



# Los cuadernos del Arkeologi

**2 ARTE RUPESTRE PALEOLÍTICO EN BIZKAIA**  
UNA MIRADA AL ARTE DECORATIVO DE LA EDAD DE PIEDRA  
Rosa Ruiz Idarraga



Con el término arte parietal o rupestre se denomina al que se representa en las paredes y techos de las cuevas, abrigos y superficies rocosas exteriores, y se usa especialmente para el que se realizó en época prehistórica.

El arte del Paleolítico superior en Europa, desde su inicio hace unos 32.000 años, hasta su desaparición hace unos 9.000 años, destaca por sus numerosas evidencias y por la calidad y expresividad de las representaciones. Asimismo, en algunos sitios del continente americano, en África y Australia, en los últimos años, se ha constatado la presencia de muestras de arte rupestre que coincidirían cronológicamente con el Paleolítico europeo.

En Europa el arte paleolítico se extiende desde la península Ibérica hasta los Urales. De todo el conjunto de obras, casi el 95% se localiza, de forma llamativa, en la cornisa cantábrica y el sudoeste francés. En el resto del continente los vacíos son inmensos aunque hay que destacar, al sur de Alemania restos de pintura y grabado rupestre.

Dentro del arte parietal destaca la figuración, es decir, la representación de figuras reconocibles, principalmente de animales: caballos, bisontes, cabras, ciervos y ciervas, mamuts, uros, renos, leones, osos, rinocerontes, en menor cantidad, cánidos, leopardos, aves, peces y reptiles y, excepcionalmente, la figura humana. Son muy abundantes los elementos abstractos: signos y otros trazos indeterminados. Ambos tipos de representaciones, figurada y abstracta, comparten, muy a menudo, el mismo espacio.

Entre los aspectos más discutidos del arte paleolítico se encuentra el que se refiere a cómo ha tenido lugar la evolución del estilo. Una de las teorías que más éxito ha tenido fue la elaborada por Leroi-Gourhan en los años 70 del siglo XX. Este reconocido investigador establecía la evolución del arte rupestre europeo en etapas estilísticas desde el comienzo del Paleolítico superior hasta su final, manteniendo que se habría producido una evolución desde las formas más esquemáticas del Auriñaciense, hasta llegar al naturalismo del Magdaleniense. Ahora bien, en las últimas décadas se han desarrollado metodologías para la datación absoluta y se han descubierto nuevas evidencias por las que cada vez más investigadores ponen en cuestión las atribuciones basadas en el estilo y, consecuentemente, las cronologías que se basan exclusivamente en criterios estilísticos.

El hallazgo de la cueva de Chauvet, localizada en el Ardèche, región del sudeste de Francia, con cerca de 420 figuras de animales, supone un argumento importante para cuestionar el valor cronológico que se ha conferido a las atribuciones estilísticas, tal y como se han planteado hasta la fecha. Algunas de las características de su ejecución, como la forma de los contornos de las figuras, la representación de los volúmenes, del

movimiento y perspectiva y determinadas convenciones, entre otras, son datos que harían adscribir el arte de Chauvet al Magdaleniense. Sin embargo, las fechaciones obtenidas de sus pinturas indican que fueron realizadas hace aproximadamente 32.000 a 30.000 años, es decir, que su cronología coincidiría con el comienzo del Paleolítico superior, no con su final. Estamos, de hecho, ante el arte rupestre más antiguo de Europa.

Durante los miles de años que median entre Chauvet y las últimas muestras de arte del Paleolítico superior, se repiten motivos —signos y figuraciones—, modelos de representación —formas, proporciones, modelados, despieces, perspectiva, movimiento— así como procedimientos técnicos: técnicas o formulación de los pigmentos. Aparecerán del mismo modo, aquí y allá, durante y hasta el final del Paleolítico superior, lo que parece indicar que la evolución estilística no habría sido lineal, sino en todo caso, ramificada temporal y regionalmente. Este alcance cronológico y espacial, hoy por hoy, lo desconocemos.

Otro de los temas habituales en la investigación del arte parietal paleolítico es el que se centra en el significado de las representaciones. En los años 20 el prehistoriador francés Henri Breuil interpretó el arte como una expresión de la magia de la caza, es decir, rituales que asegurarían la obtención de las piezas. Desde entonces, otros investigadores han propuesto distintas teorías: una dualidad masculino-femenino, estados de trance y avisos para los cazadores, entre muchas otras. Sin embargo, no es posible contrastar y verificar estos planteamientos. Son interpretaciones que no superan el nivel de la mera hipótesis puesto que pretender adentrarse en la cosmovisión de estas gentes de miles de años atrás exigiría olvidar las diferencias culturales que median entre ellos y nosotros (Apellániz y Ruiz Idarraga, 1992/1993).

