrid.
  - UTRILLA, P. y MONTES, L. 2007: "El Paleolítico superior al sur de los Pirineos. Contactos entre fronteras". CAZALS, N.; GONZÁLEZ URQUIJO, J. y TERRADAS, X. (Eds), *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques (Actas de la Table Ronde Tarascon/sur/Arige, Mars 2004)* Monografías del IIIPC. PubliCan Ediciones. Santander: 205-223.

## ANEXOS

### 1. Tablas de representaciones en Ventalaperra.

	Número de representación	
	1	2
Localización	Atarikoa	Atarikoa
Ubicación	Pared	Pared
Orientación	Horizontal	Varias direcciones
Motivo	10 líneas	116 líneas
Técnica	Grabado de sección triangular en V. Grosor 3 mm.	Grabado de sección triangular en V. Grosor entre 3 y 5 mm.
Perspectiva	No	No
Movimiento	No	No
Superposición	No	Sí
Convenciones gráficas	Grupo de líneas	Grupo de líneas que se entrecruzan.

	Número de representación				
	3	4	5	6	7
Localización	Hartzaren gela	Hartzaren gela	Hartzaren gela	Hartzaren gela	Hartzaren gela
Ubicación	Pared izq.	Pared izq.	Pared der.	Pared der.	Pared der.
Orientación	Derecha	Izquierda	Izquierda	Mirando al techo. Vertical.	Izquierda
Motivo	Bisonte	Bisonte	Oso	Bisonte	Uro
Técnica	Grabado en V trazo descont. y grosor 4mm.	Grabado en V trazo cont. y grosor 4 mm.	Grabado continuo en V y aprovechamiento de una grieta en la superficie. 3-4 mm de grosor.	Grabado discontinuo en forma de U y grosor 4 mm.	Grabado en forma de U y grosor de 3 mm.
Perspectiva	Perfil absoluto	Perfil absoluto	Perfil absoluto	Perfil absoluto	Perfil absoluto
Movimiento	Escena (se encara con la figura 2).	Escena (se encara con la figura 1).	Sí, morro en el suelo.	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Abultamiento de la giba. Cola levantada mediante dos trazos curvilíneos y paralelos.	Abultamiento de la giba y cola levantada.	Sin garras, sin ojo y con insinuación de la boca.	Línea dorsal con trazos independientes. Sin detalles. Solo contorno.	Sin ornamenta ni ojo. Cabeza pequeña.

	Número de representación
--	--------------------------

	8	9	10	11
Localización	Hartzaren gela	Hartzaren gela	Hartzaren gela	Hartzaren gela
Ubicación	Techo	Techo	Techo	Techo
Orientación	Rectos y curvos hacia varios lados	Derecha	Entrecruzadas. Hacia varios lados	Horizontales
Motivo	5 Líneas	Contorno de bisonte	Cuatro líneas	Diez líneas
Técnica	Grabado grueso y profundo en V y 7-8 mm de grosor.	Grabado en U y con de 3 a 8 mm de grosor.	Grabado en U y grosor de 1,5 mm.	Grabado en U y 2,5 mm de grosor.
Perspectiva	No	Perfil absoluto	No	No
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	No. Líneas rectas y curvas.	Líneas rectas. El pecho y la crinera no se distinguen.	Líneas curvas.	Líneas que podrían haber formado una figura

## 2. Tabla de representaciones en la cueva de Arenaza

	Número de representación			
	1	2	3	4
Localización	Sala de las ciervas	Sala de las ciervas	Sala de las ciervas	Sala de las ciervas
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Derecha	Izquierda	Derecha	Derecha
Motivo	Cierva	Cierva	Cierva	Cierva
Técnica	Superposición de puntos y tinta plana	Punteado y trazos continuos y tinta plana.	Tinta plana roja	Trazo punteado superpuesto
Perspectiva	Uniangular	Uniangular	No	Uniangular
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Orejas en forma de V, barbilla prolongada, grupa y línea pectoral.	Orejas en forma de V y barbilla prolongada	Ninguna.	Orejas en forma de V y barbilla prolongada.

	Número de representación				
	5	6	7	8	9
Localización	Sala de las ciervas	Sala de las ciervas	Sala de las ciervas	Sala de las ciervas	Sala de las ciervas
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Vertical	Izquierda	Ninguna	Derecha	Izquierda
Motivo	Líneas	Cierva	Punto	Cierva	Cierva
Técnica	Tinta plana	Puntos	Tampón aislado	Trazo punteado	Punteado y tinta

	negra	superpuestos		y tinta plana	plana
Perspectiva	Ninguna	Biangular recta	Ninguna	Torcida	Torcida
Movimiento	No	No	No	Escena	Escena
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Orejas en V	Ninguna	Orejas en V separadas de la cabeza y línea ventral convexa	Cuatro patas y orejas en V.

