

TEMAS, ESPACIO DECORATIVO Y COMPOSICIÓN: DOS COMPRESORES MAGDALENIENSES DE POEYMAÜ (PYRÉNÉES ATLANTIQUES)

IGNACIO BARANDIARÁN
GEORGES LAPLACE

RESUMEN.- Los autores presentan dos cantos encontrados en el Magdaleniense avanzado de la cueva de Poeymaü (Pyrénées-Atlantiques; Francia); fueron decorados con grabados de figuras animales y usados como compresores. Se ofrecen y discuten en el texto los temas (seis caballos y un posible uro), las técnicas y el proceso de composición de los grafismos. Con el pretexto del análisis de las dos piezas de Poeymaü se critican sistemas habituales de percepción del arte mobiliario paleolítico.

PALABRAS CLAVE: Poeymaü. Pirineos. Paleolítico Superior. Magdaleniense. Arte mobiliario. Análisis formal.

ABSTRACT.- The authors present two pebbles found in the Upper Magdalenian's stratigraphy of the cave of Poeymaü (Pyrénées-Atlantiques; France), which were decorated with carved animal images and used as flakers. The authors offer and discuss the study of their themes (six horses and a possible Bos), techniques and the images' composition process. Other used usual systems for perceiving the mobiliario palaeolithic art are criticized.

KEY WORDS: Poeymaü. Pyrenees. Upper Paleolithic. Magdalenian. Mobiliar art. Formal and composition analysis.

1. El yacimiento de Poeymaü

La excavación del yacimiento de la cueva de Poeymaü (en Arudy; Pyrénées Atlantiques) fue llevada a cabo por G.Laplace entre 1948 y 1959: se recuperó un depósito de una potencia de más de 7 m., articulado en quince conjuntos sedimentarios. Campañas dirigidas por M.Livache a partir de 1977 han ampliado el conocimiento de las dos terceras partes superiores de ese depósito (conjuntos sedimentarios 1 a 10). A falta de un estudio completo del conjunto del yacimiento, permiten encajar bien las dos piezas presentadas en este texto algunas referencias particulares sobre el proceso de la excavación (Laplace 1951; Laplace 1953), el análisis industrial de las series leptolíticas (Laplace 1966: 511-515) y una presentación sintética del conjunto de la estratigrafía y sus dataciones C14 (Livache, Laplace, Evin, Pastor 1984). En síntesis (Livache et alii 1984: 369-372) de más antiguo a más reciente esos conjuntos sedimentarios se

refieren culturalmente a: un 'Magdalenoide' en cuatro niveles (nº 15: conjunto BI), un 'Aziloide' en dos niveles (nº 14 = CPE), un 'Azilo-sauveterroide' (nº 13 = BS) y niveles del Mesolítico ('Sauveterroide de denticulados' en los nº 12 y 11 = FIH y CI; 'Sauveterroide' en los nº 10, 9 y 8 = cbh, cah y bah), del Neolítico ('Neolítico arcaico' en el nº 7 = alsh; 'Neolítico' en los nº 6, 5 y 4 = bca, gca y alsn; 'Neolítico terminal (Calcolítico)' en la parte baja del nº 3 = als2) y de período histórico (en la parte alta del nº 3 y en los nº 2 y 1 = als, cba y agr).

El análisis de las industrias líticas de los niveles inferiores ha decidido la clasificación del conjunto sedimentario BI (con 272 tipos primarios) en el 'Magdaleniense con arpones' de "llamativa homogeneidad estructural" (Laplace 1966: 301-303 y lám. XVII), del conjunto sedimentario CPE en los 'complejos azilienses' (Laplace 1966: 303-306 y lám. XVIII) y de los conjuntos CI y los dos inmediatos superiores en los

'complejos regresivos de denticulados' ("complejos regresivos sauveterroides y tardenoides originados en los complejos azilienses") (Laplace 1966: 308-310 y lám. XX).

Las dataciones C14 obtenidas de muestras de carbón y hueso (pues las fechas producidas con conchas de caracoles se presentan envejecidas en proporción de en torno al 10% con respecto a las datas de carbones o huesos: Livache et alii 1984: 372-373) aseguran suficientemente ese diagnóstico cultural: la parte superior del depósito magdaleniense (BI) en 12000+-250 BP (Ly-1384) en el Dryas II; el Aziliense (CPE) en 11540+-230 BP (Ly-1385) en la primera mitad del Alleröd; el 'Azilo-sauveterriense' (BS) en 10420+-220 BP (Ly-1386) en el Dryas III; el desarrollo del Mesolítico en una serie de datas comprendidas entre la de 9960+-210 BP (Ly-1379) (parte media e inferior de FIH) y la de 7940+-150 BP (Ly-1891) (bah) a lo largo del Pre-Boreal y del Boreal; el 'Neolítico arcaico' (alsh) en 6830+-320 BP (Ly-1843) en el primer tercio del período Atlántico; el desarrollo del Neolítico en fechas comprendidas entre la de 5830+-330 BP (Ly-1840) (bca) y la de 3970+-270 BP (Ly-1383) (als2) en la segunda mitad del Atlántico y en los inicios del Sub-Boreal; y lo 'galorromano' (als) en 1610+-140 BP (Ly-1839).

Los dos cantos grabados que presentamos proceden del conjunto sedimentario BI, de "bloccaille inférieure (Magdalénien VI)" (Laplace 1966: 302): una muestra de huesos del depósito de su parte más alta se fechó por C14 en los 12000+-250 años BP (Ly-1384).

En setiembre de 1970 habíamos proyectado el estudio conjunto de diversas manifestaciones del arte paleolítico de los Pirineos occidentales: en él se incluiría el estudio del parietal de Isturitz (grabados y relieves del cono estalagmítico de la Gran Sala de Isturitz y grabados y pinturas de Oxocelhaya) y de Alkerdi y de lo mobiliario de Berroberria y Poeymaü, y la revisión de lo ya publicado por G.Laplace sobre Xaxixiloaga y Etcheberriko Karbia. El trabajo directo sobre el conjunto rupestre de Isturitz (por I.Barandiarán y G.Laplace, con la colaboración de A.Fernández Ibarburu y M.Martín Bueno) se produjo en 1970 (10 y 11 de setiembre y 16 a 18 de noviembre), 1972 (17 y 18 de noviembre) y 1975 (10 de setiembre). Otros compromisos personales se cruzaron en el desarrollo completo de aquel proyecto, ya publicado en alguna de sus partes: la revisión de Alkerdi y Berroberria (Barandiarán

1974a) y los calcos de Isturitz y Oxocelhaya (Laplace 1984; Laplace, Larribau 1984). En el momento presente, el desarrollo de algunos aspectos particulares de esta investigación se ampara en el Proyecto "Explotación del medio en el Pleistoceno superior y primer tercio del Holoceno vasco: relaciones entre los sitios, el equipamiento de industrias y el paisaje" (UPV 155.130069/98) concedido por la Universidad del País Vasco al primero de los firmantes, para el bienio 1999/2000.

2. Presentación de los documentos

El trabajo directo sobre los dos cantos grabados de Poeymaü lo asumió I.Barandiarán: examinados con lupa binocular de 5 a 10 aumentos, hizo su descripción y levantó su calco a tinta (sobre papel transparente) que revisó y discutió los 9 y 10 de setiembre de 1970 y 18 de noviembre de 1972 con Delia Brusadin, cuyas observaciones e interés crítico enriquecieron mucho nuestra lectura. Esas piezas, junto con el resto de los materiales recuperados en las excavaciones de Poeymaü, están actualmente depositadas en el Centre de Palethnologie Stratigraphique de Coarrazé (Pyrénées Atlantiques) de donde pasarán a los fondos del Musée National de Préhistoire (Les Eyzies de Tayac).

El primero de los cantos que describiremos fue dado a conocer, con una referencia muy breve, en la "Préhistoire de l'Art Occidental" (Leroi-Gourhan 1965: 424 y figs. 451 y 452; Leroi-Gourhan 1971: 440 y figs. 451 y 452; Leroi-Gourhan, Delluc, Delluc 1995: 420 y figs. 447 y 448). En ese "galet gravé", que se hacía proceder genéricamente de Arudy (en las ediciones de 1965 y 1971, precisándose ya el nombre del sitio de Poeymaü en la edición de 1995: 364), se leyeron en una de sus caras "cinq têtes de chevaux superposés" y en la otra "une tête de ruminant" ("tête d'aurochs" en la leyenda al pie de la figura correspondiente): su ficha se ilustró con las fotos de J.Vertut de sendas caras del canto y con los correspondientes calcos muy elementales (Leroi-Gourhan 1965: figs. 451 y 452). La pieza se incluye implícitamente en el período clásico (estilo IV) de las placas decoradas (Leroi-Gourhan 1965: 71-72).

El segundo canto era totalmente inédito.

En un programa de ordenador desarrollado por A.Sieveking para el análisis estilístico y regional de las plaquetas grabadas (de piedra, hue-

so y asta) magdalenenses de Francia y de la Cornisa Cantábrica se incluyeron, junto a ejemplares de las otras regiones, datos de un medio millar largo procedente de veinticuatro yacimientos pirenaicos. Entre esos materiales se citaban 2 'plaquetas' de Poeymaü (Sieveking 1987: 136) sin que sepamos si se trata de los dos cantos a que ahora dedicamos nuestra atención (que han estado de siempre en la colección de G.Laplace) y, de serlo, de dónde y cómo se tomaron los datos interesados en el programa: ¿quizá de la lacónica nota de la "Préhistoire de l'Art Occidental", sin revisarlos directamente? o, más aún, ¿se tomaron las dos caras del único canto referido con fotografía en este texto como sendos campos de dos cantos diferentes? Ninguno de estos dos cantos se presentó ni catalogó (v.a.a.a. 1996) en la exposición ofrecida (del 2 de abril al 8 de julio de 1996) sobre "L'art préhistorique des Pyrénées" por la Réunion des Musées Nationaux y el Musée des Antiquités Nationales de Francia en Saint-Germain-en-Laye.

2.1. El canto nº 1

Su *soporte* es un canto rodado de roca bastante dura de color A90 en el código de Cailleux; tiene como dimensiones máximas 78 mm. de longitud, 64 de anchura y 21 de espesor. Bastante localizados en el extremo de una de sus superficies mayores (el que llamaremos campo 1.2; cerca de la zona de las orejas de la cabeza animal ahí representada) hay una agrupación de saltados/estigmas cortos producidos, probablemente, al usarse el canto como compresor.

La *forma de la representación* aprovecha bien los dos campos decorativos del canto que son bastante lisos y relativamente planos y de formato subcircular; sobre ellos se grabaron varias figuras con un ductus bastante seguro de surco en V, probablemente a punta de buril, en trazos que, superponiéndose en lugares concretos, se reiteran e intensifican (FIGS. 1 Y 2).

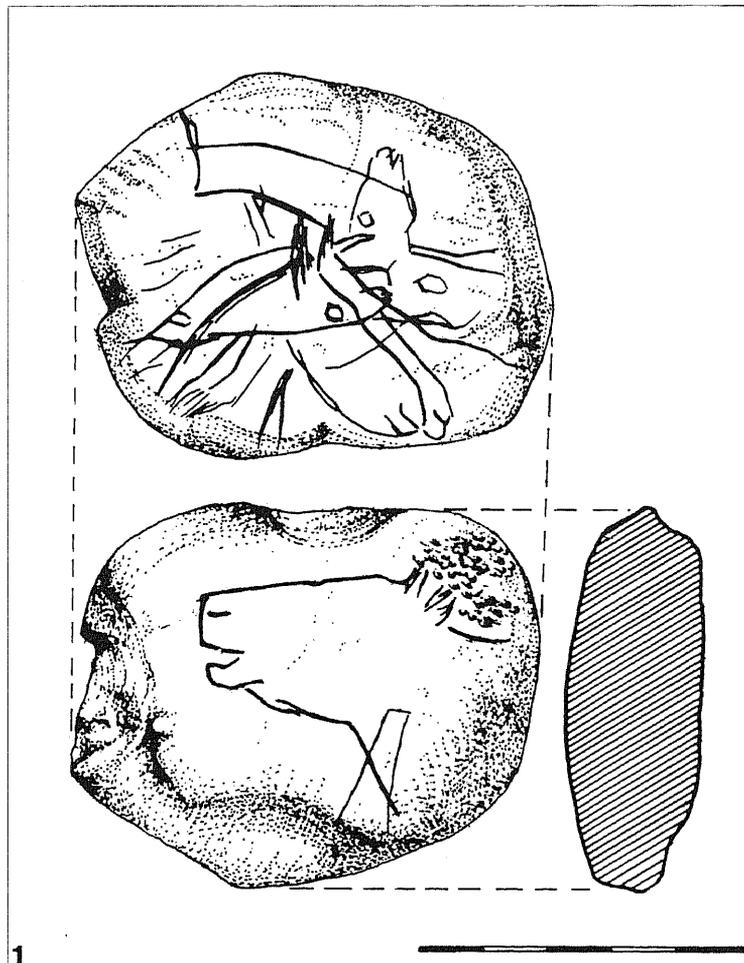


FIGURA 1.- Calco directo del canto nº 1 (según I.Barandiarán).

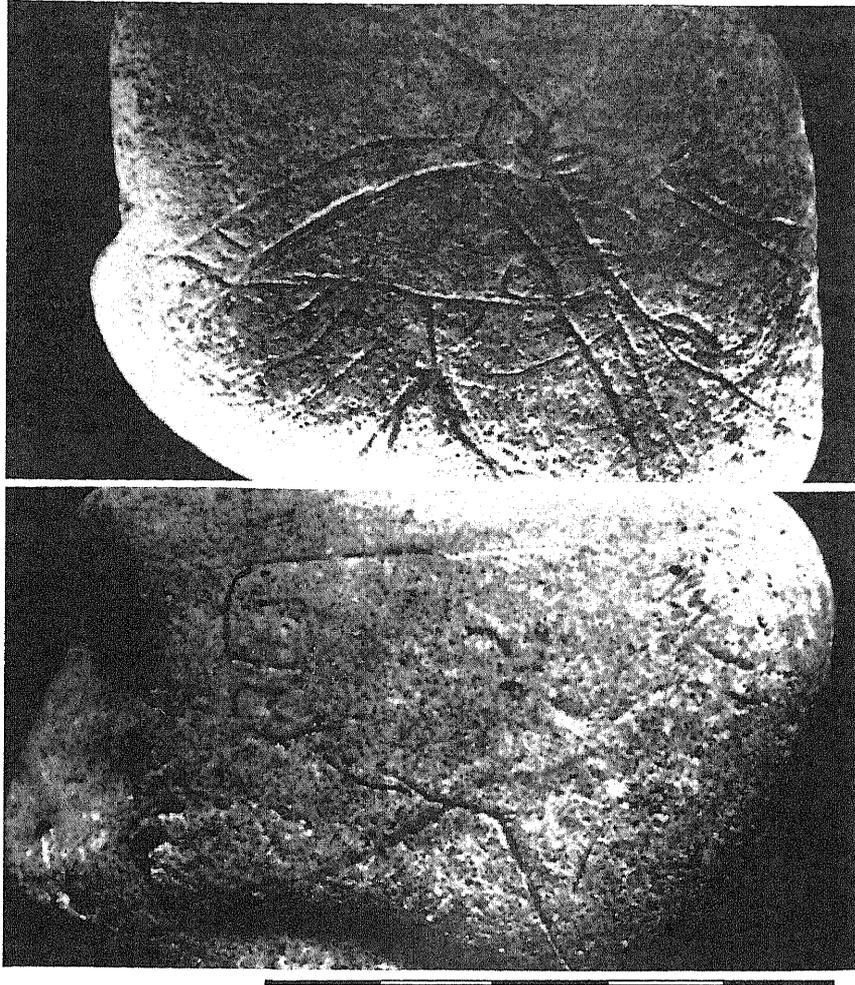


FIGURA 2.— Fotografía de las dos caras del canto nº 1 (original de Jean Vertut en 1965).