Entre los procedimientos técnicos que utilizaron los artistas paleolíticos, y que igualmente encontramos en el arte de las cuevas localizadas en el territorio de Bizkaia, están la pintura y el grabado. En ocasiones, las dos técnicas se utilizaron de forma conjunta y en ambas puede observarse que para el diseño de las figuras se ha empleado tanto la línea sencilla de contorno como el relleno del interior, con sombras y despieces. Estos últimos —crinera, curva quebrada del vientre, etc.— son frecuentes para modelar zonas anatómicas. Muy conocida en el cantábrico es la técnica del tamponado, en la que se emplean los dedos o un trozo de lana o piel, a modo de tampón, para aplicar la pintura.

Los colores utilizados fueron principalmente el negro y distintas tonalidades del ocre, obtenidos del carbón vegetal u orgánico, del óxido de hierro o del dióxido de manganeso que, a veces, eran mezclados con otros componentes. Normalmente estos colores se aplicaban en seco, como es el caso del carbón, mientras que otros pigmentos podrían haberse diluido con agua.

La perspectiva que predomina en las figuras es la lateral y es frecuente la representación de los cuernos y patas de frente y el cuerpo de perfil. También se consiguió la perspectiva visual: cuernos situados perfectamente y patas bien entroncadas. Mientras que nosotros estamos acostumbrados a percibir las formas en el espacio mediante líneas de fuga, en el Paleolítico, este efecto visual es posible que se consiguiera por medio de la yuxtaposición o superposición de las imágenes, utilizando diferentes tamaños o posicionando las figuras en horizontal o vertical.

En Bizkaia contamos con cuatro cuevas importantes con arte rupestre: Ventalaperra, El Rincón, Arenaza y Santimamiñe. Ésta última, inscrita por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad, dentro de la ampliación de la declaración de la cueva de Altamira, de 1985. Por otra parte, las únicas representaciones en las que, por el momento, ha sido posible realizar una fechación son las localizadas en la cueva de Ventalaperra. Las dataciones obtenidas por TL (termoluminiscencia) de una costra que recubría uno de los grabados indica que se formó hace unos 25.000-27.000 años (MAD-985:  $25.498 \pm 2752$  años) (Arias et al, 1998-1999: 87). Los grabados, por tanto, tendrían una cronología anterior a esta fecha. De todo el conjunto vizcaíno, es el único santuario de arte paleolítico cuya antigüedad conocemos con cierta aproximación.



# 1.

---

## La cueva de Ventaperra (Karrantza)



Se localiza en las faldas de Peña Ranero, en el barrio de El Molinar de Karrantza. Estas figuras fueron las primeras que se descubrieron en Bizkaia. En 1904 Lorenzo Sierra, prior del convento de Montehano, próximo a Santoña, descubrió en el vestíbulo de la cavidad una parte de los grabados, la figura de un oso y algunos otros trazos inconexos. Dos años más tarde, H. Breuil describía dos bisontes en paredes opuestas del mismo vestíbulo y los trazos geométricos de la entrada, y acomete un primer estudio de las figuras (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911). En 1959, Manuel López identifica otro bisonte en la pared izquierda (Nolte, 1962) y en 1963, el grupo de espeleología de Bizkaia localizó parte de las líneas de un nuevo bisonte, al fondo del vestíbulo, en la pared izquierda (G.E.V., 1990) (foto 1). Numerosos investigadores, desde entonces, han estudiado este conjunto parietal (Leroi-Gourhan, 1973; Beltran, 1948; Apellániz, 1982; Gorrotxategi, 2000).

En 1999 se llevó a cabo una aproximación al estudio de estos grabados, empleando nuevos criterios (Ruiz Idarraga y Apellániz, 1998/99). Se realizó un programa experimental y un análisis de la forma de las figuras, de la técnica y del trazo, a fin de obtener elementos de comparación entre ellas, en un esfuerzo por determinar los autores que habían intervenido en las obras, su estilo personal y el estilo del grupo del que formaban parte.

El arte rupestre de Ventalaperra comprende unas líneas incisas profundas, paralelas o subparalelas en la pared izquierda del vestíbulo, una serie de líneas entrecruzadas, muy profundas, en una repisa horizontal en la entrada, a la derecha y, ya en el vestíbulo, el grupo principal: las figuras de cinco bisontes y un oso (foto 2).

El programa experimental demostraba que era posible reproducir con precisión y sin mayores dificultades las figuras de Ventalaperra si, tras un diseño somero —prácticamente una insinuación de la silueta—, se percutía de forma indirecta, utilizando el fuerte triedro de un útil apuntado de sílex, como un buril, y un percutor de piedra. De esta forma se conseguía al mismo tiempo un diseño cuidadoso del contorno y una guía, para después profundizar el surco realizando un repasado longitudinal. Se demostraba que la técnica óptima para conseguir un surco profundo era la de combinar y alternar la percusión y el grabado. Así resultaba posible obtener una imagen idéntica a los casos arqueológicos (foto 3).