	Número de representación				
	10	11	12	13	14
Localización	Sala de las ciervas	Galería principal	Galería principal	Galería principal	Galería principal
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Izquierda	Derecha	Ninguna	Izquierda	Izquierda
Motivo	Cierva	Cierva	Puntos	Cierva	Cierva
Técnica	Trazo punteado superpuesto y tinta plana	Trazo punteado superpuesto y tinta plana	Tinta plana	Tinta plana y trazo punteado	Tinta plana y puntos superpuestos
Perspectiva	Uniangular	Uniangular	No	Uniangular	Uniangular
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Patas flexionadas y sin orejas ni ojo	Patas inclinadas y sin detalles	Ninguna	Cuatro patas, orejas en V y barbilla prolongada	Cuatro patas, orejas en V y barbilla prolongada

	Número de representación			
	15	16	17	18
Localización	Galería principal	Galería principal	Galería principal	Galería principal
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Derecha	Izquierda		
Motivo	Uro	Cuarto trasero de bóvido	Protomo de caballo	Cabeza de bóvido
Técnica	Tinta plana roja e incisión fina	Rayado múltiple y fino	Grabado fino	Grabado ancho y profundo
Perspectiva	Uniangular	Uniangular	Uniangular	Perfil absoluto
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	Sí	Sí	Sí
Convenciones gráficas	Dos cuernos en forma de V, morro alargado, cola y ojo.	Menos detalles, solo una pata trasera.	Detalles como boca, orejas en punta, crimera, ojo...	Un cuerno, en punta, una oreja y líneas simples

### 3. Tabla de representaciones en la cueva de Morgota

	Número de representación			
	1	2	3	4
Localización	Sector 1	Sector 1	Sector 1	Sector 2
Ubicación	Pared	Techo	Pared	Columna
Orientación	No	Horizontal	Vertical	No
Motivo	Manchas (6)	Línea	Trazos pareados	Tizonazo
Técnica	Traza continuo rojo	Traza continuo rojo	Traza continuo rojo	Restos carbonosos. Desconocida
Perspectiva	No	No	No	No
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna

	Número de representación				
	5	6	7	8	9
Localización	Sector 3	Sector 3	Sector 3	Sector 3	Sector 3
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Variada	No	Derecha	Vertical	No
Motivo	Trazos	Mancha	Caballo acéfalo	Línea de puntos	Signo cuadrangular
Técnica	Traza continuo rojo	Tinta plana roja	Tinta plana roja y trazo continuo	Traza continuo rojo	Tinta plana roja
Perspectiva	No	No	Uniangular	No	No
Movimiento	No	No	Se desconoce. Mal conservada	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	No se aprecian	Ninguna	Ninguna

	Número de representación					
	10	11	12	13	14	15
Localización	Sector 3	Sector 3	Sector 3	Sector 3	Sector 3	Sector 3
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	No	No	No	Izquierda	No	No
Motivo	Mancha	Manchas	Mancha	Posible cierva	Manchas	Signo geométrico
Técnica	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana y trazo continuo rojo	Tinta plana roja	Traza continuo rojo
Perspectiva	No	No	No	Uniangular	No	No



Movimiento	No	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Conserva orejas, línea cervice dorsal y dos patas traseras	Ninguna	Ninguna

#### 4. Representaciones de la cueva de El Rincón

	Número de representación				
	1	2	3	4	5
Localización	Exterior	Corredor	Fondo de la cueva	Fondo de la cueva	Fondo de la cueva
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Variada	Izquierda	Izquierda	Derecha	Ninguna
Motivo	Líneas	Contorno animal	Ciervo	Uro	Manchas
Técnica	Grabado simple y recto	Grabado simple y único	Trazo simple y único	Trazo simple y único	Tinta plana roja
Perspectiva	No	Triangular	Uniangular	Uniangular	Ninguna
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Dos cuernos, ojo alargado y sin patas	Dos patas traseras, cabeza triangular, sin boca pero con ojo	Dos cuernos, línea cervico-dorsal completa y cuatro extremidades	Ninguna