Una de las superficies mayores o campos del canto (a partir de ahora 1.1) acoge un conjunto de líneas grabadas en que se leen bien cuatro cabezas de animales (caballos), quedando otros trazos de difícil interpretación (FIGS. 3 ARRI-BA Y 4):

– La figura 1.1.1, que mira a la izquierda ocupando casi las dos terceras partes del campo disponible, es la mayor de las acogidas en esta cara del canto; representa buena parte de la cabeza de un caballo (está grabada su silueta facial desde la parte alta de la frente hasta el arranque del cuello y papada, pareciendo cederse al reborde natural del canto la sugerencia del perfil de la parte más alta de la cabeza: las orejas y el

perfil posterior del cuello); se representan bien su boca entreabierta y su ojo (de dimensiones, forma y posición correctas); tanto el formato general de la cabeza como sus detalles anatómicos (así el dibujo de las fosas nasales, del abultamiento superciliar o de la inflexión convexa de la quijada) son bastante precisos.

– Los temas 1.1.2 y 1.1.3 figuran sendas cabezas de caballo que se grabaron en paralelo coincidiendo notablemente en orientación (miran a derecha), formato y estilo: la 1.1.3 es un poco mayor que la 1.1.2 de modo que la desborda en la zona frontal de la cara y en los bordes superior e inferior del cuello, compartiendo ambas el mismo ojo y el delineado de la parte baja

de la cara; cruzándose algunos trazos de las dos figuras, parece que la 1.1.3 fue dibujada en primer lugar (dicho de otro modo, y con más seguridad, se advierte que el repaso 'último' de la 1.1.2 fue posterior al trazado de la 1.1.3).

– En la silueta de la cabeza 1.1.2, que es algo alargada, se modelan correctamente en su frente y cara el saliente superciliar (que acoge un ojo subcircular algo grande) y la curvatura de la nariz y se dibujan bien las dos orejas algo finas y levantadas, pero resultan algo desproporcionados los tamaños de su boca (por pequeña) y su ollar (demasiado grande); parte de su trazado (en quijada y partes anterior y posterior del cuello) fue repasado.

– Las correctas proporciones generales de la cabeza 1.1.3 acogen detalles menos conseguidos en el dibujo de la frente (recta y apenas modelada) y las orejas (muy pequeñas y bastante separadas).

– La figura 1.1.4 se orienta a la derecha representando la cabeza y el cuello bastante –de-

masiado– largo de un caballo de talla algo menor que los otros dibujados en el mismo canto; en el formato general de su cabeza, que es corta y bastante ancha con una cara muy fina y huidiza de hocico afilado, se ofrecen algunos detalles concretos bien planteados (abombamiento facial y articulación cabeza/cuello) y otros incorrectos (boca muy pequeña, ojo de forma biconvexa/romboide de tamaño excesivo, oreja corta simple en posición desplazada/saliente con respecto al perfil frontal y dirigida demasiado hacia adelante y cuello excesivamente largo).

– Por fin, están también en esta misma cara del canto las líneas grabadas del conjunto 1.1.5: se combinan algunos trazos cortos en un tema cerrado oblongo (¿un 'ojo'?) y otros más largos que son dudosamente agrupables (¿como en una 'pata'?, ...) y no bastan para articular la lectura coherente de ninguna figura animal: acaso es en ellos donde A.Leroi-Gourhan (1965: 424; 1971: 440; 1995: 420) veía contabilizada una cabeza de caballo (la quinta de las que se citan en esta cara del canto).

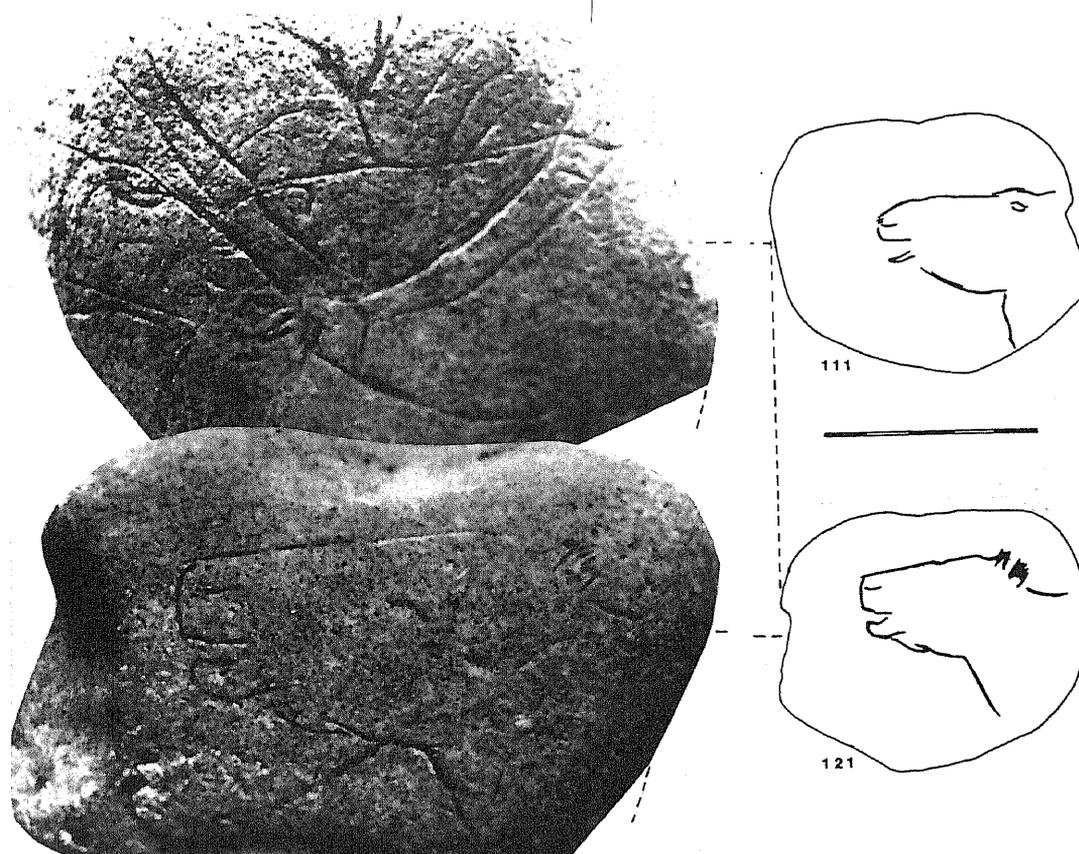


FIGURA 3.– Detalle de las dos figuras mayores (1.1.1 y 1.2.1) del canto nº 1.

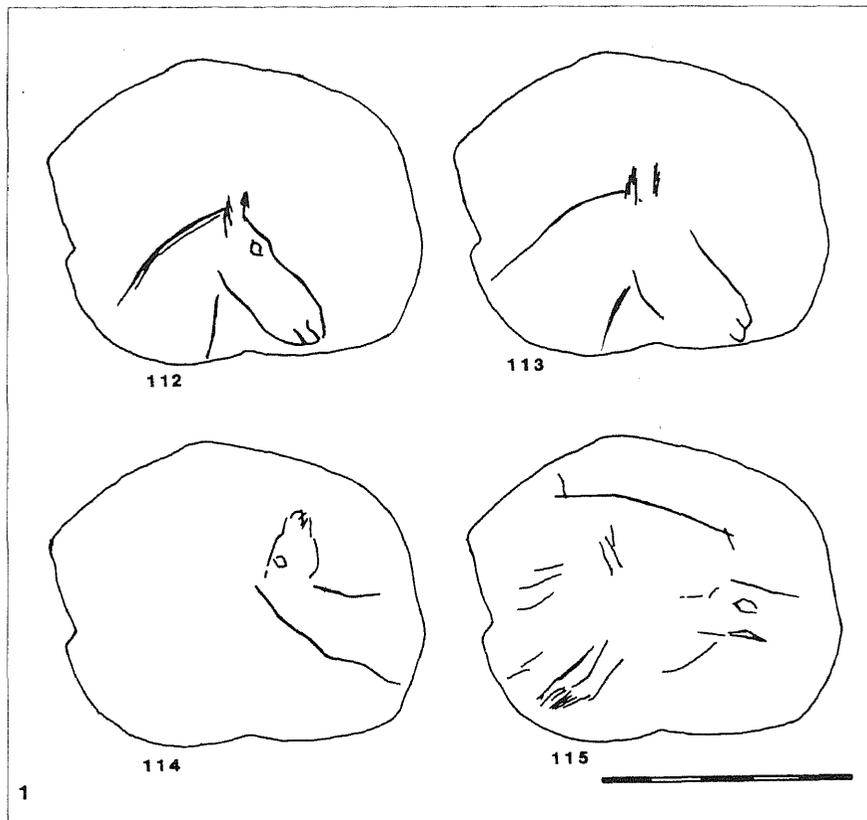


FIGURA 4.— Detalle de las otras tres figuras de caballo (1.1.2, 1.1.3 y 1.1.4) y de los restantes trazos (1.1.5) del canto nº 1.

La mayor parte de la otra superficie mayor de este mismo soporte lítico (o sea, el campo 1.2) está ocupada por una sola figura de animal (figs. 3 abajo y 13):

— La silueta 1.2.1, que mira hacia la izquierda ocupando buena parte del campo disponible, representa una cabeza animal corta y algo gruesa articulada, como mirando hacia adelante y arriba, con un arranque de cuello potente; se le dibujan orejas muy poco destacadas pero anchas figuradas mediante acumulación de varios trazos cortos; el perfil superior de su cabeza es recto con una ligera inflexión/entrante en el paso de la frente a la cara, tiene la boca abierta como gritando, se delinea el borde de su nariz pero no hay trazo que dibuje su ojo; no fácil su definición zoológica es probable —como más adelante se discutirá— su referencia a una figura de bovino.

— Sobre la parte baja de esta representación de cabeza animal se cruzan (¿se le superponen?) tres trazos rectos en grabado fino que algunos identificarían como 'signo' de forma subrectangular alargada (de serlo y para cerrarlo habría que suponer que el lado menor cuarto, el que

falta al rectángulo, vendría sugerido/sustituido por el borde del canto al que se adosa).

2.2. El canto nº 2

El *soporte* es un canto rodado alargado de roca dura de grano muy fino y aspecto calizo mármoleo con vetas de entidad granulosa (¿arenas?); mide 108 mm. de longitud, 52 de anchura y 23 de espesor máximo. En uno de sus extremos, y por ambas caras, muestra estigmas cortos agrupados derivados, sin duda, de su uso como percutor/compresor.

La *forma de la representación* se acoge en los dos campos decorables del canto que son planos y de formato alargado subcircular, y se expresa con trazos hechos acaso a punta de buril: estos grabados son muy someros en superficie y sensiblemente inflexibles en su delineación posiblemente por la tenacidad del soporte. En las dos caras del canto, varias líneas (más o menos largas y de recorrido diverso), cuya referencia formal no llegamos a decidir, se mezclan con las siluetas de sendas figuras animales que

ocupan en posición apaisada la plenitud del campo disponible (FIG. 5).

En el grafismo de una de sus superficies mayores (a partir de ahora 2.1) se identifica una figura posiblemente de caballo orientado hacia la izquierda (2.1.1): tiene una cabeza muy larga y estrecha (con el detalle de unas discutibles orejas y unos bastante grandes ojo y ollar) y un tosco (de delineación nada modelada) tronco con patas y cola. Entre los otros trazos de esta cara del soporte, unos parecen reiterar (o redibujar o corregir hacia otra especie) el contorno de la cabeza/orejas de ese animal y otros dispuestos en tres líneas recorren a lo largo las dos terceras partes del campo. De ese modo esos conjuntos de trazos obliteran la figura más legible dificultando su definición en las zonas correspondientes a supuestos aditamentos de la parte superior de la cabeza y en la conformación general de dorso y cola:

– por una parte, se generan dos opciones de cuerpo (FIG. 6) según se acoja un tronco de contorno más grueso con sombreado/pelaje de la parte superior del anca y una larga cola curvada hacia abajo o bien un tronco de línea dorsal más recta prolongada en cola horizontal algo menor;

– y, por otra parte, acaso tengan que ver con sendas opciones de cuerpo los trazos rectilíneos que sobre la zona anterosuperior del animal parecerían ser su 'corrección' dibujando, a más del caballo señalado, un segundo animal yuxtapuesto a él y/o con el que se combina (ampliando las dimensiones y modificando las formas de cabeza y tronco): si se interpretaran algunos de esos trazos como una ramificación de astas se sugeriría (con muchísima aprensión) su alusión a una figura de cérvido.

El grafismo de la otra de sus superficies mayores (2.2) permite leer, entre varias líneas difíciles (FIG. 5 ABAJO), buena parte (la mitad delantera) del cuerpo de un caballo (2.2.1) que mira a izquierda y ocupa centrado casi todo el campo disponible: tiene cabeza algo larga (con ojo de forma triangular y oreja/s corta/s no peluda/s) de cara ancha y una correcta delineación de la curvatura cérvicodorsal cuyo trazado se cruza con otros rasgos alargados que acaso significan la conformación longitudinal de la crinera.

– Otros trazos muy finos se combinan con esa figura de caballo: no podemos decidir su referencia a algún tema reconocible.

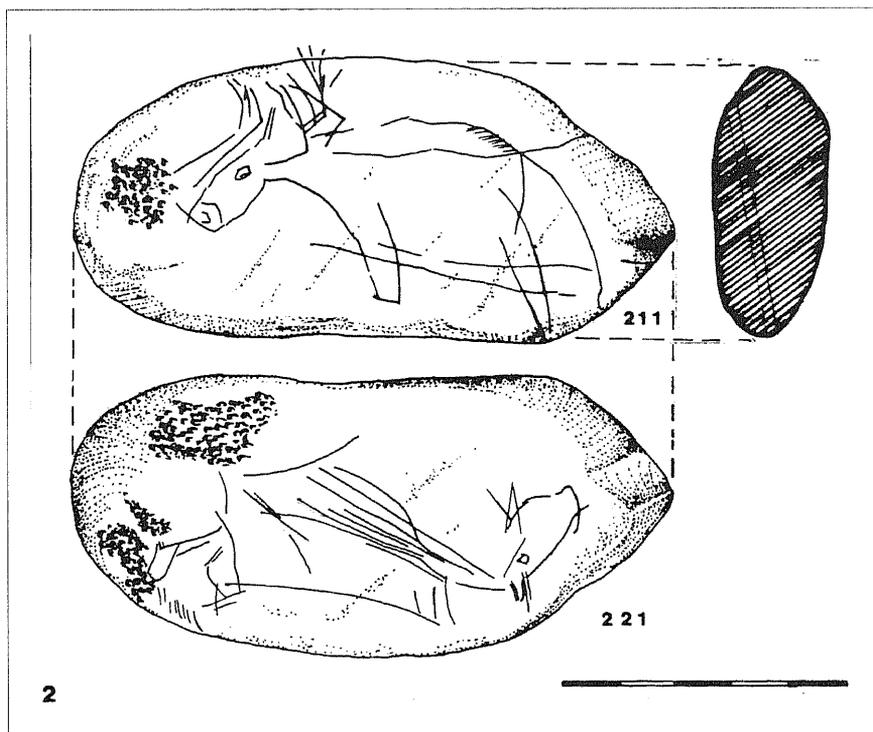


FIGURA 5.– Calco directo del canto nº 2 (según I.Barandiarán).