En la pared izquierda del vestíbulo, sobre una repisa se disponen las figuras de dos bisontes. El primero de ellos, orientado hacia la izquierda, tiene una longitud de 34 cm. y una altura de 36,5 cm. En cuanto a su forma, la figura presenta un gran alzado a la cruz, lo que da al tren delantero una poderosa elevación. En su zona superior se observa una hilera de surcos cortos que podrían ser interpretados como una especie de moño. El lomo está descrito mediante una línea casi horizontal y la

línea ventral tiene forma de V invertida. Se representa una sola pata y en ella se indica exclusivamente el arranque de la caña. Resulta llamativo, aunque no puede apreciarse a simple vista, que en la cola, formada por tres surcos que se cruzan en ángulo de 90º, las dos hileras horizontales son series de percusiones sin repasar que cruzan los tramos ascendentes y descendentes (foto 4).

El bisonte situado a la izquierda del anterior mira hacia la derecha y tiene una longitud de 26 cm. y una altura de 29 cm. Se ubica en una zona de la pared que ofrece una amplitud suficiente para representar en el centro el contorno completo del animal. Quizás las formas redondeadas de esta parte del soporte puedan haber sustituido en la intención del autor la bolsa dorsal y cabeza. La forma y proporción de esta figura no difieren de la anterior. Como en aquella, se ha dado mayor tamaño al tren delantero y más concretamente a la giba. El lomo es prácticamente rectilíneo y la cola, ancha y corta, se representa levantada. La nalga se diseña con una línea suavemente arqueada y la pierna, ancha y larga, termina en el corvejón. El surco que une el rabo al lomo lo hace de forma continua por medio de una curva suave y abierta, mientras que el tramo que le une a la nalga se realiza con percusiones (foto 5).

En la pared derecha del vestíbulo se representa otro bisonte que está orientado hacia la derecha. Sus medidas son: 60 cm. de longitud y 80 cm. de altura. El espacio de la pared elegido para grabarla es tan amplio y cómodo que podría haber sido representada la figura completa y de este modo haberla situado en el centro. Si no ha sido así, parece razonable pensar que se ha debido a la voluntad del autor.

Se representa una corta línea lumbar, la cola –solamente insinuada– la pierna, más ancha que la del bisonte descrito en primer lugar y en la que no se indica la caña, y el vientre, descrito en todo su desarrollo. Se podrían reconocer las proporciones de una figura completa si consideramos unos trazos separados de ésta, que vendrían a corresponder con la cerviz y el antebrazo, o bien considerar que, puesto que la proporción de la figura definitiva tendría un tren delantero muy largo y el antebrazo no se correspondería con la pata, pueda tratarse de una figura definitiva y un boceto. La técnica del grabado es idéntica a la de los anteriores, es decir, combina la percusión y el repasado (foto 6).

La figura del oso se localiza en un extraplomo, sobre la pared derecha, al fondo del vestíbulo. También presenta zonas de relieve que parecen útiles para dar volumen a la figura. Está orientada a la izquierda y tiene una longitud de 78 cm. y una anchura de 68 cm.

En la cabeza se distingue el morro y en él se reconocen unos surcos cortos que cruzan en perpendicular y que podrían interpretarse como dientes. En la cara aparece un ojo muy grande, con una forma aproximada de medio óvalo, compuesto por dos bordes realizados con percusiones.

La cruz podría encajar en un espacio reservado, que se describe delante de una notable elevación del dorsal y, en el extremo trasero del lomo, se ve una cola corta, realizada por una hilera de percusiones. Separada un buen trecho de la cola, se sitúa la pata, que representa el par trasero. Prácticamente su mitad inferior está cubierta por una serie de surcos, oblicuos y entremezclados, que parecen describir las garras o quizá el pelaje. La mano es corta y en su borde se han indicado tres garras.

El grabado se ha realizado con la misma técnica que la utilizada en las figuras anteriores: la percusión combinada con el repasado. Se pueden identificar claramente los estigmas de la percusión no sólo en el fondo del surco sino, en algunos casos, en zonas más superficiales, de lo que hay que deducir que no se han regularizado y repasado, probablemente porque el diseño del surco resultaba correcto. Esto se observa especialmente en el ojo, en la cola y en algunos puntos del lomo (foto 7).

En la pared izquierda, cerca ya del estrechamiento entre el vestíbulo y la galería interior, en una zona de cierta oscuridad a la que se accede por una colada estalagmítica, se puede reconocer la figura fragmentaria de otro bisonte dispuesto en vertical. La longitud del contorno grabado es de 75 cm, aproximadamente, desde el arranque de la pata delantera hasta el extremo de la cola. Unos surcos describen un fragmento del lomo, la cola, la babilla, el inguinal y el vientre hasta indicar casi el antebrazo. Si se les añadiera otro tramo que describiera la nalga y la pierna, estos surcos podrían componer una figura de bisonte parecida a las anteriores. Es posible que, también en este caso, los relieves de la roca completaran el tren delantero y la bolsa dorsal. Sólo se encuentran restos de percusiones en el extremo trasero del contorno dorsal de la cola (foto 8).