#### 5. Representaciones en la cueva de Santimamiñe

	Número de representación		
	1	2	3
Localización	Galería principal	Galería principal	Galería principal
Ubicación	Pared	Techo	Techo
Orientación	Izquierda	Ninguna	Derecha
Motivo	Cáprido	Puntos negros (5)	Macho cabrío
Técnica	Trazo continuo negro	Tinta plana	Trazo continuo
Perspectiva	Biangular recta	Ninguna	Biangular recta
Movimiento	No	No	Sí
Superposición	No	No	
Convenciones gráficas	Cuatro patas sin detalles. Cola perdida. Línea dorsal.	Ninguna	Cabeza triangular, dos cuernos, cola, pata delantera en posición de avance

	Número de representación			
	4	5	6	7
Localización	Antecámara lateral	Antecámara lateral	Antecámara lateral	Antecámara lateral
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Techo
Orientación	Inclinado a la derecha	Derecha	Izquierda	Izquierda
Motivo	Trazos	Bisonte	Bisonte	Bisonte
Técnica	Traza continuo negro	Traza continuo negro	Traza continuo negro	Traza continuo negro
Perspectiva	No	Perfil absoluto	Perfil absoluto	Perfil absoluto
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Solo nalgas y pata trasera sin detalle	Una pata trasera, cola, grupa y giba	Una pata trasera, sin nalga ni cola. Solo giba, grupa y lomo

	Número de representación					
	8	9	10	11	12	13
Localización	Antecámara lateral	Antecámara lateral	Antecámara lateral	Antecámara lateral	Antecámara lateral	Antecámara lateral
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Izquierda	Izquierda	Derecha	Ninguna	Derecha	Ninguna
Motivo	Caballo	Caballo	Caballo	Traza curvo	Bisonte	Trazos puntillistas
Técnica	Pintura trazo continuo negro	Grabado	Grabado ancho y poco profundo	Traza continuo	Traza continuo	Resto de tinta
Perspectiva	Perfil absoluto	Perfil absoluto	Perfil absoluto	Ninguna	Perfil absoluto	No
Movimiento	No	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Cuello alargado, cola larga, una pata trasera, vientre recto	Restos de pintura negra en su interior. Cabeza sin detalle y sin orejas	Una pata trasera, cola desflecada	Ninguna	Una pata por par, crinera y sotabarba	Ninguna

	Número de representación				
	14	15	16	17	18
Localización	Antecámara lateral derecho	Antecámara lateral derecho	Cámara: cabecera	Cámara: cabecera	Cámara: cabecera

Ubicación	Techo	Techo	Pared	Pared	Pared
Orientación	Izquierda	Izquierda	Variada	Vertical	Izquierda
Motivo	Bisonte	Bisonte	Rayas	Bisonte	Bisonte
Técnica	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro y grabado
Perspectiva	Perfil absoluto	Perfil absoluto	No. Entrecruzadas	Perfil absoluto	Perfil absoluto
Movimiento	Sí	No	No	No	No
Superposición	No	No	Sí	No	No
Convenciones gráficas	Dos cuernos, pata hacia el interior	Mal conservado, línea cerviceo dorsal y aire inacabado	Ninguna	Sin rabo ni patas delanteras y solo una trasera. Con pelaje	Pelaje. Cola colgante y delgada

	Número de representación				
	19	20	21	22	23
Localización	Cámara: cabecera	Cámara: cabecera	Cámara: cabecera	Cámara: cabecera	Cámara: cabecera
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Izquierda	Derecha	Mirando al suelo	Derecha	Derecha
Motivo	Bisonte	Bisonte	Bisonte	Bisonte	Bisonte
Técnica	Grabado fino	Grabado fino	Grabado fino	Grabado fino	Grabado fino
Perspectiva	Biangular recta	Biangular recta	Perfil absoluto	Biangular recta	Biangular recta
Movimiento	Sí	No	No	No	No
Superposición	Sí	Sí	No	No	No
Convenciones gráficas	Patas delanteras levantadas, con pezuña. Sin cuernos	Patas delanteras, dos cuernos, y crinera	Línea dorsal, cabeza baja y crinera	Línea cerviceo-dorsal, cola colgante, dos patas traseras	Pezuña, vientre, ijar, nacimiento de patas traseras

	Número de representación				
	24	25	26	27	28
Localización	Panel principal	Panel principal	Panel principal	Panel principal	Panel principal
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Desconocida	Desconocida	Derecha	Mirando al techo	Mirando al techo
Motivo	Restos de animal	Dorso de bisonte	Bisonte	Bisonte	Bisonte
Técnica	Trazo continuo o discontinuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	
Perspectiva	Desconocida	Desconocida	Biangular recta	Desconocida	Desconocida

Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Tan solo se aprecian las líneas cervice dorsales	Solo la línea cervico-dorsal	Cola levantada, vientre redondeado y cuernos	Cola gruesa, crinera, pata delantera y trasera, cuernos.	Cola corta, nacimiento de una pata trasera

	Número de representación					
	29	30	31	32	33	34
Localización	Cámara/ P. Principal	Cámara/ P. Principal	Cámara/ P. Principal	Cámara/ P. Principal	Cámara/ P. Principal	Cámara/ P. Principal
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Mirando al techo	Izquierda	Derecha	Derecha	Izquierda	Izquierda
Motivo	Bisonte	Caballo	Bisonte	Bisonte	Bisonte	Bisonte
Técnica	Trazo continuo negro y sombreado	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro
Perspectiva	Biangular recta	Perfil absoluto	Uniangular	Uniangular	Uniangular	Perfil absoluto
Movimiento	Sí	No	No	No	No	No
Superposición	Sí	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Pezuñas en las patas delanteras, dos cuernos, ojo	Doble línea de lomo, cola gruesa, grupa y crinera, pata triangular sin pezuña	Boca, ojo, dos cuernos arqueados,	Giba, crinera, cola larga, sombreado,	Doble contorno de lomo y cola, dos cuernos, cuarto delantero levantado	Una pata delantera, sencillo, giba exagerada, sin crinera

	Número de representación			
	35	36	37	38
Localización	Cámara/ Lateral izquierdo	Cámara/ Lateral izquierdo	Cámara/Lateral izquierdo	Cámara/ Lateral izquierdo
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Derecha	Izquierda	Izquierda	Mirando al techo
Motivo	Caballo	Oso	Ciervo	Macho cabrío
Técnica	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro
Perspectiva	Desconocida	Biangular recta	Biangular recta	Desconocida
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Solo conserva crinera y zona	Levantado de cuartos traseros	Dos orejas, cornamenta, ojo y	Cabeza triangular, cornamenta larga

	delantera del vientre		hocico.	con doble trazo paralelo
--	-----------------------	--	---------	--------------------------

	Número de representación				
	39	40	41	42	43
Localización	Cámara/ Lateral izq.	Cámara/ Lateral izq.	Cámara/ Lateral izq.	Cámara/ Pared del fondo	Cámara/ Pared del fondo
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Mirando al suelo	Mirando al suelo	Mirando al suelo	Ninguna	Izquierda
Motivo	Bisonte	Bisonte	Bisonte	Restos de pintura negra	Bisonte
Técnica	Trazo continuo negro. Restos de tinta plana	Trazo continuo y tinta plana negra	Trazo continuo y tinta plana.	Tinta plana y trazo continuo negro	Tinta plana y trazo continuo negro
Perspectiva	Ninguna	Errónea	Perfil absoluto	Ninguna	Desconocida
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Una pata por par, sin cabeza.	Dos patas delanteras, una trasera, dos cuernos arqueados en perspectiva $\frac{3}{4}$ , cola en ángulo recto	Una pata por par, sin pezuñas, sin cuernos ni ojo, cola caída	Podría ser una cabeza rellena de color con dos cuernos	Doble línea dorsal, ojo, dos cuernos

	Número de representación				
	44	45	46	47	48
Localización	Fondo de la cámara	Fondo de la cámara	Cámara/ Lateral der.	Cámara/ Lateral der.	Cámara/ Lateral der.
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Mirando al suelo	Izquierda	Mirando al suelo	Izquierda	
Motivo	Bisonte	Cabra	Cabra	Bóvido	Cabra
Técnica	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro y posible tinta plana	Trazo continuo negro
Perspectiva	Desconocida	Biangular recta	Perfil absoluto	Desconocida	Perfil absoluto
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Dos cuernos, inicio de la pata delantera, dos traseras	Cuello largo, dos cuernos curvados, ojo, cara con ollar	Línea dorsal de lomo a cuello, y ventral	Una pata por par, sexo, atemperación de la línea dorsal	Sin patas ni nalga. Orificio nasal, ojo, un cuerno, abultamiento de