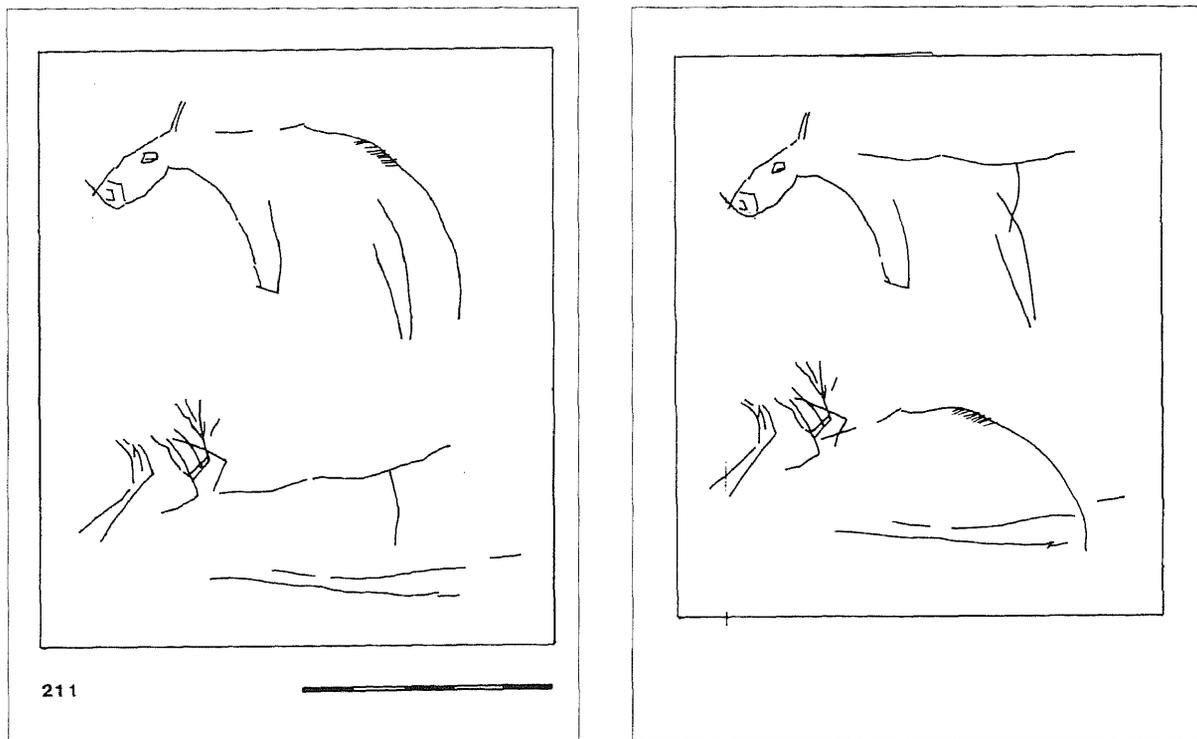


FIGURA 6.— Propuestas de interpretación del conjunto de figura y trazos asociados 2.1.1 del canto nº 2.

3. Los temas: identificación y composiciones

3.1. Limitaciones de lectura

Justificaremos las inseguridades de identificación de algunas de estas figuras de Poeymañ recordando obviedades sobre las posibilidades/limitaciones de la lectura de las representaciones de ese tiempo.

En primer lugar habrá que recordar que son varios los elementos integrados en esas figuras, como es habitual en todo el grafismo mobiliario paleolítico: unos son los recursos propios del procedimiento expresivo (técnicas en/sobre el soporte, convenciones y combinaciones de los temas) y otros dependen de su entidad cultural en el contexto de sus relaciones (temporales, espaciales o sociales) con otros efectivos (repertorio mobiliario de este mismo y de otros territorios y grafismo parietal contemporáneo con los que su apariencia parece converger). Desde tan compleja perspectiva "la interrelación entre la forma (soporte/tema/tecnología), la función y la estructura de la obra de arte paleolítico no hace fácil determinar con seguridad la mediatización

causa/efecto de cada de esos componentes ni el orden de las prioridades en la intención o la responsabilidad de sus autores y destinatarios" (Barandiarán 1994: 50).

Por otra parte, debe reconocerse que no es fácil la lectura de muchas líneas frecuentemente someras y acumuladas sobre la pequeña superficie de un soporte mobiliario. El trabajo de descomposición de esas marañas de rasgos en grafismos definidos se sirve habitualmente de un examen visual (ayudado por algún simple sistema óptico de ampliación) y se expresa mediante calcos directos y, a veces, fotografías; en contadas ocasiones se recurre a una macroscopía de mayor definición (como la aplicada por A.Marshack en los 70 sobre amplias series). En la segunda mitad de los 80 se han empezado a adaptar sistemas ópticos de lectura muy precisa de los trazos (resulta resolutive, por ejemplo, la combinación de un estereoscanner con un espectrómetro de rayos X con dispersión de energía en la lectura de réplicas opacas y transparentes de los originales y de muestras experimentales: d'Errico, Giacobini, Puech 1983; d'Errico 1987; d'Errico 1988a; d'Errico 1996) y se están consiguiendo buenos análisis discriminatorios de las

líneas de un grafismo mobiliario (definiendo 'gestos' y recursos tecnológicos, diferenciando el origen natural del antrópico en ciertas marcas, caracterizando morfológicamente cada grabado o, incluso, autenticando la antigüedad de alguna pieza dudosa, como en casos de Rochedane, La Vache, los 'tensores' cantábricos, La Marche o Sherborne: d'Errico 1988b; Fritz, Menu, Toseillo, Walter 1993; d'Errico 1993; d'Errico 1995; Stringer, d'Errico, Williams, Housley, Hedges 1995).

Aceptamos que nuestra reflexión sobre los dos cantos de Poeymaü sea calificada de 'tradicional' (o 'arqueográfica') pues parte de unos calcos y lectura directos de las piezas, apoyados por una observación mínimamente ampliada: lo único que pudo llevarse a cabo cuando accedimos a ellos en 1970 y 1972, no siendo factible en su depósito actual una analítica con equipamiento más sofisticado.

Por fin, a quien poco habituado a la difícil determinación de las figuras mobiliarias extraña la inseguridad del diagnóstico de alguna de las de Poeymaü convendrá que recuerde, entre otras muchas aducibles, un par de referencias de prehistoriadores de otro tiempo, ejemplo suficiente de la incertidumbre (y hasta la imposibilidad) de muchas de las lecturas de grafismos paleolíticos y de la alta divergencia de los dictámenes formales de ahí derivados. Uno es el caso del famoso fragmento de mamut con grabados de La Madeleine que dos de las primeras versiones/copias de garantía de la pieza (de Mortillet, de Mortillet 1903: n° 255 frente a Cartailhac 1903: fig. 32) leen como una sola o como dos figuras de mamut (pues, en esta versión de las dos figuras se anotan las líneas correspondientes a un animal —en segundo plano— que compartiera con el otro parte de su anatomía pero teniendo de propias la silueta de la cara y trompa y las pilosidades de su cuarto delantero). Otro es el caso de una cabeza grabada sobre piedra del Magdaleniense de Espalungue cuya identificación enfrenta la opción por un carnívoro (lobo o hiena) o por un équido (Capitan, Breuil, Peyrony 1910: 162 y fig. 134, frente a Pales, Tassin de Saint Péreuse 1969: 56)

3.2. Identificación formal de las figuras

La reducción de las variantes (los 'casos') de distintas figuras animales a un patrón común simplifica notablemente su lectura comparada. Ya puesto en juego este recurso en bastantes

ocasiones, parece sencillo y eficaz: sea para definir categorías morfológicas mediante la tipometría comparada como los bisontes (de Lumley 1968) o los lotes de cabezas del arte del Parpalló (Villaverde 1994/I: figs. 3 y 4), para analizar el estilo de las cabezas animales del tubo de Torre (Barandiarán 1971: fig. 5), para decidir identificaciones formales específicas como la de los glotones en relación con diversos carnívoros (Barandiarán 1974b: fig. 2), para definir la autoría en 'escuela', 'círculo' o 'manos' de piezas concretas de Santimamiñe, Urriaga, Torre y lotes de Isturitz y La Madeleine (Apellániz 1990: figs. 6 y 7 y Apellániz 1991: figs. 18-41, 42 y 46 con diversas superposiciones de siluetas equinas) o para decidir las causas de las variaciones de proporciones en las figuras parietales de caballos (Pigeaud 1997).

Reconocida una mayoría de representaciones de figuras de caballo en los dos cantos de Poeymaü, podemos servirnos de no pocos textos que esbozan una aceptable definición anatómica de la figura de ese animal. Para nuestro propósito hemos partido de una propuesta general de reconocida garantía zootécnica sobre las siluetas cefálicas equinas (Sarazá 1942) y tenido en cuenta aplicaciones de los sistemas de reconocimiento formal del caballo a conjuntos distintos: series nutridas de grafismos rupestres y mobiliarios (Lión 1971: 41-44; Madariaga de la Campa 1979), tres representaciones en relieve (cabezas en piedra y en marfil y una figura completa en piedra) del Magdaleniense medio de Duruthy (Laurent 1978: fig. 72) y el surtido lote de contornos recortados en huesos planos (hioides) del Magdaleniense pirenaico (Buisson, Fritz, Kandel, Pinçon, Sauvet, Tosello 1996: 328-329). En alguna de esas reflexiones de identificación de caballos se pretende sólo (caso del estudio de las piezas de Duruthy) la más correcta descripción de las regiones anatómicas de la cabeza del animal; en otras (en que se consideran series numerosas del grafismo paleolítico francocantábrico) se intenta, mediante el análisis tipométrico de algunos valores considerados relevantes, alcanzar algún grado de seguridad (de 'objetividad') en la determinación de distintos modelos ('tipos') equinos. En otra ocasión se han criticado con fuerza las explicaciones que habitualmente se formulan sobre las variaciones de proporciones en figuras parietales de caballos que, al parecer, no serían producidas por una comunidad de estilo ("el estudio de las proporciones de las figuras no parece medio suficiente

para estudiar el estilo de las figuras de una cueva... no permite ni diferenciar estilos ni establecer una escala cronológica particular... ni tampoco individualizar grupos distintos, por ejemplo manos o épocas diferentes"), evidenciando variantes suficientes ("hay figuras que se asemejan por sus proporciones pero pueden diferir por su morfología") acaso determinadas por caracteres propios de la visión de cada artista ("el problema de las relaciones entre las proporciones acaso esté ligado al de las propiedades generales de nuestra visión, basada en una perspectiva hemisférica, por proyección de imágenes en la retina") (Pigeaud 1997: 313, 320). En todo caso nos parece especialmente interesante aplicar a las representaciones de Poeymaü la metodología puesta en práctica en el antes citado examen de sesenta y nueve cabezas de caballos en contornos óseos recortados del Magdaleniense pirenaico permitiendo determinar sus características morfológicas tanto generales (la formalización del perfil de la cabeza, la composición de sus elementos anatómicos, la articulación de la cabeza en el cuello, etc.) como particulares.

En esa misma línea, en lo que respecta a las siete figuras (cinco de ellas con sola representación de la cabeza) de los cantos-compresores de Poeymaü (cinco en el canto nº 1: cuatro por una cara y una por la otra; dos en sendas caras del canto nº 2), hemos de, por un lado y como situación de partida, decidir la determinación específica de cada representación y, además y posteriormente, recurrir a algún tipo de análisis comparado entre todas ellas. Para facilitar su comparación se han unificado (FIG. 7) las siete cabezas en escala (que se aúna a partir del tamaño de las caras) y en orientación (todas las cabezas a izquierda dirigida su línea frontal aproximadamente como la de la cabeza de un caballo parado).

La identificación específica convencional de la mayoría de las figuras de los cantos de Poeymaü no ofrece demasiadas dificultades. Habida cuenta de la imprecisión de la anatomía postcranial de las dos representaciones relativamente completas (las del canto nº 2) ceñiremos nuestra consideración a siete caracteres de la forma de las cabezas (por no referirse en ellas otros caracteres fanerópticos del interior como despieces –si no lo es el facial de la figura 2.1.1–, manchas diferenciales de la capa facial o distribución concreta de masas de pelaje): el perfil general de la silueta, la forma e implantación de las orejas, la forma y ubicación del ojo, la forma y ubicación

del ollar, las formas de boca y labios, la articulación cabeza-cuello y el 'estilo' (continuidad y modelado del ductus) de lo trazado.

A partir de esas características no hay dificultad en identificar como de caballo las cabezas de las figuras 1.1.1, 1.1.2, 1.1.3, 1.1.4 y 2.2.1.

También se ha de atribuir a representación de un caballo, pese a su tosquedad en formato general y en detalles (de oreja, ojo y hocico), la figura 2.1.1; aunque se tomen en consideración como alusivas a otra figura animal los trazos que se le acumulan (la 'corrigen') en cabeza y zona dorsal, no se puede alcanzar ninguna seguridad en determinarla (nos resistimos a repetir su dudosisima suposición como de cérvido).

También desde la consideración de aquellas características se concluye que no pertenece a figura de caballo el tema 1.2.1: se caracteriza por tener un cuello muy grueso (ciertamente tiene 'poco' cuello) en el que la cabeza –pese a representarse alzada en actitud de gritar– se articula en posición levantada hacia adelante, y por ofrecer una silueta cefálica general de cierta pesadez con un hocico no apuntado sino de morro corto (cuadrado y ancho) y con una mandíbula inferior algo robusta de labio grueso. No se acerca, en absoluto, a la figura de una cabeza de caballo sino a la de las caras de algunos ruminantes: concretamente habría de discutirse si de uro o bisonte entre los bovinos o si de reno o ciervo entre los cérvidos. La no figuración del ojo, de la cornamenta y de detalles menores de la cara dificulta más, desde luego, la decisión. Con toda seguridad se debe descartar su atribución a la figura de un bisonte por la fuerte divergencia de su silueta cefálica (pues en el bisonte queda incluida su forma general, y la de las orejas, en el perfil masivo determinado por los abultamientos de la zona de papada y de nuca/cervicales y por las masas pilosas correspondientes) y por la ausencia en la figura de Poeymaü de la barba y pilosidades faciales que caracterizan una imagen de bisonte. Tampoco se puede retener su aproximación a una figura de ciervo porque la cabeza de este animal se caracteriza por una cara bastante alargada de hocico relativamente apuntado o afilado (lo representado en Poeymaü es de morro corto y ancho), unas orejas bastante grandes y apreciablemente largas (son muy cortas y de extremo peludo y no afilado en el ejemplar de Poeymaü) y una boca de labios bastante finos (lo contrario de lo consignado en la figura que ahora discutimos). Por

tanto, entre los animales de posible atribución para esta figura de Poeymaü se descartan las opciones del bisonte entre los grande bovinos y del ciervo entre los cérvidos, quedando sin ser muy segura su decisión entre la cabeza de un uro y la de un reno. En justificación de nuestra incertidumbre recordáramos ejemplos de los argumentos de experiencia y de las opiniones de conspicuos prehistoriadores actuales cuando no

disponen en un grafismo de rasgos definitorios suficientes para asentar una identificación genérica (cuánto menos la específica): así y dentro del ámbito magdalenense pirenaico es el caso de sendas figuras animales sobre un contorno recortado de Enlène, sobre una plaquita arenisca de Gourdan o sobre un hueso de Belvis (Begouën, Clottes 1996: 185; Fritz 1996: 210; Sacchi 1996: 166).