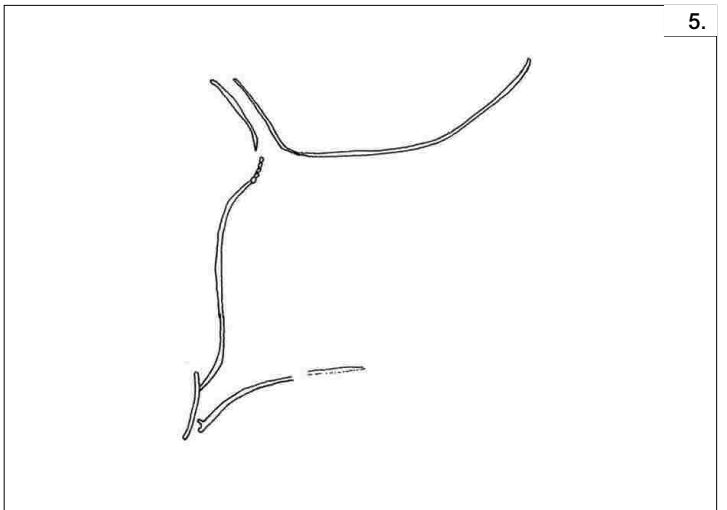
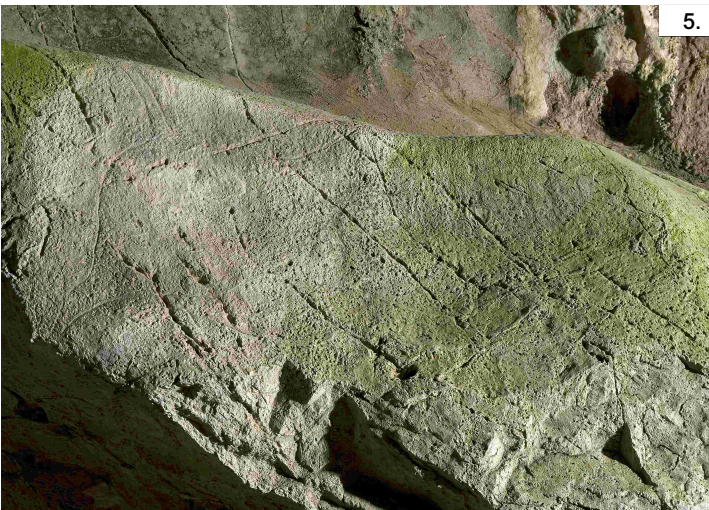
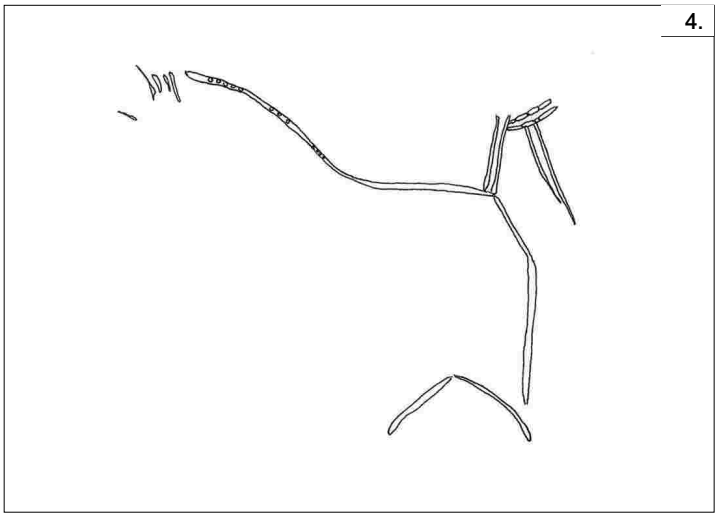
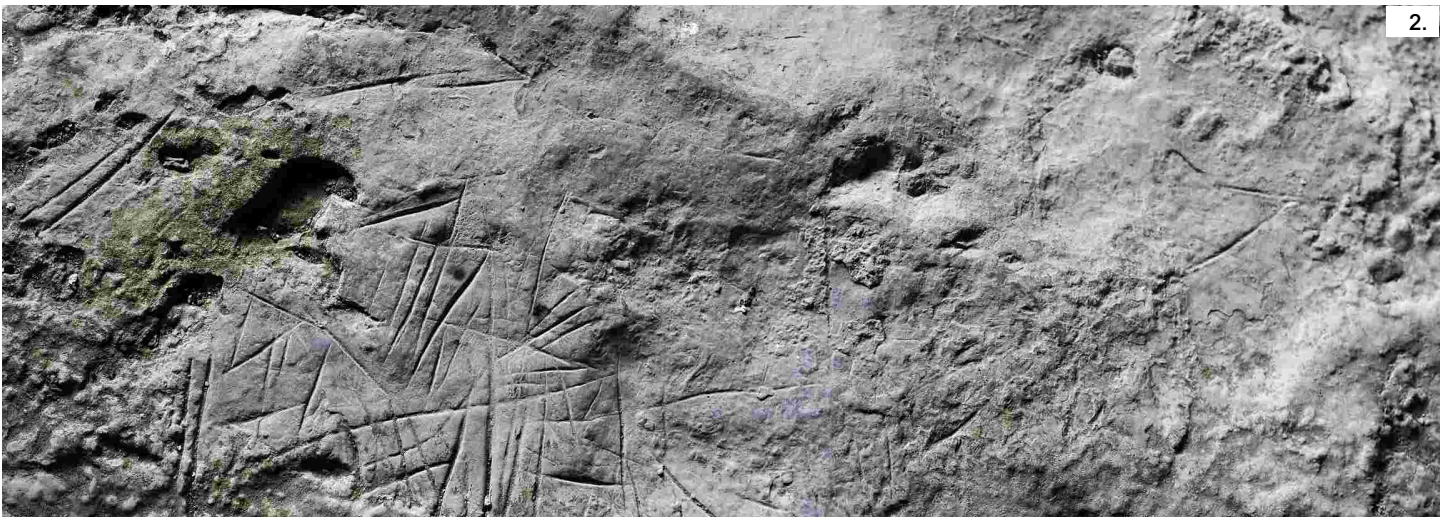
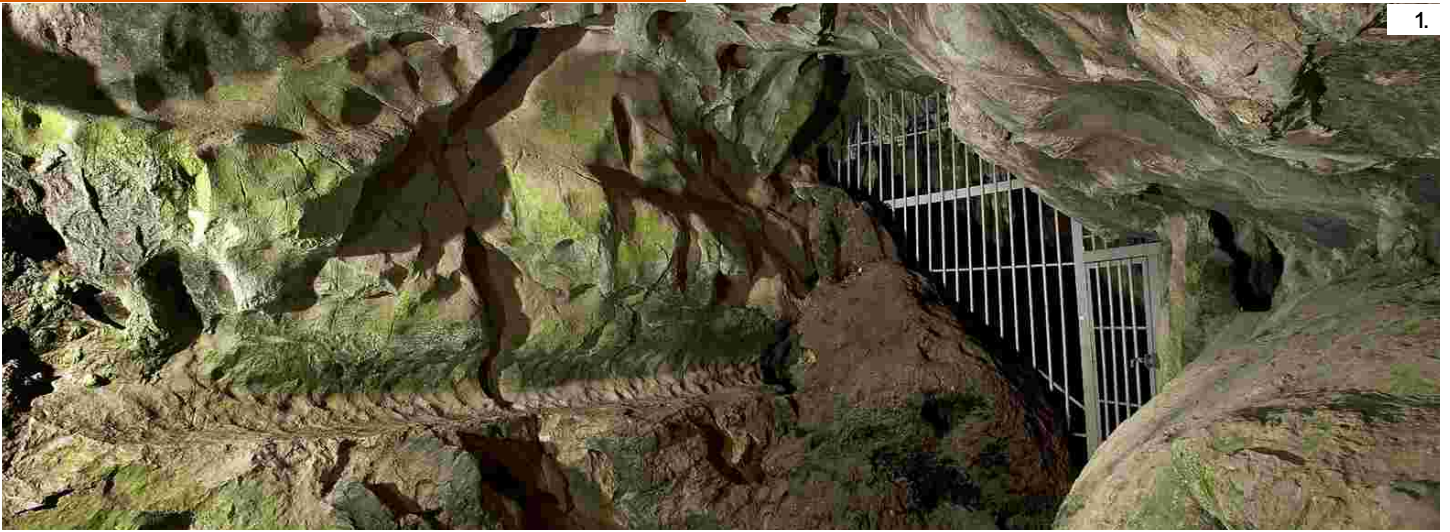
La figura 6 se sitúa en la pared derecha, junto al oso. Se trata probablemente de un bisonte, dispuesto, como el anterior, en vertical. Sus medidas son de 68 cm. de longitud y 48 cm. de anchura. La bolsa dorsal es baja y está descrita desde el arranque hasta su caída sobre el lomo que se diseña con un trazo rectilíneo. El diseño se completa con una cola enhiesta y con el antebrazo formado por otro surco rectilíneo como los anteriores y que parte del extremo delantero del vientre. Las proporciones muestran un tren delantero muy largo pero, sin embargo, la giba es sensiblemente más baja que la de los bisontes anteriormente descritos. En lo que se refiere a la técnica, no encontramos restos de percusión puesto que los surcos están muy erosionados (foto 9).