					frente
--	--	--	--	--	--------

	Número de representación			
	49	50	51	52
Localización	Galería/ Lateral der.	Galería/ Lateral der.	Aislada	Aislada
Ubicación	Pared	Pared	Repisa	Repisa
Orientación	Derecha	Derecha	Izquierda	Derecha
Motivo	Cáprido	Figura animal desconocida	Figura animal desconocida	Figura animal desconocida
Técnica	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro	Trazo continuo negro
Perspectiva	Desconocida	Desconocida	Desconocida	Desconocida
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Desproporción del cuerpo, desarrollo inusitado de la oreja y línea interna que marca la crinera	Línea dorsal con giba y una pata trasera. Pésimo estado de conservación	Ojo, oreja, línea curva en el vientre, una pata delantera con pezuña,	Levanta los cuartos traseros, con pelaje. Cola colgante, giba desproporcionada, patas muy largas con pezuñas

## 6. Representaciones en la cueva de Askondo

	Número de representación			
	1	2	3	4
Localización	Sector A/Panel 1	Sector A/Panel 1	Sector A/Panel 1	Sector A/Panel 1
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Izquierda	Izquierda	Derecha	Derecha
Motivo	Caballo	Caballo	Caballo	Caballo
Técnica	Trazo continuo rojo	Trazo continuo y tinta plana roja	Trazo continuo	Trazo continuo
Perspectiva	Perfil uniangular	Mala conservación. Posible uniangular	Uniangular	Uniangular
Movimiento	Sí	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Morro rectangular, vientre arqueado	Dos patas traseras. Mal conservado	Lomo recto, grupa marcada, dos patas delanteras	Solo se aprecia el morro y la línea del pecho. Muy mal conservado

	Número de representación				
	5	6	7	8	9
Localización	Sector A/ Panel 2	Sector A/ Panel 2	Sector A/ Panel 2	Sector A/ Panel 3	Sector A/ Panel 3

Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Izquierda	Ninguna	Ninguna	Izquierda	Izquierda
Motivo	Cabeza de caballo	Punto	Mancha	Tren delantero de caballo	Cabeza de caballo
Técnica	Trazo continuo rojo	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Trazo continuo rojo y tinta plana	Trazo continuo rojo
Perspectiva	Biangular recta	No	No	Biangular recta	Biangular recta
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ojo, maxilar sinuoso y orejas rectilíneas	Ninguna	Ninguna	Frontal rectilíneo, morro en forma de herradura	Solo se conserva el frontal, morro y maxilar

	Número de representación			
	10	11	12	13
Localización	Sector A/ Panel 4	Sector A/ Panel 4	Sector A/ Panel 4	Sector A/ Panel 4
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Derecha	Derecha	Vertical	Vertical
Motivo	Prótopo de caballo	Posible caballo	Diez líneas	Dos trazos
Técnica	Trazo continuo	Grabado fino en forma de V	Grabado ancho y poco profundo en forma de V	Grabado fino en forma de V
Perspectiva	Biangular recta	No se distingue	No	No
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Morro alargado, ojo, y orejas cortas	Solo se aprecia la línea cérvico-dorsal	Ninguna	Ninguna

	Número de representación				
	14	15	16	17	18
Localización	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Derecha	Ninguna	Vertical	Vertical	Vertical
Motivo	Caballo	Manchas (4)	Líneas (2)	Líneas	Mano
Técnica	Trazo continuo rojo	Tinta plana	Trazo continuo	Trazo continuo	En positivo. Tinta plana y trazo continuo
Perspectiva	Biangular recta	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones	Vientre sinuoso.	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Pintada en

gráficas	Figura sin detalles y mal conservada				positivo
----------	--------------------------------------	--	--	--	----------

	Número de representación				
	19	20	21	22	23
Localización	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Ninguna	Ninguna	Torcida	Ninguna	Línea curva
Motivo	Mancha	Punto y manchas	Línea	Manchas	Línea y manchas
Técnica	Concentración de colorante ocre. Tinta plana roja	Tinta plana roja	Trazo continuo rojo	Tinta plana roja	Tinta plana y trazo continuo rojo
Perspectiva	Ninguna	Ninguna	No	No	No
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna

	Número de representación			
	24	25	26	27
Localización	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5	Sector A/ Panel 5
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Motivo	Manchas (2)	Manchas	Manchas	Punto
Técnica	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja
Perspectiva	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna. Podrían haber formado una figura	Ninguna. Podrían haber formado una figura.	Ninguna