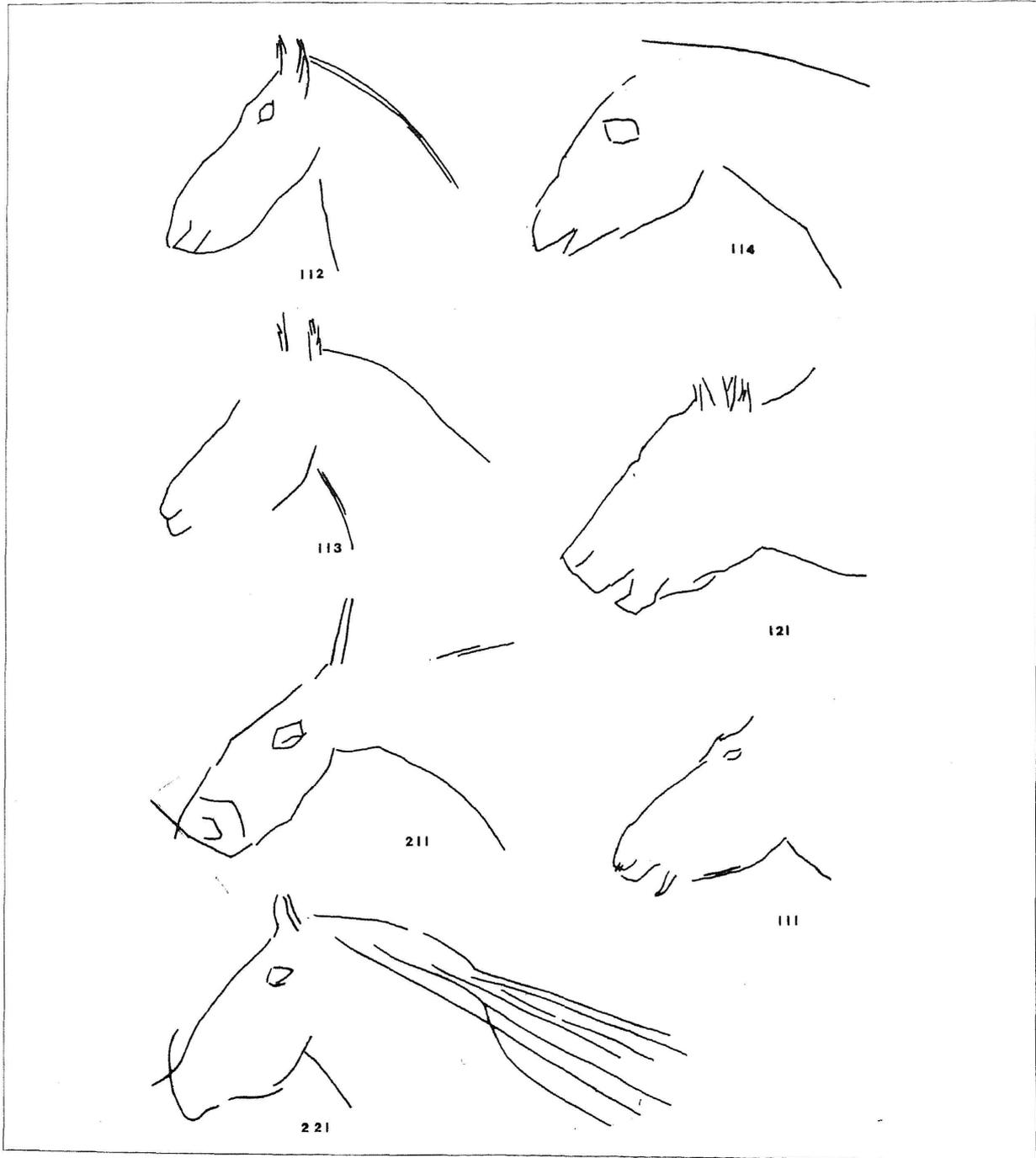


FIGURA 7.- Comparación de las siete cabezas de los cantos de Poeymaü.

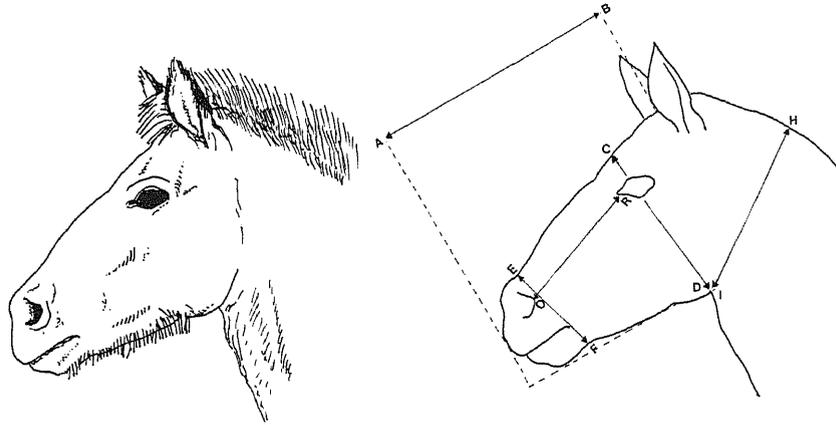


FIGURA 8.— Tipometría cefálica del caballo.

Para decidir el dilema de atribución de esta figura 1.2.1 de Poeymaü hemos de recurrir a su comparación con las de renos y de uros de identificación segura (al disponer en estas cabezas de la evidencia de una representación inconfundible del resto de sus cuerpos). Entre otros muchos casos nos pueden servir a tomar una decisión, entre las figuras de uros, las de: uno (una 'vaca') sobre asta del Mas-d'Azil y otro sobre hueso de Gourdan (Piette 1907: láms. 69.1 y 83.3a), dos 'terneros' del bloque nº 1 de Abautz (Utrilla y Mazo 1996: 69) o el excelente modelo de conformación anatómica de la cabeza en el uro completo grabado sobre una placa lítica del Magdaleniense terminal del Trou de Chaleux (Twisselmann 1951: fig. 5 y lám. VI). Y entre las de renos reconoceremos que esta figura de Poeymaü no está muy en desacuerdo con la silueta y aspecto generales de varios renos sin cuernos (o, si los tienen, de tamaño muy reducido): desde la representación gravetiense de dos en sendas caras de un canto de La Colombière (Movius y Judson 1956: figs. 34.1 y 38.2) a suficientes casos del mobiliario magdaleniense pirenaico como tres en bajorrelieve sobre cantos de arenisca de Isturitz (dos en anverso y reverso de la misma pieza del nivel E; otro en la Salle Saint-Martin) (Passebard 1944: lám. 30; Saint-Périer 1930: fig. 90 y lám. X.1), uno grabado sobre bastón perforado del Magdaleniense final de la Grande Salle de Isturitz (Saint-Périer 1936: fig. 45), dos en soportes óseos de Bruniquel, uno en soporte óseo de Gourdan, uno sobre plaqueta de piedra y otros dos —figuras en sentido inver-

so— de Gourdan o uno sobre soporte óseo de Lorthet (Piette 1894: fig. 16; Piette 1904: 153 y 157; Piette 1907: lám. 39.4; Reinach 1913: 39.5 y 39.6).

Teniendo en cuenta la ausencia de barba (propia de bastantes de los renos en lo mobiliario) y el contorno del hocico (y cara) del grafismo de Poeymaü que es más macizo y ancho en esta representación que en la habitual de aquel cérvido nos inclinamos (con reservas) con atribuir esta figura 1.2.1 (y pese a no contar con cuernos) a una figura de cabeza de uro. En especial retendré la forma de la cabeza del uro grabado sobre una placa de esquisto del nivel 6 de Gargas que, según el calco de H. Breuil (Breuil, Cheynier 1958), ofrece, como el grafismo de Poeymaü, un morro ancho, con mandíbula inferior fuerte y un cuello algo grueso; y recordaremos el mismo parecer sobre la figura de Poeymaü como de un uro en el experto A. Leroi-Gourhan (1965: 372).

El análisis tipométrico comparado de las siete cabezas de Poeymaü pretende objetivar su consideración anatómica, pero no ha alcanzado resultados demasiado definidos. Partiendo de las propuestas tipométricas antes recordadas (Lión 1971, Madariaga de la Campa 1979 y Buisson et alii 1996) hemos tomado (sobre el modelo de una cabeza de caballo actual: Laurent 1978: fig. 72 y Buisson et alii 1996: fig. 2) en las cabezas grabadas de Poeymaü las dimensiones (o sea distancias absolutas) (fig. 8): longitud de la cabeza (A-B: distancia de los labios a la nuca),

espesor de la cabeza (C-D: distancia desde la frente a la mandíbula pasando por el centro del ojo), espesor del hocico (E-F: distancia entre el punto de límite de las regiones nasal y frontal y el de comienzo del barboquejo), anchura del cuello (H-I: anchura en la zona de unión cabeza-cuello) y longitud de la cara (O-R: distancia entre los bordes posterior del ollar y anterior del ojo). Los cocientes entre esas dimensiones ofrecen cuatro índices: proporción general de la cabeza (A-B/C-D: longitud cabeza / espesor

cabeza; de larga y estrecha a corta y ancha), proporción del cuello (A-B/H-I: longitud cabeza/anchura cuello; de estrecho a ancho), proporción de la cara (A-B/O-R: longitud cabeza / largura cara; de ancha a afilada) y proporciones del hocico (C-D/E-F: espesor cabeza / espesor hocico; de ancho a apuntado). El cuadro general de esas cinco dimensiones y cuatro índices en las siete cabezas animales de Poeymaü (más en el modelo de cabeza actual de caballo) supone las siguientes entidades:

CUADRO GENERAL								
	modelo	1.1.1	1.1.2	1.1.3	1.1.4	1.2.1	2.1.1	2.2.1
longitud de la cabeza	100	100	100	100	100	100	100	100
espesor de la cabeza	60,0	51,6	38,3	41,6	56,6	68,3	38,3	40,0
espesor del hocico	35,0	28,3	28,3	26,6	25,0	41,6	33,3	23,3
longitud de la cara	50,0	56,6	53,3	51,6	40,0	50,0	41,6	53,3
ancho del cuello	66,6	58,3	40,0	51,6	51,6	68,3	51,6	63,3
índice de la cabeza	1,66	1,94	2,61	2,40	1,76	1,46	2,61	2,50
índice del cuello	1,50	1,72	2,50	1,94	1,94	1,46	1,94	1,58
índice de la cara	2,00	1,76	1,88	1,94	2,50	2,00	2,40	1,88
índice del hocico	1,71	1,82	1,36	1,56	2,26	1,64	1,15	1,72

Desde esta perspectiva tipométrica, se determinaría cómo esas cabezas animales de Poeymaü se aproximan (serán 'proporcionadas' o no) y en qué grado (p.ej. mucho, bastante, algo, poco, poquísimo,...) al modelo de una cabeza de caballo actual:

– la figura 1.1.1 es de cabeza algo alargada y cuello algo estrecho, cara bastante ancha y hocico proporcionado;

– la figura 1.1.2 es de cabeza bastante larga y estrecha y cuello estrechísimo pero de cara normal y de hocico bastante ancho;

– la figura 1.1.3 es de cabeza bastante larga y estrecha con cuello muy estrecho, mientras que su cara es proporcionada y su hocico algo ancho;

– la figura 1.1.4 es de cabeza bastante proporcionada pero su cuello es muy estrecho, su cara muy afilada y su hocico muy estrecho;

– la figura 1.2.1 es de cabeza algo corta, cuello y cara muy proporcionados y hocico proporcionado;

– la figura 2.1.1 es de cabeza muy larga y estrecha, cuello muy estrecho, cara muy afilada y hocico anchísimo;

– la figura 2.2.1 es de cabeza bastante larga y estrecha, cuello y hocico muy proporcionado y cara ancha.

Mediante la conversión de tal gradación tipométrica adjetival (es decir de correspondencia o proximidad de las cuatro magnitudes de cabeza, cuello, cara y hocico de las figuras magdalenienses con las del modelo actual) en valores numéricos (muy proporcionado = 5, bastante = 3,... poquísimo o nada = 0) se ordenan los grafismos de Poeymaü en una escala de correspondencia que iría de los 20 puntos del que más precisamente coincidiera (es decir, el que fuera 'más proporcionado') con el modelo a los 0 puntos del que en nada se acercara a él. Así parece que la figura magdaleniense más conforme (más

proporcionada) a la del modelo actual es la 1.2.1 (17 puntos) y que son bastante conforme la 2.2.1 (14 puntos), algo la 1.1.1 (12 puntos), poco la 1.1.3 (10 puntos), muy poco las 1.1.2 y 1.1.4 (con 5 puntos cada uno) y casi nada la 2.1.1 (sólo 3 puntos). Contrastando los datos de esta tipometría con lo que el conocimiento empírico de bastantes grafismos del Paleolítico superior puede, con cierta autoridad, valorar su parecido (cuando se asegure, por ejemplo, que tal figura 'es correcta' y aquella 'tosca' o 'de ejecución mediocre' etc.) resulta:

a, que las dos cabezas de dimensiones más grandes (las 1.1.1 y 1.2.1) que en una y otra cara del canto nº 1 debieron ser trazadas en primer lugar y en cierto modo serían entre sí 'contemporáneas' (es mucho decir que fueran obra de 'la misma mano') resultan en el control tipométrico sólo algo próximas entre sí (con 12/20 y 17/20 puntos: respectivamente algo y muy conformes con el modelo actual).

b, que las medidas consideradas aquí de las dos figuras que más se parecen entre sí (las 1.1.2 y 1.1.3: dos imágenes superpuestas casi en paralelo pero, claro es, de dimensiones menores la interna que la que la circunda) no coinciden demasiado entre ellas, pese a su escasa proximidad tipométrica con el modelo actual del que resultan 'muy poco' (aquella: 5/20 puntos) y 'poco' (ésta: 10/20 puntos) conformes.

c, que la cabeza 1.2.1 que no parece ser figura de caballo es, paradójicamente, la que según los datos tipométricos resulta más acorde ('más proporcionada': con 17 puntos sobre 20 posibles) con la imagen actual de este animal, salvado el matiz (sin duda, decisivo) de que la silueta de su cabeza es 'algo corta'.

d, que el grafismo de apariencia menos conseguida ('más tosco': el 2.1.1) es también el más alejado tipométricamente (3/20 puntos) del modelo actual de referencia.

En síntesis, el esquema adoptado de componentes de la figura cefálica facilita la comparación de las magnitudes (absolutas e índices) de las representaciones de Poeymaü con las de un 'modelo' de cabeza de caballo actual pero apenas asienta nuevas percepciones. Habría que pensar, entre otros motivos que justifiquen lo poco determinante (lo decepcionante) de la comparación ofrecida, que o los datos tipométricos escogidos son poco significativos o que, siéndolo, el

'estilo' de cada autor (es decir, sus condiciones de pericia y hábitos gráficos) introdujera matices en detalles del grafismo tan señalados como para sobrepasar y anular los propios de la morfología (de la anatomía 'correcta') del tema abordado.

3.3. Técnica y 'estilo' de las representaciones

Por lo conocido en tantos casos del mobiliario contemporáneo, en el grabado de las figuras de Poeymaü se debió recurrir a instrumentos de punta/filo bastante fino y de suficiente dureza: probablemente frentes/cortes de buriles de sílex.

La diferente dureza (o sea la tenacidad derivada de su textura) de los dos cantos hizo que un gesto técnico en principio similar (en fuerza y habilidad del grabador y trabajando con instrumental parecido) produjera resultados de estilo general muy distinto en uno y otro canto:

– los surcos resultan más fáciles de hacer en el canto nº 1 (que es 'más blando') por lo que tienen trazo más ancho con profundidades diferenciadas y un recorrido que modela las siluetas de las figuras mediante ductus curvilíneos, secuencias y correcciones: como sucede en varias zonas de la cabeza 1.1.1 (frente, hocico, papada) trabajadas con mucho cuidado;

– mientras que la mayor compacidad de la piedra del canto nº 2 sólo acoge trazos muy finos, estrechos y poco profundos que delinean siluetas poco o nada modeladas (no curvilíneas sino angulosas) mediante rasgos no ligados sino que se yuxtaponen con cesuras (=faltas de continuidad) y se cruzan: tanto en los contornos generales como en los detalles de las cabezas (hocicos y cuello) de las dos figuras 2.1.1 y 2.2.1 o en las patas y cuarto trasero de la 2.1.1.