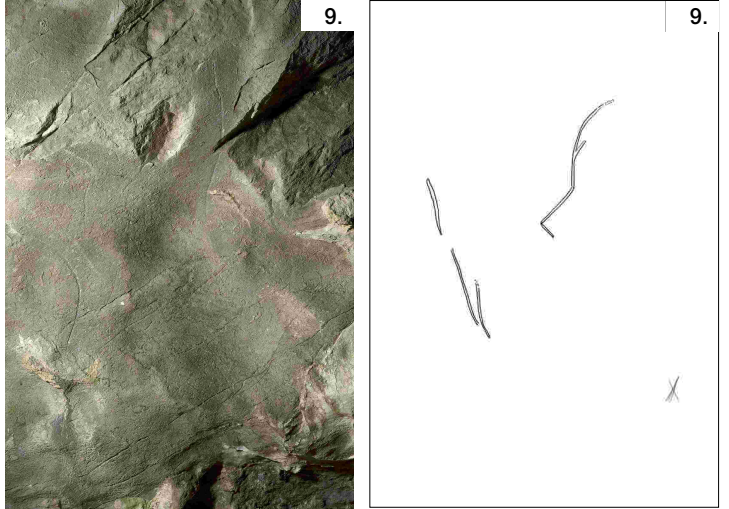
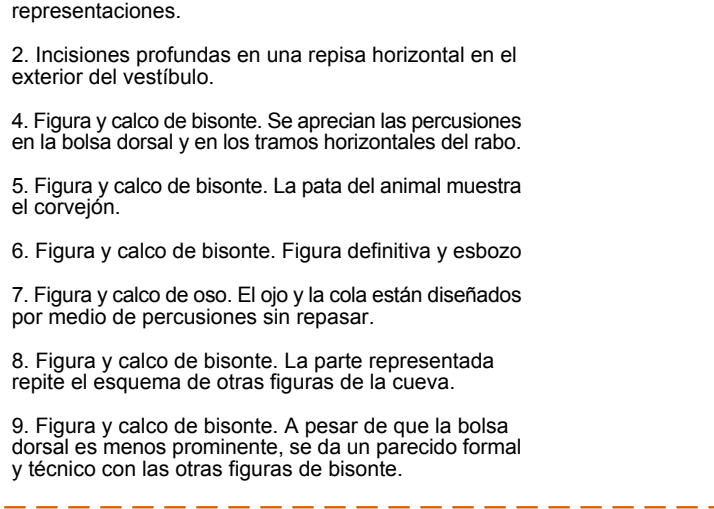
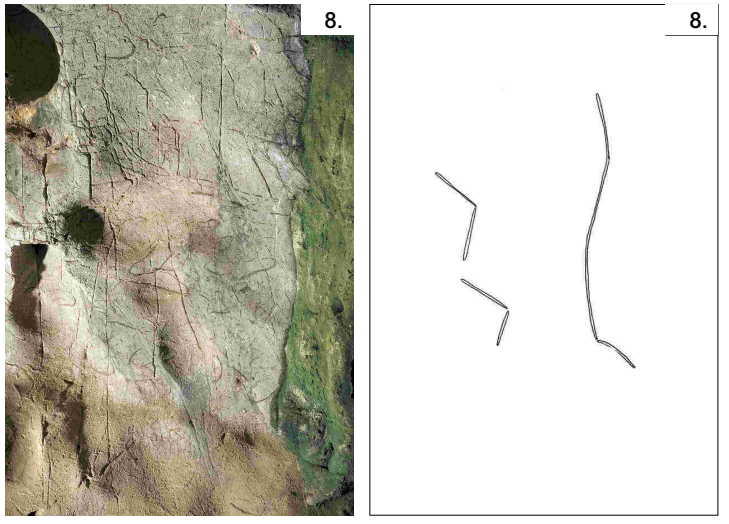
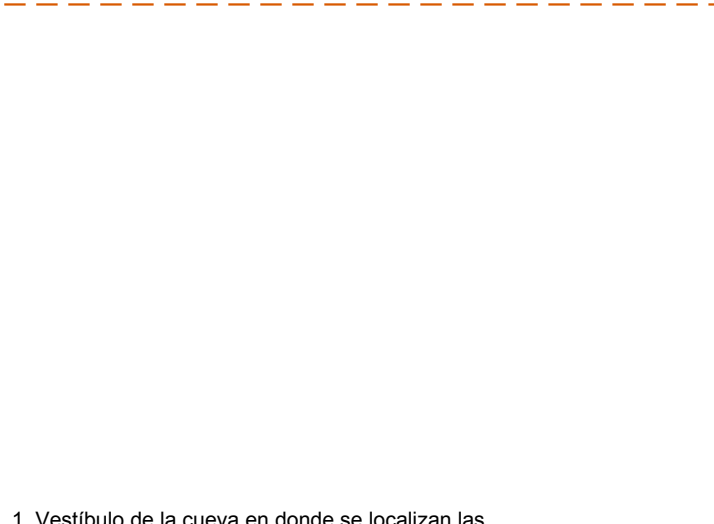
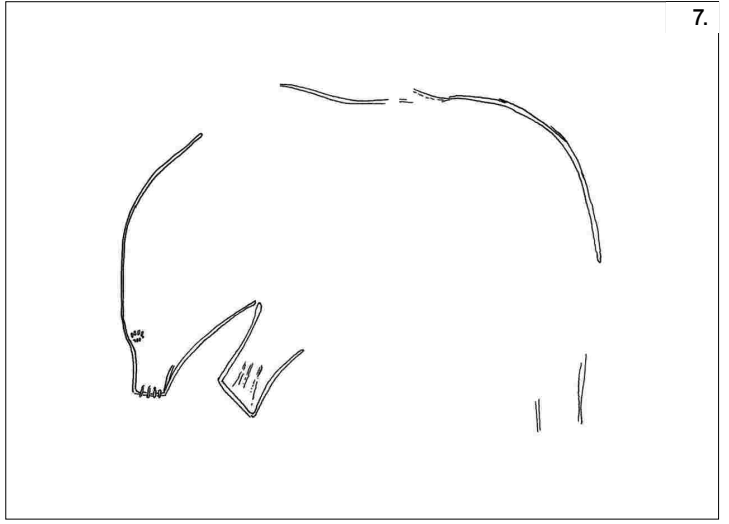
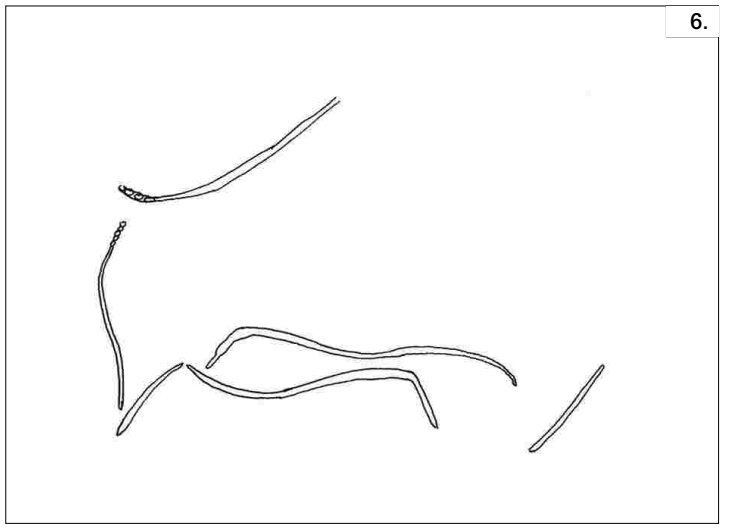
De estos datos se concluye que las tres figuras de bisonte mencionadas en primer lugar guardan similitudes desde el punto de vista formal, mientras que el resto de las figuras son significativamente distintas a estas y entre ellas. No obstante, todas comparten ciertos caracteres estilísticos y técnicos como la preferencia por un elevado grado de esquematismo, por representar la figura con sólo la línea dorsal, el lomo,