Nº	Número de representación				
	28	29	30	31	32
Localización	Sector B/ Panel 1	Sector B/ Panel 1	Sector B/ Panel 2	Sector B/ Panel 2	Sector B/ Panel 2
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Motivo	Mancha	Mancha	Mancha	Mancha	Manchas (2)



Técnica	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja
Perspectiva	Forma triangular	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna. Forma geométrica	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna

	Número de representación					
	33	34	35	36	37	38
Localización	Sector C/ Panel 1	Sector C/ Panel 2	Sector E/ Panel 1	Sector E/ Panel 1	Sector E/ Panel 1	Sector E/ Panel 2
Ubicación	Repisa	Pared	Techo	Techo	Techo	Techo
Orientación	Ninguna	Horizontal	Torcida	Torcida	Ninguna	Ninguna
Motivo	Manchas	Línea	Línea	Línea	Mancha	Mancha
Técnica	Tinta plana roja	Trazo continuo color violáceo	Trazo irregular y entrecortado	Trazo discontinuo rojo	Tinta plana	Tinta plana
Perspectiva	No	No	No	No	No	No
Movimiento	No	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna

## 7. Representaciones en la cueva de Lumentxa

	Número de representación				
	1	2	3	4	5
Localización	Sector B/ Panel 1	Sector C/ Panel 1	Sector C/ Panel 1	Sector C/ Panel 2	Sector C/ Panel 3
Ubicación	Ras de suelo	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Motivo	Mancha	Punto	Mancha	Mancha	Mancha
Técnica	Tinta plana roja	Trazo punteado rojo	Trazo punteado rojo	Trazo punteado rojo	Trazo punteado rojo
Perspectiva	No	No	No	No	No
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna

	Número de representación				
	6	7	8	9	10
Localización	Sector D/ Panel 1	Sector D/ Panel 2	Sector D/ Panel 2	Sector D/ Panel 2	Sector D/ Panel 3
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Vertical	Izquierda	Izquierda	Derecha	Vertical
Motivo	Línea	Bisonte	Bisonte	Caballo	Línea
Técnica	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja
Perspectiva	No	Torcida	Torcida	Perfil absoluto	No
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Cuerno sinuoso, ojo, doble línea de contorno, cola y vientre arqueado, dos patas traseras	Ojo, oreja, cuerno arqueado, dos patas traseras	Sin detalles, solo línea de contorno	Ninguna

	Número de representación				
	11	12	13	14	15
Localización	Sector D/ Panel 4	Sector D/ Panel 4	Sector D/ Panel 4	Sector D/ Panel 4	Sector D/ Panel 4
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Motivo	Mancha	Mancha	Mancha	Mancha	Mancha
Técnica	Carácter fortuito. Impregnación ocre	Carácter fortuito. Impregnación ocre	Carácter fortuito. Impregnación ocre	Carácter fortuito. Impregnación ocre	Carácter fortuito. Impregnación ocre
Perspectiva	No	No	No	No	No
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna

	Número de representación			
	16	17	18	19
Localización	Sector D/ Panel 5	Sector D/ Panel 5	Sector D/ Panel 5	Sector D/ Panel 5
Ubicación	Pared	Techo	Techo	Techo
Orientación	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Motivo	Mancha	Mancha	Mancha	Mancha
Técnica	Tinta plana roja	Digitación roja	Tinta plana roja	Digitación roja
Perspectiva	No	No	No	No

Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna

	Número de representación			
	20	21	22	23
Localización	Sector D/ Panel 5	Sector D/Panel 5	Sector D/Panel 5	Sector D/Panel 5
Ubicación	Techo	Techo	Techo	Suelo
Orientación	Vertical	Ninguna	Ninguna	Ninguna
Motivo	Línea	Punto	Punto	Depósito
Técnica	Tinta plana roja	Trazo punteado rojo	Trazo punteado rojo	Tinta plana roja
Perspectiva	No	No	No	No
Movimiento	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna

	Número de representación				
	24	25	26	27	28
Localización	Sector D/ Panel 6	Sector D/ Panel 6	Sector D/ Panel 6	Sector D/ Panel 6	Sector D/ Panel 6
Ubicación	Pared	Pared	Pared	Pared	Pared
Orientación	Vertical	Vertical	Vertical	Variada	Vertical
Motivo	Línea	Línea	Línea	Líneas entrecruzadas	Línea
Técnica	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Tinta plana roja	Grabado simple	Tinta plana roja
Perspectiva	No	No	No	No	No
Movimiento	No	No	No	No	No
Superposición	No	No	No	Sí	No
Convenciones gráficas	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna	Ninguna