A más de ese condicionamiento material (la tenacidad del soporte) la habilidad o pericia de/l/os autor/es de las figuras de estos cantos de Poeymaü debe ser la causa de otras variantes de 'estilo' en diversos detalles:

– entre las representaciones de orejas unas son peludas y de extremo distal no cerrado sino rematado por varias líneas convergentes (las de 1.1.2/1.1.3 y 1.2.1), otras de perfil liso continuo (las de 1.1.4 y 2.2.1) y otras filiformes de trazos paralelos no cerrados (las de 2.1.1);

– los ojos se figuran también de modo diferente, pues los hay de dimensión proporcionada (en 1.1.1 y 2.2.1), algo grande (1.1.2/1.1.3) o excesiva (2.1.1 y 1.1.4), además de que –en otra perspectiva– se advierte que frente a alguno de silueta definida con precisión (1.1.1), hay otros que la ofrecen simplificada o insegura (2.2.1 y 1.1.2/1.1.3) y alguno bastante incorrecta (2.1.1);

– el dibujo de bocas y ollares (los hocicos) coincide, en cuanto a proporciones y corrección, con lo expresado en el de orejas y ojos: son muy correctos (o 'realistas') algunos hocicos (1.1.1 y 1.2.1), otros se consiguieron con alguna imprecisión (1.1.2/1.1.3, 1.1.4 y 2.2.1) y otro resulta francamente 'tosco' (2.1.1).

En fin, además de la conformación general del perfil cefálico, la morfología concreta de los detalles del ojo en el caballo 1.1.1 y de las orejas en el uro 1.2.1 destaca la 'calidad' (o sea, el saber, el cuidado y la habilidad) de las dos figuras que constituyen la primera obra asentada sobre el canto nº 1 con respecto a las que luego se irían añadiendo sobre una de sus caras.

3.4. Proceso gráfico

3.4.1. La secuencia de la elaboración

Buena parte del grafismo mobiliario paleolítico se presenta en documentos de superficie reducida que acumulan rasgos de varias figuras y de combinaciones que no pueden ser secuenciadas sin esfuerzo. Sólo en la circunstancia favorable de obliteraciones de algunos trazos y podido examinar el detalle de los surcos grabados se consiguen definir las dos perspectivas de la secuencia de la elaboración: particular (el orden en que se fueron plasmando las diversas partes de una misma figura) y general (el orden en que cada una de las figuras se va colocando sobre el campo disponible). Tres ejemplos del mobiliario magdaleniense vasco ilustran suficientemente estas secuencias de elaboración:

– La dirección y superposiciones de los trazados de figuras animales grabadas sobre un compresor de Bolinkoba y una pintadera de Lumentxa mostraban pautas similares en la secuencia del dibujo de las partes de la representación (Barandiarán 1984: 125-126): tanto en la composición del conjunto de la figura (se parte de la línea cérvico-dorsal a la que se irán añadiendo los demás elementos de su silueta y, por último, los rasgos de su interior) como en el

desarrollo particular ordenado de cada parte (en la línea cérvico-dorsal, de nuca a cola; en las patas y parte baja de los caballos de Lumentxa, de arriba abajo y de delante atrás; en los cuernos de cabras de Bolinkoba, desde el arranque a la punta).

– Las superposiciones de varios trazos grabados sobre el tubo óseo de Torre (Barandiarán 1984: 141) revelan el orden de una composición de figuras y signos: se empezó con las figuras de menor tamaño (un caballo, un antropomorfo y una de las cabras) y por algún signo, se continuó con otra figura de cabra y se concluyó con los tres animales mayores (un ciervo, un sarrío y una vaca) ubicados en los grandes huecos del campo periférico que hasta entonces se habían respetado.

No hemos conseguido percibir datos que definan con seguridad la secuencia de elaboración particular de cada una de las figuras animales de Poeymaü. De ser su plasmación similar a la de las obras evocadas de Bolinkoba y Lumentxa y de acuerdo con un proceder que nos parece lógico:

– se comenzaría por apreciar (evaluar) el campo disponible para acoger la figura, de modo que esa representación se adosase a uno de los lados del canto ocupando buena parte de la superficie y –en el caso del tema 1.1.1– asumiendo el perfil natural del soporte para sugerir parte de la silueta a figurar;

– se trazarían, luego, las siluetas generales: en el caso de las cabezas (canto nº 1), desde la parte alta de la frente hacia la parte baja de la cara; en el caso de las figuras más completas (canto nº 2), la línea cérvico-dorsal de cabeza a lomo y luego (para la figura 2.1.1) el resto del cuerpo acaso, como en el ejemplo de los caballos de la pintadera de Lumentxa, de delante atrás (de nuca a cola, de sobaco a ingle) y de arriba abajo (en patas);

– se completarían, por último, los rasgos particulares de las cabezas (orejas, ojos y ollares).

En lo concerniente a la secuencia de elaboración general de las cuatro cabezas de caballos y de otros trazos acumulados en la cara 1 del canto nº 1, una observación sencilla (con sistemas de ampliación no superior a los 10 aumentos; sin ningún tipo de otro análisis determinante) del cruce en puntos concretos de algunas de las líneas

as grabadas permite reconocer con cierta seguridad la sucesión de esas figurass (FIG. 9):

– primero se grabaron sendas figuras mayores en las caras nº 1 (caballo 1.1.1) y nº 2 (uro 1.2.1), con dimensiones, ubicación, expresividad (bocas abiertas) y 'estilo' similares;

– luego se superpusieron en la cara nº 1 las cabezas paralelas 1.1.2 y 1.1.3 cuyos perfiles y detalles se cubren, compartiendo ojo y parte del frontal: los trazos que se cruzan de esas dos cabezas (en zonas limitadas de orejas, quijada y

arranque del cuello) permiten asegurar que los de la 1.1.3 fueron grabados antes que los de la 1.1.2 y/o más exactamente que el repaso definitivo de la figura 1.1.2 (subrayando y reforzando algunas líneas de sus perfiles de cuello y frontal) fue posterior al trazado de la silueta de la 1.1.3;

– posteriormente se grabó, con trazo no muy profundo, el caballo 1.1.4;

– por fin, sobre todo, se extendieron trazos más finos de lectura no fácil.

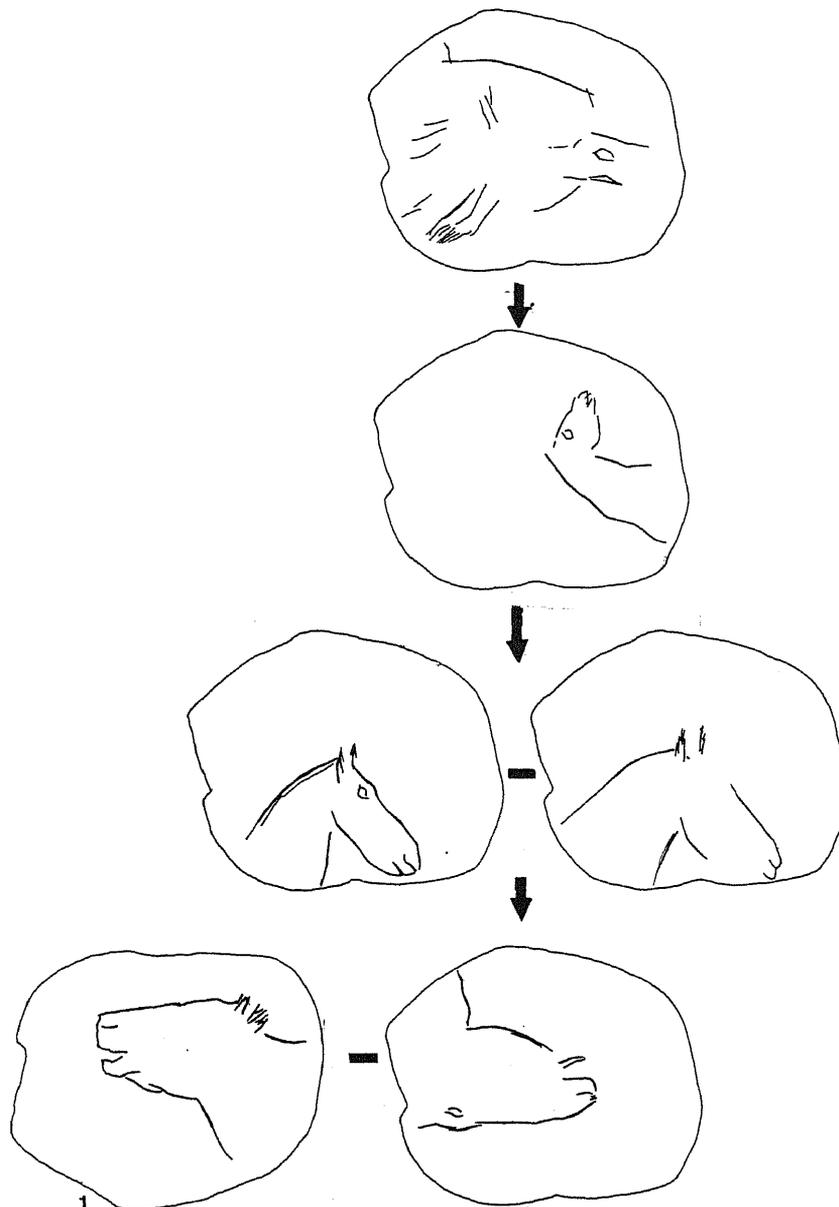


FIGURA 9.– Proceso de elaboración (secuencia de las figuras) del canto nº 1.

3.4.2. La integración del tema en el soporte: encuadre en el campo

Al inicio mismo de sus investigaciones sobre el arte paleolítico ya H. Breuil había advertido sobre el imperativo de las dimensiones de los soportes en la composición de la obra mobiliar: "la estrechez de las superficies en que grababa el artista y su gusto por la simetría y el ritmo debieron contribuir frecuentemente a hacerle modificar el motivo que copiaba o reproducía de memoria" (Breuil 1907: 394). En nuestro tiempo, A. Leroi-Gourhan ha hecho importantes observaciones sobre la estructuración de los grafismos en el espacio: la relación de los temas con sus soportes. De especial relevancia al caso de los dos cantos-compresores de Poeymaü nos parecen sus referencias al encuadre, al modo como se ubica el grafismo en el campo disponible:

– "Del estudio de numerosas figuras se deduce que el encuadre ('cadrage') en las plaquetas del arte mobiliar, cuyas dimensiones varían de algunos centímetros a medio metro, presenta las mismas características que el de las figuras parietales... En las plaquetas las figuras únicas o la que sea la primera en una serie de imágenes acumuladas respondía a un encuadre a campo total ('cadrage à champ total'), es decir que el autor alojaba mentalmente la imagen a realizar en la mayor superficie disponible del soporte, empezando su obra por la cabeza que era quien condicionaba el resto de las dimensiones... La porción del soporte opuesta a la cabeza puede quedar vacía..." (Leroi-Gourhan 1972: 413).

– "El encuadre, que lleva a la yuxtaposición o a la superposición de las figuras, es un aspecto del arte prehistórico que demuestra indirectamente la existencia en él de un mensaje coherente. Tanto en el arte mobiliar como en el parietal, el estudio del encuadre permite determinar la imagen mental del autor de un tema que debe materializarse sobre un soporte de determinadas dimensiones y forma... En numerosos casos se aprecia la importancia concedida al agrupamiento significativo de las imágenes hasta el punto de que primaba tal agrupamiento sobre la legibilidad de las imágenes... En los ensamblajes de un mismo conjunto figurativo del arte parietal se pueden producir tres situaciones... yuxtaposición, superposición y separación... y también se presenta en el arte mobiliar la misma situación: en los cantos grabados de La Colombière hay algunos temas que ocupan solos una

de sus caras y otros temas que se superponen estrechamente..." (Leroi-Gourhan 1977: 491).

– El gran canto grabado del Mas-d'Azil (del Magdaleniense medio a reciente) con la figura de un caballo es "un buen ejemplo de encuadre a campo total. Su figura ocupa al máximo la superficie del soporte, lo que en este caso parece haberse vuelto en contra del propio grabador..." (pues un "error de encuadre" exigió –faltando espacio suficiente en el campo para acoger la cabeza del caballo en posición correcta– "adosar una cabeza baja a una segunda línea de crines que no llega a juntarse con la cruz del animal" (Leroi-Gourhan 1978: 442).

En este modelo de encuadre total del Mas-d'Azil (FIG. 10.1) el caballo ocupa al completo la superficie de una de las caras de un canto rodado decididamente aplanado (la evidente individualidad de la cara continua de un soporte delgado); en su línea y entre numerosos ejemplos similares, podremos recordar los casos del próximo sitio de Isturitz de una figura completa de bóvido que ocupa de lado a lado uno de los campos de un canto calizo del Magdaleniense medio y de un caballo extendido por toda una cara de un compresor del Magdaleniense superior (Saint-Périer 1930: fig. 72; Saint-Périer 1936: fig. 44.2). Pero existen, obviamente, en el arte mobiliar sobre soportes no preparados algunos cantos de sección más abultada cuyo grabador, no siendo fácil la percepción bilateral decidida de dos campos, asume como área decorable todo el contorno de la pieza que funciona así como único campo de desarrollo en derredor: como en un canto del Magdaleniense final de La Vache (FIG. 10.2) que aloja dos figuras de cabras (Sieveking 1987: 182).

Frente a esa situación de acogida a campo total de figuras enteras también es bastante frecuente en el imaginario magdaleniense la reducción de toda la representación del animal a sola su cabeza que será quien ocupe la superficie disponible al completo: en el mismo catálogo de Isturitz se encuentra ejemplo de ello en la cabeza de un ciervo ubicado a campo total sobre una de las caras de un canto del Magdaleniense medio (Passemard 1944: 58 y lám. XXXVIII.1). En la FIG. 11 se reúnen algunos de esos casos (con versiones tomadas de fotografías originales): las cabezas de caballo y uro (probablemente las iniciales) del canto 1 de Poeymaü (nº 1 y 2), de un reno joven sobre un compresor calizo del Magdaleniense final de La Madeleine (Ca-

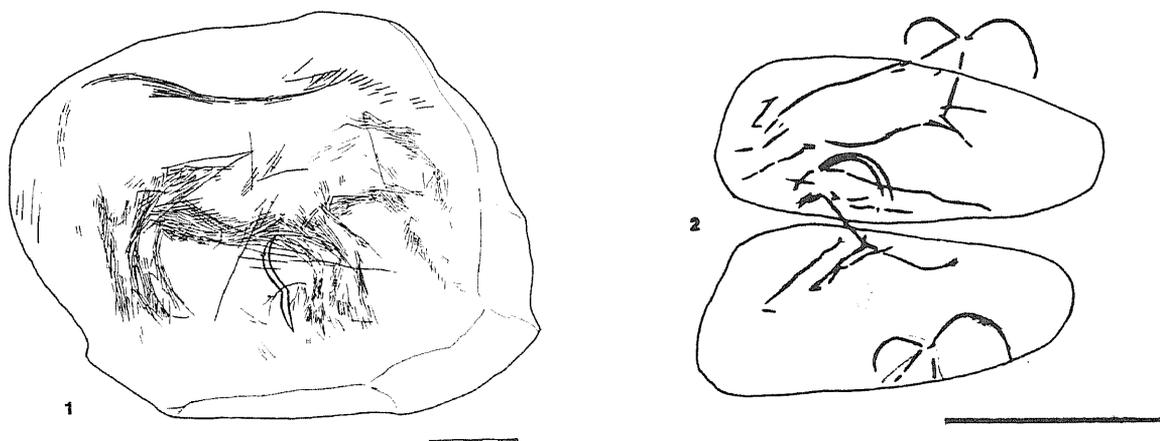


FIGURA 10.– Modelos de ocupación del campo completo por figuras animales enteras en cantos del Mas-d'Azil (un caballo en la extensión de una sola cara) (1) y de La Vache (un par de cabras en torno) (2) (según A.Leroi-Gourhan y A.G.Sieveking).