el tren trasero y el tercio trasero del vientre, por dar mayor importancia a la línea dorsal, por tratar la figura desde una perspectiva lateral y sin modelado alguno y, entre los caracteres técnicos, por el empleo del grabado junto a la percusión.

El hecho de que los autores de Ventalaperra coincidan en técnicas, convenciones y lugar de ejecución, sólo se puede explicar porque nos encontramos ante un grupo en el que sus integrantes compartían este modelo de ejecución. Es posible también que se trate de una tradición mantenida en el tiempo. Por la fechación obtenida por el método de termoluminiscencia debieron ser grabadas al comienzo del Paleolítico superior (Ruiz Idarraga y Apellániz,1998).

# 1. LA CUEVA DE VENTALAPERRA (KARRANTZA)





1. Vestíbulo de la cueva en donde se localizan las representaciones.
2. Incisiones profundas en una repisa horizontal en el exterior del vestíbulo.
4. Figura y calco de bisonte. Se aprecian las percusiones en la bolsa dorsal y en los tramos horizontales del rabo.
5. Figura y calco de bisonte. La pata del animal muestra el corvejón.
6. Figura y calco de bisonte. Figura definitiva y esbozo
7. Figura y calco de oso. El ojo y la cola están diseñados por medio de percusiones sin repasar.
8. Figura y calco de bisonte. La parte representada repite el esquema de otras figuras de la cueva.
9. Figura y calco de bisonte. A pesar de que la bolsa dorsal es menos prominente, se da un parecido formal y técnico con las otras figuras de bisonte.



# 2.

---

## La cueva de El Rincón (Karrantza)



Se sitúa a pocos metros de la cueva de Ventalaperra, en las faldas de Peña Ranero, en el barrio de El Molinar, en Karrantza. La cueva tiene poca longitud y una boca de entrada de reducidas dimensiones (foto 1).

En junio de 2004 fueron descubiertos varios grabados de animales y restos de pintura roja (Montes et al., 2005). En este estudio, los autores plantean dos fases en la construcción de este pequeño conjunto parietal: por un lado, los restos de pinturas rojas que se atribuyen al periodo Solutrense o quizá al Gravetiense avanzado y, por otro, los grabados figurativos atribuidos a un horizonte antiguo del Magdaleniense, hace unos 16.500-16.000 años. Una revisión posterior (González Sainz y Gárate, 2006, 2007) disiente en la descripción de la forma de los motivos grabados y en la cronológica del conjunto parietal. A partir de este estudio realizamos la descripción de las figuraciones.

Entre los motivos representados se encuentra el grabado de una figura de ciervo, de un uro, de una figura de animal no determinable y la pintura de una serie de puntos. Las dos figuras más importantes del conjunto se localizan en una zona angosta y sobre un soporte inclinado, al fondo de la cueva.

En la zona superior del soporte se representa un ciervo completo, dispuesto en horizontal y orientado a la izquierda. Mide 42 cm, del morro al final de la cola y 25 cm de altura en la cruz. En la figura se identifica un venablo sobre la ijada (foto 2). La cabeza es de forma triangular y pequeña. En el tren trasero se han representado las dos extremidades que se prolongan hacia abajo con un trazo único. Destacan en este animal, por último, unas astas muy largas de las cuales, la anterior mide 39 cm y la posterior 34 cm (foto 3).