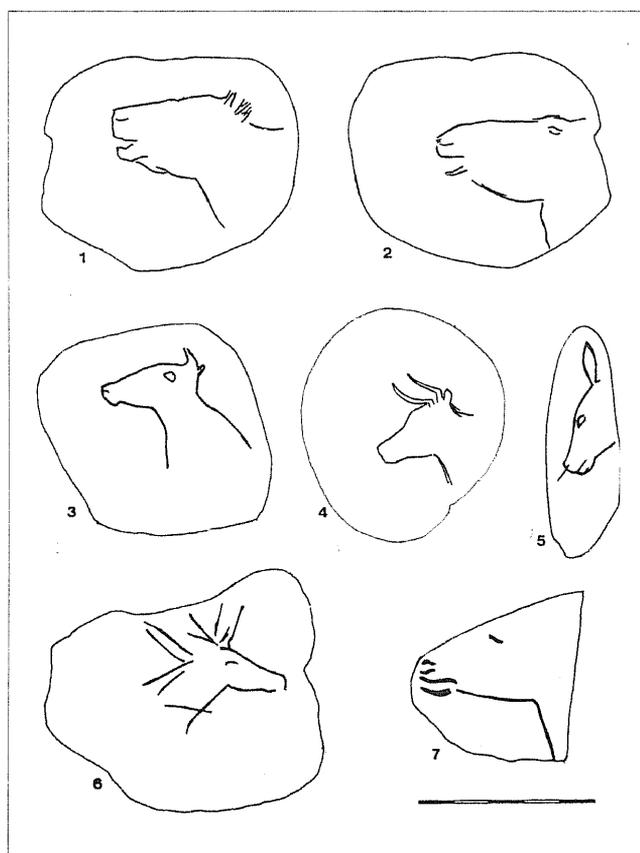


FIGURA 11.– Ejemplos de ocupación del campo completo por cabezas de animales en cantos de Poeymaü (un uro: 1), Poeymaü (un caballo: 2), La Madeleine (un reno joven: 3), Gourdan (un uro: 4), Mas-d'Azil (un lobo: 5), Aitzbitarte IV (un cérvido 6) y La Paloma (caballo o cierva: 7).

pitan, Peyrony 1928: lám. XIII.4) (nº 3), de un toro en un compresor del Magdaleniense superior de Gourdan (Capitan, Breuil, Peyrony 1910: lám. LXV.4) (nº 4), de un lobo en un canto rodado del Magdaleniense superior del Mas-d'Azil (Chollot 1964 nº 47161) (nº 5), de un cérvido (probablemente ciervo) en un fragmento arenisco de lo revuelto en Aitzbitarte IV (Barandiarán 1973a: lám. 55.9) (nº 6) y de un caballo o cierva en un canto de pizarra del Magdaleniense medio de La Paloma (Hernández Pacheco 1923) (nº 7). En este lote de ejemplos se significan modalidades menores de la figura parcial centrada a campo completo: ubicada exactamente en el centro (La Madeleine y Aitzbitarte IV), ocupando buena parte del campo pero adosada a un lado (Poeymaü, Gourdan y Mas-d'Azil) o llenando prácticamente todo el espacio disponible (La Paloma).

En suma, los temas de Poeymaü se integran en sus soportes a campo total: en el canto nº 1 se representan sólo las cabezas de los animales y en el nº 2 las figuras más completas, con algunas variantes: buena parte de la cabeza (zona antero-superior explícita, asumido el perfil del canto para completar la representación de lo que le falta) (tema 1.1.1), la cabeza completa y el cuello en su parte inmediata (1.1.2, 1.1.3 y 1.2.1) o en su totalidad (1.1.4), la cabeza completa y una parte notable del dorso (casi toda la silueta cervicodorsal) (2.2.1) y la figura completa (en cabeza, tronco y patas) (2.1.1).

En todos los casos es evidente la tendencia a que cada una de esas figuras ocupe la totalidad o una parte notable del campo disponible: las dos representaciones de los cuerpos de caballos (2.1.1 y 2.2.1) se despliegan a campo completo en sendas caras del canto nº 2; cada una de las cabezas 'iniciales' (1.1.1 y 1.2.1) del canto nº 1 ocupan las dos terceras partes de su campo respectivo; y cada una de las tres cabezas superpuestas de la cara 1 de este mismo canto llenan no menos de la mitad de su superficie. Las cinco cabezas del canto nº 1 se adosan al borde mismo de la placa desde donde se orientan ('mirando' desde la derecha –las 1.1.1 y 1.2.1– o desde la izquierda –las 1.1.2, 1.1.3 y 1.1.4–) hacia el centro.

3.4.3. La articulación entre los temas

Estos cantos de Poeymaü, en que se agrupan figuras sobre el mismo soporte y hasta sobre un solo campo, suscitan el recuerdo de aquella bibliografía sobre grafismos paleolíticos que tien-

de a interpretar como escenas (y hasta como 'mitogramas') muchas combinaciones o acumulaciones de temas. Según propone H. Delporte (1975: 120-130; 1981: 190-193; 1990; 1995: 219-225) en tales escenas se producen varios modos de asociación: la 'asociación aleatoria' ("figuras que pudieran considerarse independientes...sin que exista entre ellas un parentesco figurativo evidente"), la 'superposición repetitiva' ("implica una asociación efectivamente intencional"), la 'asociación dramática' o 'narrativa' (de caza, emparejamiento o celo, maternal,...), las 'asociaciones de carácter más o menos temático quizá mitológico' ("particularmente frecuentes y complejas sobre soportes cilíndricos") y la 'asociación de organización geométrica' (fila, friso, series enfrentadas). No nos decidimos a acoger muchas de esas interpretaciones si no median referentes más explícitos y organizados de una 'acción escénica' (Barandiarán 1993: 25-32)

Reflexionando sobre la relación entre los soportes y los temas se ha advertido (Delporte, Mons 1977: 71-75) que los de piedra tienden a ofrecer conjuntos desorganizados de figuras y combinaciones enmarañadas de temas mientras que en los soportes de origen orgánico parecen más evidentes las figuras en asociaciones y los signos y motivos decorativos en series de disposición regular o simétrica. Precizando más la diversidad de la morfología de los campos, hemos señalado las variantes temáticas en las tres principales clases de soporte mobiliario: los que ofrecen un solo campo de desarrollo cilíndrico, los de un solo campo de tendencia aplanada y los de dos campos de desarrollo aplanado. Y es en concreto en los soportes aplanados con dos campos relativamente amplios, sean de formato estandarizado (rodetes, contornos recortados de hueso) o placas de contorno apenas o nada reformado (omóplatos, placas de piedra o hueso, cantos rodados) (Barandiarán 1984: 133-138) donde los temas de una cara suelen completarse con los de la otra en combinación reiterada o alternativa.

Quienes en el Magdaleniense combinaron temas que se reiteran y recubren se sirvieron principalmente de dos recursos: el **recubrimiento reservado** (suficientemente definido por Leroi-Gourhan 1980: 515) en que, en la visión lateral de una serie de figuras en fila, se omiten las partes de cada figura situadas detrás de las inmediatas; y lo que denominamos **representación compartida** en que (dos o más) figu-

ras animales contiguas comparten un mismo elemento formal (ahorrando así su representación individualizada). Entre otros ejemplos de recubrimiento reservado se pueden recordar los que se dan: entre varias cabezas de rebecos y de otros animales por ambas caras de un bastón de Gourdan (Piette 1907: lám. 84); en dos hileras de caballos grabados sobre una azagaya del Magdaleniense final de la Grande Salle de Isturitz (Saint-Périer 1936: fig. 43.4); entre cabras monteses grabadas en un soporte óseo de la cueva des Eyzies (Sonneville-Bordes, Laurent 1968: fig. 1); entre cuerpos de aves grabadas en una costilla del abri Morin (Deffarge, Laurent, Sonneville-Bordes 1975: fig. 13.3); en representaciones de cabras monteses sobre un hueso de La Vache (Delporte 1995: fig. 283), etc. Y como casos de representación compartida: las figuras superpuestas de tres o cuatro caballos que comparten una sola cabeza para tres líneas dorsales (y cuatro orejas) sobre una placa ósea de la grotte des Harpons de Lespugue (Delporte 1995: 222 y fig. 280 rechazando la idea de Leroi-Gourhan de que deban ser considerados un caso de repaso de trazos y asegurando, al contrario, que se trata de una "asociación por superposición repetitiva"); la fila de renos grabada sobre un tubo de hueso de la cueva de la Mairie en Teyjat (Capitan, Breuil, Bourrinet, Peyrony 1908: 212) en que se individualizan cuatro renos en figura completa –tres a derecha y uno a iz-

quierda– y catorce astas de los que se alinean entre ellos, pero se hace compartir a éstos, mediante un trazado confuso, la masa de sus cuerpos; las dos filas de bastantes caballos (en una fila hay quince –o dieciseis– cabezas individualizadas a las que preceden y siguen sendas figuras completas de ese animal; en la otra fila son doce las cabezas de caballo también enmarcadas por sendas figuras completas) sobre una placa de piedra de la grotte des Puits de Chaffaud (Chauvet 1919: 102-103 y fig. 36) con representación de cada una de las cabezas y –omitida la parte central del cuerpo– compartido un conjunto poco definido de trazos verticales que sugieren sus patas; las figuras superpuestas sobre una de las caras de una plaqueta de Gourdan (según el cuidado análisis de Fritz 1996: 210-211; fig. cat. 149) de un cuarto delantero de reno, una cabeza de caballo, una cabeza de bovino y un ojo aislado (realizado primero el bovino, luego el reno y finalmente la figura de caballo que se les superpone) en que la cabeza del caballo aprovechará, compartiéndolo parcialmente, el contorno facial (frente, boca y ojo) del bovino; y probablemente (pues la pieza está fragmentada) un hueso de Laugerie-Basse de la colección G.Marty (Cartailhac 1903: fig. 35) con grabados correspondientes a figuras de al menos dos caballos cuyas patas se representan en su totalidad mientras que comparten buena parte de la silueta corporal.

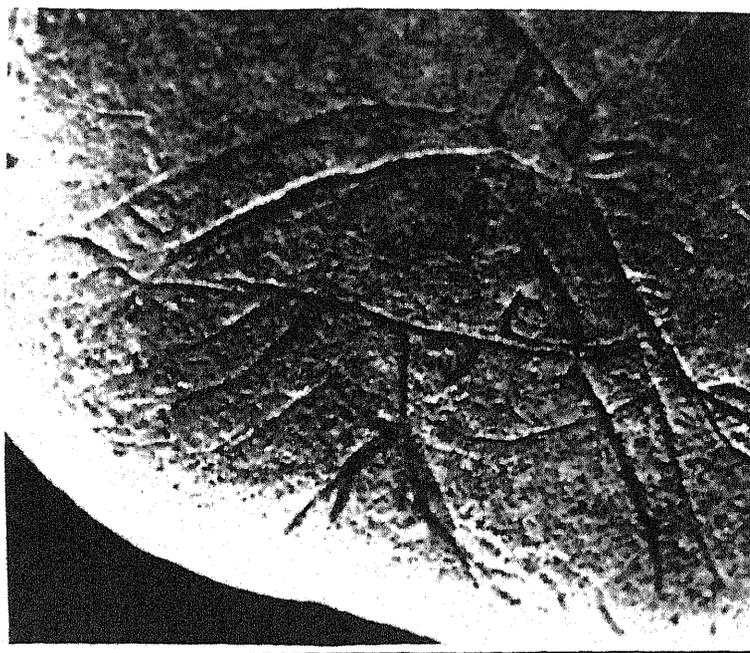


FIGURA 12.– Detalle de las dos cabezas de caballo (1.1.2 y 1.1.3) superpuestas en el canto nº 1 (fotografía original de Jean Vertut en 1965).

En la reiteración de cabezas de caballos 1.1.2 y 1.1.3 del canto nº 1 de Poeymaü (FIG. 12) se presentan los dos recursos expresivos del **recubrimiento reservado y de la representación compartida**: figurados en paralelo sus contornos con notable similitud de perfiles y formato, recubre la cabeza situada en primer plano (la 1.1.2) la mayor parte de la otra (1.1.3), se individualizan distintamente partes de las caras y de los bordes superior e inferior de los cuellos de una y otra, pero además comparten ambas la representación de un ojo y de una concreta zona baja de la cara. Es excelente paradigma de esta combinación/superposición de temas el caso de las dos cabezas de cierva superpuestas, con parcial ocultamiento de una por la otra, en el conocido bastón perforado del Magdaleniense avanzado del Pendo: el examen de las superposiciones y características de sus trazos determinó (Barandiarán 1984: 158 y fig. 19.2) que "primero fueron trazadas las dos 'a la vez' y luego se repasaron con un trazo más profundo sólo las partes que quedaban visibles en una correcta composición de perspectiva (la totalidad de la cara y orejas de la del primer plano; el perfil frontal y hocico y una sola oreja de la situada tras ella)".

4. Paralelos del mobiliario de Poeymaü

4.1. En cuanto al modo del grabado

En el arte mobiliario cantábrico –al que podemos recurrir como ejemplo de lo común a todo el grafismo similar del sudoeste de Europa– es propio que el grabador sobre soportes de piedra más compacta y de grano fino (p.e. cuarcitas y esquistos o calizas duros) produzca trazos someros y finos (como por ejemplo, en compresores de Bolinkoba, Urtiaga, Santimamiñe y Morín) mientras que las obras mobiliarias en piedra de superficie rugosa y grano grueso (p.e. arenisca) se trazaron con grabados más profundos y anchos (como ocurre en casos de La Paloma, El Pendo, Altamira y Urtiaga). De ese mismo modo quien dibujó las figuras sobre el canto más blando de Poeymaü (el nº 1) lo hizo mediante surcos de profundidad y anchura variables (es decir, modelados) mientras que el grabador del canto más tenaz (el nº 2) sólo pudo hacerlas con trazos más someros y finos de recorrido anguloso.

Se puede recordar la tendencia muy definida en el Magdaleniense avanzado de acumular varios tipos de trazos (de señalada diferencia en anchura, longitud, delineación, técnica o fuerza

del aplique,...) en la ejecución de una sola figura, como en las caras de animales de bastones perforados del Valle y del Pendo, del tubo óseo de Torre, de la placa de piedra de Ekain o de un hioides de Las Caldas (respectivamente: Obermaier 1916: fig.57; Obermaier 1932: 10-13; Barandiarán 1971; Barandiarán y Altuna 1977: 44-45; Corchón 1990: figs.8 y 9); muy probablemente ese sistema convencional serviría a quienes, disponiendo sólo de técnicas del grabado, querían expresar mejor lo tridimensional en un plano y precisar con cierta fidelidad texturas y coloración diferenciales del manto o piel, detalles anatómicos concretos y sombreados de zonas. Los autores de los cantos de Poeyma no hicieron uso de estas posibilidades de conseguir un mejor 'realismo' de las imágenes.

4.2. En cuanto a las figuras representadas

Asegurada la atribución al caballo de seis de las siete representaciones de Poeymaü (los cuatro de la cara 1 del canto nº 1 y las dos de las dos caras del nº 2) y presentada como probable la de un uro (mejor que un reno) en la cara 2 del canto nº 1 se pueden traer a colación unos pocos casos de cuidadosas representaciones de caballos figurados en el mobiliario cantábrico como los grabados en placas líticas del Tito Bustillo, La Viña y La Paloma, en un tubo del Valle, varios en huesos del Pendo (entre otros, en un gran compresor) o las cabezas en huesos del Pendo y Torre y en contornos recortados de La Viña (Barandiarán 1994: 58); y del Magdaleniense pirenaico como el de una plaqueta lítica de Labastide, los de un fragmento de hueso de Lorthet y de un cincel de asta de Lourdes, las tres piezas exentas en relieve (dos cabezas y una figura completa) de Duruthy, los de un colgante de hueso y un fragmento de asta de la Grande Salle y sobre sendas placas de arenisca de la Salle de Saint-Martin de Isturitz, las figuras completas sobre un omoplato y las cabezas en friso sobre un hueso del Mas-d'Azil y, por referirnos a casos de la vecindad inmediata de Poeymaü, uno casi completo sobre placa ósea de Saint-Michel y sendas cabezas en placas óseas de Espalungue (Clot 1973: 62-65; Laurent 1978; Saint-Périer 1936: figs. 56.1 y 57.1; Saint-Périer 1930: figs. 71, 74 y 75; Pinçon 1996: 261; Piette 1894: fig. 11; Mascaroux 1910: fig. 19; Piette 1907: lám. XXX.6; Chollot 1964 nº 47312) de 'estilo' indudablemente más logrado que el de los del canto nº 2 de Poeymaü.

Para asentar el paralelo de la figura 1.2.1 de Poeymaü, entre los pocos casos de representación mobiliaria de uros destacaremos la completa de una placa ósea de Balmori y la cabeza del tubo de Torre en la región cantábrica (Barandiarán 1994: 59) y los de las cabezas de un propulsor de Lourdes y sobre una placa de piedra de Gargas en el área pirenaica (Clot 1973: 65-67).

Finalmente, vale la pena retener las frecuencias de los temas caballo y uro (y del reno como menos probable referencia de la figura 1.2.1) según catálogos del grafismo mobiliario cantábrico (Barandiarán 1994: 58-59, sobre aproximadamente 300 figuras animales), de una suficiente selección del Pirineo, Dordogne y alguna otra zona francesa (Leroi-Gourhan, Delluc, Delluc 1995: 578, clasificando 424 representaciones animales) y de cuatro importantes sitios magdalenenses de Dordogne –Laugerie Basse, La Madeleine y Abri Morin– y Pirineos –La Vache– (Delporte 1995: 208-209, sobre un total de 608 temas animales). Las figuras de caballos, uros y renos suponen respectivamente porcentajes de los: 20.0, 3.0 y 2.3 (serie de la región cantábrica), 21.7, 3.5 y 18.6 (serie varia francesa) y 36.2, 1.9 y 6.7 (series de los cuatro yacimientos franceses). Lo que significa que, pese a la diferente entidad de los listados establecidos (ya que el de Leroi-Gourhan consigna un número relativo = 'unidades-sujetos' o sea un solo testimonio por vez que se presenta un tema en un soporte sea el que fuera el número de individualidades en que se reitere; mientras que en los otros dos listados se consigna el número total de veces que aparecen esas figuras), en el grafismo paleolítico del gran territorio 'franco-cantábrico' resultan las figuras de caballos muy frecuentes, las de uros muy escasas y las de renos de entidad variable (pues son bastante frecuentes en los espacios continentales y muy pocas en el peninsular).

4.3. En cuanto a la disposición y combinación de los temas

Según antes advertimos, en los dos cantos de Poeymaü se significan cabalmente sendos modelos de representación a campo total y de combinaciones entre los temas de una y otra cara: en el canto nº 1 las cabezas (en combinación caballo/uro) ocupan la mayor parte (los 2/3) del campo mientras que en el canto nº 2 las figuras completas (en combinación caballo/caballo) en posición apaisada son las que cubren toda la superficie disponible.

Como esas combinaciones de los temas de una y otra cara podemos traer a colación casos parecidos en *plaquetas de piedra* cuyos dos campos acogen figuras similares y/o complementarias (pueden serlo tanto por su coincidencia más o menos inmediata en especie como por sus dimensiones, disposición o 'estilo'): desde el Magdalenense final de Suiza (piezas de Kesslerloch con caballos y Schweizersbild con caballos/cérvidos?: en Bosinski 1982: láms. 9.4, 21 y 22) al Magdalenense pirenaico (placa del Magdalenense medio de Enlène con felino/glotón: Begouën 1939: figs.7-8; sendas placas del Magdalenense superior de Gourdan con caballo/oso y de Lortet con reno/cérvido: Chollot 1964 nº 47265 y nº 48282) y al lote del Parpalló en cuyo extensísimo efectivo de plaquetas aunque excepcionales también hay casos de esa temática reiterada en ambas caras (los caballos en la placa nº 17771 del Solútreo-gravetiense I, las cabras en la nº 18100 del Solútreo-gravetiense II, difíciles animales en la nº 20032 del Magdalenense superior, y ciervas en la nº 20902, caballos en las nº 21507, 21587 y 21611 o signos en la nº 21606 –todas ellas de procedencia indeterminada–: en Villaverde 1994 II: figs. 142, 156, 237, 283, 261, 309, 316 y 309). Y muy en especialmente los *cantos rodados aplanados* y, entre ellos, los concretamente *utilizados como compresores*, cuya selección de ejemplos se puede iniciar con el conocido caso del compresor en canto alargado del Magdalenense medio de La Madeleine con antropomorfos 'enmascarados' hombre/mujer (Capitan, Peyrony 1928: 55) y continuar con, entre otros muchos, el procedente del Magdalenense avanzado de la cueva de Pekárna con similares signos complejos ('pisciformes') en ambas caras (Krasser 1982: 99), el del Magdalenense medio de Isturitz con caballo/león (Passemard 1944: lám. XXXVII.1), el del Magdalenense superior (VI2) del abrigo de Villepin con caballo/temas ilegibles (Taute 1965: 100 y fig.87), el del Magdalenense superior de Espalungue-Arudy con signos complejos/signos complejos (Chollot 1964 nº 48661), el del Magdalenense superior del Mas-d'Azil con bovino/caballo (Chollot 1964 nº 47162), uno del Magdalenense inferior de Bolinkoba con cabras/cabra y otro del Magdalenense superior de Santimamiñe con zorros/caballo (Barandiarán 1985) o con dos del Magdalenense final de Urriaga con caballo/animal indeterminado y con testuces de frente+signos/testuces de frente+signos (Barandiarán 1973a: láms. 36.5 y 37).

Frente a ello otros soportes líticos de volumen más abultado y con varios campos no continuos ni aplanados acogen bastantes figuras cuya disposición se mezcla y entrecruza en combinaciones bastante complejas, imposible de decidir su articulación: los dos 'bloques' grabados de caliza margosa recuperados en 1993 en la cueva de Abauntz (Utrilla, Mazo 1996: 65-67) suponen un ejemplo cercano de esta disposición temática complicada.

Por otra parte, recurriendo a referentes del modo de repetir en el canto nº 1 de Poeymaü una figura sobre una misma cara (la cabeza del caballo se presenta, al menos, cuatro veces sobre uno de sus campos), recordaremos (Barandiarán 1994: 61) los casos del mobiliario paleolítico cantábrico en que un tema se reitera sobre la misma cara del soporte aplanado: en doble (caballos en una probable espátula de Tito Bustillo y en una pintadera de Lumentxa y cabras en un compresor de Bolinkoba) o en triple (caballos en un trozo de compresor de piedra del Castillo).

4.4. En cuanto al estilo de los grafismos

Los historiadores del arte paleolítico (Kühn 1963: 275) han calificado de "vibrante" el estilo del Magdaleniense frente a la concepción "lineal" o "pictórica" propia de etapas precedentes. Así, y como ya se ha referido más al detalle en otras ocasiones (Barandiarán 1973b: 358-368; Barandiarán 1984), abundan en el conjunto del

Magdaleniense convenciones para expresar mejor la apariencia de los animales (despieces que delimitan zonas corporales y rellenos que las tratan), sugerir o destacar el encuadre de la imagen y asegurar la articulación de los temas entre sí y en el formato del soporte; y son propios del final de ese tiempo (Barandiarán 1989: 392-393) la mayor atención a los detalles, la complejidad de las combinaciones de temas (acogiendo en el mismo soporte 'lo notacional', lo figurativo, lo simbólico y lo puramente decorativo y la coexistencia de un espléndido arte realista, representando actitudes movidas en los animales ('naturalista'), con otro 'esquemático' y muy simplificado.

En la figuración de algunos de los animales de Poeymaü se utilizaron recursos expresivos propios de —o, desde luego, especialmente arraigados en— el 'estilo' (es decir, en un modo peculiar y compartido por varios de plasmar una realidad) magdaleniense. Por una parte hay algunas convenciones de *modelado* de las formas mediante un adecuado trazado curvilíneo de las siluetas (en el tema 1.1.1), de *repaso de los perfiles* con líneas que yuxtaponiéndose lo reiteran (en 1.1.2) y de *despieces* de delimitación del hocico (en 2.1.1) y de la crinera (en 2.2.1). Por otra parte, se recurre a la *animación* expresando una similar acción en las cabezas mayores de una y otra cara del canto nº 1: esos caballo y uro (FIG. 13) tienen sus bocas abiertas pareciendo estar emitiendo su relincho y mugido.

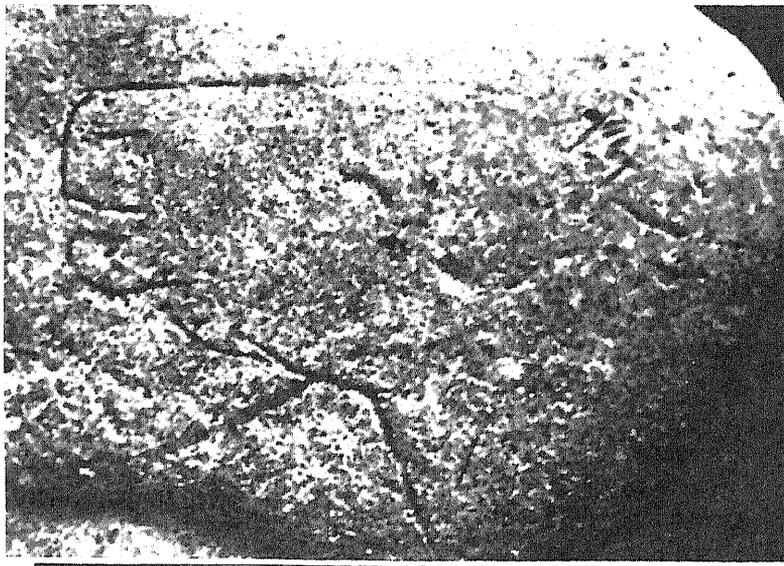


FIGURA 13.—Detalle de la cabeza de uro (1.2.1) del canto nº 1 (fotografía original de Jean Vertut en 1965).

Para contextualizar más precisamente los dos cantos grabados de Poeymaü recordaremos que fue en el transcurso del Magdalenense cuando el grafismo sobre plaquetas alcanzó máxima significación tanto por su número como por el 'realismo' de sus temas. El 83 % de las plaquetas paleolíticas controladas por A.Leroi-Gourhan pertenecen al 'estilo IV': son mayoría las del Magdalenense medio y superior con cotas excepcionales de expresividad y complejidad, significándose en el final de ese tiempo un proceso en que "las figuras comienzan a disociarse, a perder sus proporciones y contornos" (Leroi-Gourhan et alii 1995: 118-119).

Durante el siglo largo transcurrido en las investigaciones sobre el Paleolítico superior pirenaico se han ido reconociendo las características propias de, probablemente el lote de manifestaciones más llamativas, sus obras gráficas mobiliarias. La perspicaz observación y la intuición del pionero de estos trabajos E.Piette ya valoró en lo concerniente a las combinaciones de temas que mientras en el Périgord se consiguieron escenas "de concepción superior" y "cuadros de género", el "artista pirenaico, tan hábil en el retrato de los animales, sólo llegó raramente a concebir un cuadro de conjunto" (Piette 1873: 384). Ultimamente la revisión analítica por A.Sieveking de un gran lote de plaquetas magdalenienses del Pirineo en el contexto de un efectivo mayor de casos del sudoeste de Francia y de la Cornisa Cantábrica ha objetivado la especificidad del mobiliario pirenaico (Sieveking 1987: 163-192): el tamaño bastante reducido de muchas de las plaquetas, las frecuentes acumulaciones de temas en algunas caras de los soportes, y el arraigo y larga tradición de un 'estilo naturalista' desde el Magdalenense medio al final.

Los correlatos se encuentran frecuentemente entre piezas de yacimientos próximos, no siendo fácil, desde luego, explicarse las causas y el sentido cultural de tales semejanzas y el vehículo de su difusión: sugiriéndose (Sieveking 1978: 61) que esa convergencia se habría producido como efecto de relaciones interterritoriales favorecidas por algún tipo de común estructura social, familiar o tribal, ha de reconocerse (Bahn 1982: 262-265) lo prematuro de la suposición cuando tan poco se sabe de la estructura y de la movilidad de aquellos grupos y, cuánto menos, de los vectores sociales que aseguran la difusión de las obras y

de las ideas. Distribuidos los 'estilos' particulares del conjunto de los sitios y estilos pirenaicos en cuatro grupos (Sieveking 1987: 188), el grupo Lorthet/Gourdan (en el que se incluyen las series del Mas-d'Azil y de Espalungue) es, sin duda, el que acogería los cantos de Poeymaü que en el Magdalenense terminal ofrecen una caracterización un poquito 'menos naturalista' que la de los grupos más aparentes del Magdalenense medio (p.ej. Isturitz). En este mismo sentido, recordaremos que en la misma zona de Arudy en que está la cueva de Poeymaü hay otros dos sitios con importantes efectivos del arte mobiliario magdalenense (la cueva de Saint-Michel excavada por F.Mascaroux de 1888 a 1890 y la cueva de Espalungue excavada por F.Garrigou y L.Martin en 1864 y por E.Piette en 1873 que ha entregado una datación de su nivel C2 en 12970+-160 BP (Marsan 1996: 192)) y que precisamente las representaciones animales de Saint-Michel y de Espalungue ofrecen un detallismo y una precisión morfológica mayores (como lo propio del Magdalenense 'sin arpones': el llamado Magdalenense medio) que las de Poeymaü (del estadio terminal de esa cultura).

Algunas obras muebles parecen expresar lo propio de un yacimiento, justificable (en una valoración muy simple de relaciones intraterritoriales) por autoría compartida, como que fueran obra de una misma 'mano' o de los integrados en una 'escuela'. Ante las dos piezas de Poeymaü ahora presentadas uno puede preguntarse si las similitudes entre algunos temas (tanto en la concepción general de las siluetas como en detalles precisos) y en su disposición sobre sus soportes pudieran avalar la suposición de una autoría compartida:

– ¿son de la misma mano todos los temas presentes en los dos cantos?;

– ¿es uno el autor de las figuras de uno de los cantos y otro el de las del otro?;

– ¿intervinieron dos autores distintos en la elaboración del conjunto de las figuras del canto nº 1 (uno mismo grabó las dos primeras cabezas, las mayores y tan parecidas en estilo, de una y otra cara; y, en momento posterior, otro/s diferente/s grabó/aron las otras tres cabezas que se superponen a la del caballo mayor de la cara 1) y fueron otros dos los dibujantes de sendos caballos en las caras del canto nº 2?

BIBLIOGRAFÍA

- APELLÁNIZ, J.M.** (1990), Modèle d'analyse d'une école. Les auteurs des chevaux hypertrophiés de La Madeleine. *L'art des objets au Paléolithique*. Tome 2. Les voies de la recherche: 105-137. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine.
- (1991), *Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico*. Cuadernos de Deusto nº 13, Bilbao.
- BAHN, P.G.** (1982), Inter-site and inter-regional links during the Upper Paleolithic; the Pyrenean evidence. *Oxford Journal of Archaeology* 1.3: 247-268.
- BARANDIARÁN, I.** (1971), Hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa). *Munibe* 23.1: 37-69.
- (1973a), *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*. Monografías Arqueológicas nº 14, Zaragoza.
- (1973b), Algunas convenciones de representación en las figuras animales del arte paleolítico. *Santander Symposium*: 345-381. Ministerio de Cultura, Madrid.
- (1974a), Arte paleolítico en Navarra. Las cuevas de Urdax. *Príncipe de Viana* 134/135: 9-47
- (1974b), El Glotón (*Gulo gulo* L.) en el Arte Paleolítico. *Zephyrus* 25: 177-196.
- (1984), Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico. *Scripta Praehistorica Francisco Jorda Oblata*: 113-161. Acta Salmanticensia, Salamanca.
- (1985), Dos retocadores de piedra en el Magdaleniense vizcaino. *Symbolae Lvdo-vico Mitxelena septuagenario oblatae*: 1505-1521. Universidad del País Vasco, Vitoria.
- (1989), El Magdaleniense en Asturias, Cantabria y País Vasco: constantes y variabilidad del arte portátil. *Le Magdalénien en Europe*. Actes du Colloque de Mayence 1987. ERAUL 38: 379-396.
- (1993), El lobo feroz: la vacuidad de un cuento magdaleniense. *Veleia* 10: 7-37.
- (1994), Arte mueble del Paleolítico cantábrico: una visión de síntesis en 1994. *Complutum* 5: 45-79.
- BARANDIARÁN, J.M. DE; ALTUNA, J.** (1977), Excavaciones en Ekain (memoria de las campañas 1969-1975). *Munibe* 29: 3-58.
- BEGOUËN, L.** (1939), Pierres gravées et peintes de l'époque magdalénienne. *Mélanges de Préhistoire et d'Anthropologie offerts par ses collègues, amis et disciples au Professeur Comte H. Begouën*: 289-305. Edition du Museum, Toulouse.
- BEGOUËN, R.; CLOTTE, J.** (1996), Enlène (Montesquieu-Avantès, Ariège). *L'art préhistorique des Pyrénées* (com. M.-H. Thiault, J.-B. Roy): 182-190. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- BOSINSKI, G.** (1982), *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz*. Kataloge Vor- und Frühgeschichtlicher Altertümer, band 20. Dr. Rudolf Habelt GMBH, Bonn.
- BREUIL, H.** (1907), Exemples de figures dégénérées et stylisées à l'époque du Renne. *Actes du XIII Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques*: 394-403. Monaco.
- (1952), *Four Hundred Centuries of Cave Art*. Centre de Documentation et d'Etudes Préhistoriques, Montignac.
- BREUIL, H.; CHEYNIER, A.** (1958), Les fouilles de Breuil et Cartailhac dans la grotte de Gargas en 1911 et 1913. *Bulletin de la Société Méridionale de Spéologie et de Préhistoire* 5: 341-382.
- BUISSON, D.; FRITZ, C.; KANDEL, D.; PINÇON, G.; SAUVET, G.; TOSELLO, G.** (1996), Analyse formelle des contours découpés de têtes de chevaux: implications archéologiques. *Pyrénées Préhistoriques. Arts et Sociétés*. Actes du 118e Congrès National des Sociétés Savantes (Pau, 1993). Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques: 327-340.
- CAPITAN, L.; BREUIL, H.; BOURRINET, M.; PEYRONY, D.** (1908), La grotte de la Mairie à Teyjat (Dordogne), fouilles d'un gisement magdalénien. *Revue mensuelle de l'Ecole d'Anthropologie de Paris* 18: 153-173, 198-218.
- CAPITAN, L.; BREUIL, H.; PEYRONY, D.** (1910), *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*. Peintures et Gravures Murales des Cavernes Paléolithiques. Imprimerie de Monaco.

- CAPITAN, L.; PEYRONY, D.** (1928), *La Madeleine, Son gisement, son industrie, ses oeuvres d'art*. Publications de l'Institut International d'Anthropologie n° 2, Paris.
- CARTAILHAC, E.** (1903), *La France Préhistorique d'après les sépultures et les monuments*. 2è. édition. Félix Alcan éditeur, Paris.
- CHAUVET, G.** (1919), Grotte du Chaffaud. L'art primitif. Quelques poitevins d'avant l'histoire. *Mémoires des Antiquaires de l'Ouest* vol.X, pp.1-176, Poitiers.
- CHOLLOT, M.** (1964), *Musée des Antiquités Nationales. Collection Piette. Art mobilier préhistorique*. Editions des Musées Nationaux, Paris.
- CLOT, A.** (1973), *L'art graphique préhistorique des Hautes Pyrénées*. Editions P.G.P., Morlaas.
- CORCHÓN, M.S.** (1990), La cueva de Las Caldas (Priorio, Oviedo). Investigaciones efectuadas entre 1980 y 1986. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias* 1983-86: 37-53.
- DEFFARGE, R.; LAURENT, P.; SONNEVILLE-BORDES, D.** (1975), Art mobilier du Magdalénien supérieur de l'abri Morin, à Pessac-sur-Dordogne (Gironde). *Gallia Préhistoire* 18.1: 1-64.
- DELPORTE, H.** (1975), Les oeuvres d'art magdalénienne de la Grotte de la Vache (Ariège). *Revue du Louvre* 25.2: 112-130.
(1981), Note sur la structuration et la signification de l'art paléolithique mobilier. *Altamira Symposium*: 189-195. Ministerio de Cultura, Madrid.
(1990), Les associations et les scènes. *L'art des objets au Paléolithique*. Tome 2. Les voies de la recherche: 79-82. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine.
(1995), *La imagen de los animales en el arte paleolítico*. Inventaria Mundi, Compañía Literaria, Madrid.
- DELPORTE, H.; MONS, L.** (1977), Principes d'une étude des supports osseux de l'art paléolithique mobilier. *Méthodologie appliquée à l'étude de l'os préhistorique*: 69-76. Sénanque.
- ERRICO, F.D'** (1987), Nouveaux indices et nouvelles techniques microscopiques pour la lecture de l'art gravé mobilier. *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris* 304.13: 761-764.
(1988a), Study of Upper Paleolithic and Epipaleolithic engraved pebbles. *Scanning Electron Microscopy in Archaeology*. BAR International Series S452: 169-184.
(1988b), Lecture technologique de l'art mobilier gravé. Nouvelles méthodes et premières résultats sur les galets gravés de Rochedane. *L'Anthropologie* 92: 101-122.
(1993), Criteria for Identifying Utilised Bone. The Case of the Cantabrian "Tensors". *Current Anthropology* 34.3: 298-311.
(1995), A New Model and its Implications for the Origin of Writing: The La Marche Antler Revisited. *Cambridge Archaeological Journal* 5.2: 163-206.
(1996), Image analysis and 3-D optical surface profiling of Upper Palaeolithic Mobiliary Art. *Microscopy and Analysis* January 1996: 27-32.
- ERRICO, F.D'; GIACOBINI, G.; PUECH, P.F.** (1983), Varnish replicas: a new method for the study of worked bone surfaces. *Ossa. International Journal of Skeletal Research* 9/10: 150-172.
- FRITZ, C.** (1996), Gourdan (Gourdan-Polignan, Haute-Garonne). *L'art préhistorique des Pyrénées* (com. M.-H.Thiault, J.-B.Roy): 200-214. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- FRITZ, C.; MENU, M.; TOSELLO, G.; WALTER, PH.** (1993), La gravure sur os au Magdalénien: étude microscopique d'une côte de la grotte de la Vache (commune d'Alliat, Ariège). *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 90: 411-425.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E.** (1923), Grabado esotérico del Magdaleniense medio de la cueva de La Paloma (Asturias). *Boletín de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* 2: 19-22.
- KRASSER, F.A.** (1882), Die Mokrauer Höhle bei Brünn. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* XI: 98-99.
- KÜHN, H.** (1963), Die drei stufen der Kunst der Eiszeit. *A Pedro Bosch Gimpera en el septuagésimo aniversario de su nacimiento*: 271-281, Universidad Autónoma de México.

- LAPLACE, G.** (1951), Note préliminaire sur un nouveau étage mésolithique pyrénéen, découverte d'un squelette humain. *Revue Régionaliste des Pyrénées*: 111-112.
- (1953), Les couches à escargots des cavernes pyrénéennes et le problème de l'Arisien de Piette. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 50: 199-211.
- (1966), *Recherches sur l'origine et l'évolution des complexes leptolithiques*. Ecole Française de Rome, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire sup.4, Paris.
- (1984), Grotte d'Isturitz. *L'Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*: 280-282. Direction du Patrimoine, Ministère de la Culture, Paris.
- LAPLACE, G.; LARRIBAU, J.-D.** (1984), Grotte Oxocelhaya-Hariztoya. *L'Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*: 283-286. Direction du Patrimoine, Ministère de la Culture, Paris.
- LAURENT, P.** (1978), Oeuvres d'art du Magdalénien IV de la grotte Duruthy à Sorde-L'Abbaye (Landes). *Le gisement préhistorique de Duruthy à Sorde-L'Abbaye (Landes). Bilan des recherches de 1958 à 1975* (R.Arambourou, col.): 116-126. Mémoires de la Société Préhistorique Française 13, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A.** (1965), *Préhistoire de l'Art Occidental*. Editions L.Mazenod, Paris.
- (1971), *Préhistoire de l'Art Occidental* (2^e édition). Editions L.Mazenod, Paris.
- (1972), Préhistoire. *Annuaire du Collège de France 1979-1980. 80^e année Résumé des Cours 1971-1972*: 407-419.
- (1977), Préhistoire. *Annuaire du Collège de France 1979-1980. 80^e année. Résumé des Cours 1976-1977*: 489-501.
- (1978), Le cheval sur galet de la galerie Breuil au Mas-d'Azil (Ariège). *Gallia Préhistoire* 21: 439-445.
- (1980), Préhistoire. *Annuaire du Collège de France 1979-1980. 80^e année Résumé des Cours. III. Sciences historiques, philologiques et archéologiques*: 513-520.
- LEROI-GOURHAN, A.; DELLUC, B.; DELLUC, G.** (1995), *Préhistoire de l'Art Occidental* (3^e édition). Editions Citadelles et L.Mazenod, Paris.
- LIÓN, R.** (1971), *El caballo en el arte cántabro-aquitano*. Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander vol. VIII, Santander.
- LIVACHE, M.; LAPLACE, G.; EVIN, J.; PASTOR, G.** (1984), Stratigraphie et datations par le radiocarbone des charbons, os et coquilles de la grotte de Poeymau à Arudy, Pyrénées-Atlantiques. *L'Anthropologie* 88: 367-375.
- LUMLEY, H.DE** (1968), Proportions et constructions dans l'art paléolithique: le bison. Simposio Internacional de Arte Rupestre: 123-145. Barcelona.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B.** (1979), La silueta cefálica en el estudio de las representaciones equinas paleolíticas. *Gallaecia* 3/4: 253-265.
- MARSAN, G.** (1996), Espalungue (Arudy, Pyrénées-Atlantiques). *L'art préhistorique des Pyrénées* (com. M.-H.Thiault, J.-B.Roy): 192-195. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- MASCARAUX, F.** (1910), La grotte de Saint-Michel d'Arudy (Basses-Pyrénées): fouille dans une station magdalénienne. *Revue de l'Ecole d'Anthropologie de Paris* 20: 357-378.
- MORTILLET, G.DE; MORTILLET, A. DE** (1903), *Musée Préhistorique*. 2^e édition. Librairie C.Reinwald/Schleicher Frères et Cie. Editeurs, Paris.
- MOVIUS, H.L.; JUDSON, SH.** (1956), *The rock-shelter of La Colombière. Archaeological and geological investigations of an Upper Perigordian site near Poncin (Ain)*. American School of Prehistoric Research, Bulletin n° 19. Cambridge, Massachusetts.
- OBERMAIER, H.** (1916), *El Hombre Fósil*. Memoria n° 9 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.
- (1932), Oeuvres d'art du Magdalénien final de la grotte du Pendo près Santander (Asturies, Espagne). *Préhistoire* 1: 9-18.
- PALES, L.; TASSIN DE SAINT PÉREUSE, M.** (1969), *Les gravures de La Marche. I.-Félins et Ours, suivis du Félin gravé de La*

- Bouiche (Ariège)*. Publications de l'Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux mémoire n° 7, Imprimeries Delmas, Bordeaux.
- PASSEMARD, E.** (1944), *La Caverne d'Isturitz en Pays Basque*. Préhistoire IX. Presses Universitaires de France, Paris.
- PIETTE, E.** (1873), Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois. *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris* 7: 384-425.
(1894), Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif. *L'Anthropologie* 5: 129-146.
(1904), Études d'ethnographie préhistorique. VII. Classification des sédiments formés dans les Cavernes pendant l'âge du renne. *L'Anthropologie* 15: 129-176.
(1907), *L'Art pendant l'Age du Renne. Album de cent planches dessinées par J.Pilloy*. Masson et Cie éditeurs, Paris.
- PIGEAUD, R.** (1997), Les proportions des chevaux figurés dans l'art pariétal paléolithique: problème esthétique ou affaire de point de vue? *Paleo* 9: 295-324,
- PINÇON, G ET ALII** (1996), Le Mas-d'Azil (Le Mas-d'Azil, Ariège). *L'art préhistorique des Pyrénées* (com. M.-H.Thiault, J.-B.Roy): 255-284. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- REINACH, S.** (1913), *Répertoire de l'Art Quaternaire*. Ernest Leroux éditeur, Paris.
- SACCHI, D.** (1996), Belvis (Belvis, Aude). *L'art préhistorique des Pyrénées* (com. M.-H.Thiault, J.-B.Roy): 166-167. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- SAINT-PÉRIER, R.DE** (1930), *La grotte d'Isturitz. I. Le Magdalénien de la Salle de Saint-Martin*. Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine. Mémoire 7, Paris.
(1936), *La grotte d'Isturitz. II. Le Magdalénien de la Grande Salle*. Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine. Mémoire 17, Paris.
- SARAZÁ, J.** (1942), *Exterior del Caballo*. Imprenta La Ibérica, Córdoba.
- SIEVEKING, A.G.** (1978), La significación de las distribuciones en al arte paleolítico. *Trabajos de Prehistoria* 35: 61-80.
- SIEVEKING, A.G.** (1987) *Engraved Magdalenian Plaquettes. A regional and stylistic analysis of stone, bone and antler plaquettes from Upper Palaeolithic sites in France and Cantabric Spain*. B.A.R. International Series nr. 369, Oxford.
- SONNEVILLE-BORDES, D.DE ; LAURENT, P.** (1968), Un os gravé magdalénien de la grotte des Eyzies (Dordogne). *La Préhistoire. Problèmes et tendances*: 411-420. Editions du C.N.R.S., Paris.
- STRINGER, C.B.; ERRICO, F.D'; WILLIAMS, C.T.; HOUSLEY, R.; HEDGES, R.** (1995), Solution for the Sherborne problem. *Nature* 378: 452.
- TAUTE, W.** (1965), Retoucheure aus Knochen, Zahnbein und Stein vom Mittelpaläolithikum bis zum Neolithikum. *Fundberichte aus Schwaben NF* 17: 76-102.
- TWIESSSELMANN, F.** (1951), *Les représentations de l'homme et des animaux quaternaires découvertes en Belgique. Revision des documents déjà connus et description de documents inédits* Institut Royale des Sciences Naturelles de Belgique mémoire n° 113, Bruxelles.
- UTRILLA, P.; MAZO, C.** (1996), Le versant sud des Pyrénées. *L'art préhistorique des Pyrénées* (com. M.-H.Thiault, J.-B.Roy): 60-69. Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- VILLAVERDE, V.** (1994), *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. 2 vols. Servei d'Investigació Prehistòrica. Diputació de València.
- V.V.A.A.** (1996), *Catalogue des oeuvres exposées. L'art préhistorique des Pyrénées* (com. M.H.Thiault, J.-B.Roy): 157-322. Réunion des Musées Nationaux, Paris.