Un uro orientado a la derecha se dispone bajo la figura anterior. En él se reconoce un par de cuernos, representados en perspectiva semi torcida, una línea cérvico-dorsal casi completa y algunos trazos más finos de la mano. Una línea bien marcada y ligeramente oblicua parece corresponder a un venablo en el pecho. Desde el extremo del cuerno hasta el final de la línea dorsal mide 25 cm. El procedimiento técnico es análogo al del ciervo grabado en la parte alta del mismo lienzo.

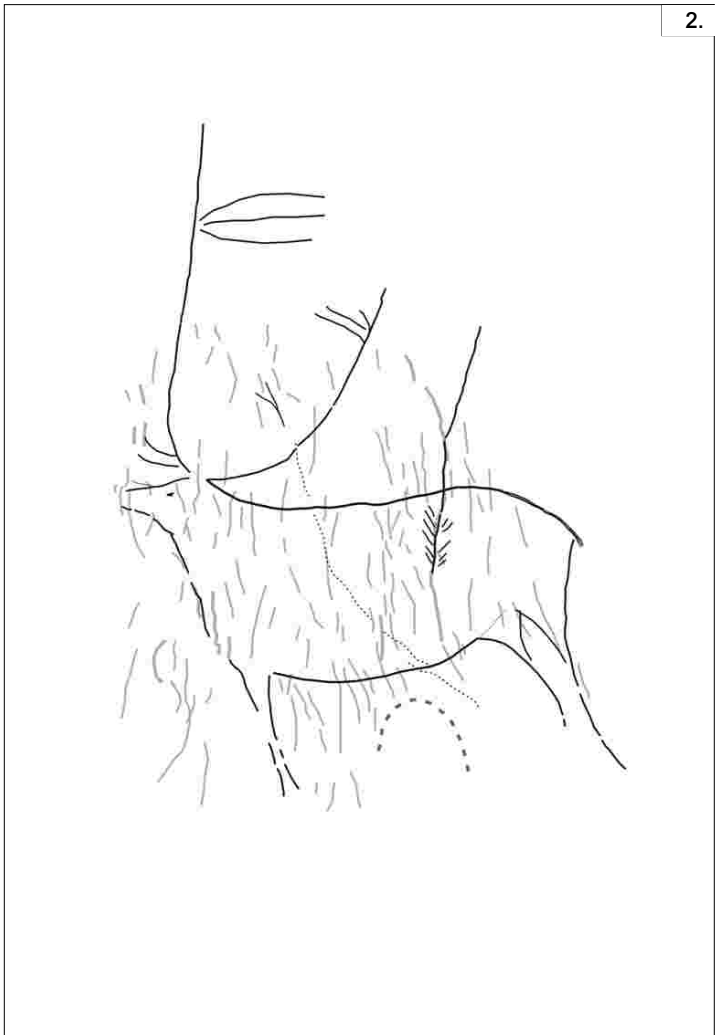
La disposición cercana de ambas figuras, la utilización de una misma técnica y la perspectiva semitorcida de astas y de cuernos hacen pensar que los dos animales forman parte de la una misma composición (foto 4).

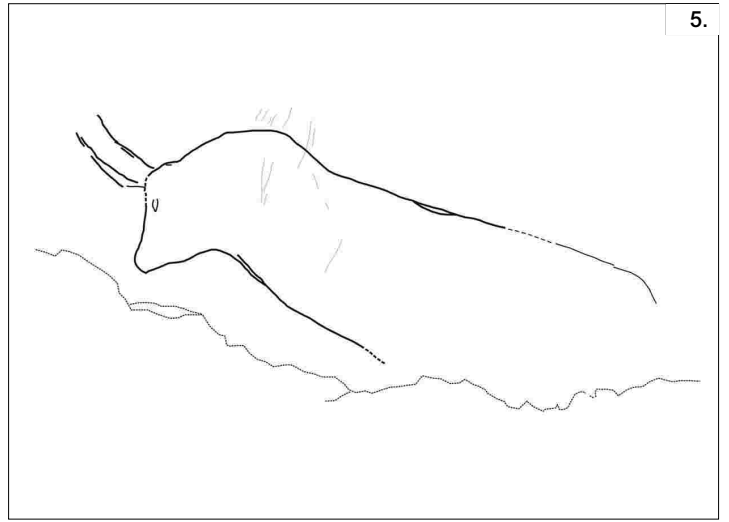
En el lado derecho del corredor principal se localiza otra representación grabada. En este caso se trata de una figura animal orientada a la izquierda cuya especie no puede ser identificada. En ella se reconoce la cabeza, con un par de cuernos y un ojo, la línea cérvico-dorsal y la línea del pecho.

Los autores del estudio creen que se trata de una figura paleolítica que fue retocada recientemente, al menos, en los cuernos y ojo (foto 5).

Una serie de manchas en pintura roja, de pequeña dimensión, se disponen dispersas en las paredes del final de la cueva, a pocos metros del panel de los grabados del ciervo y el uro.

Según los autores del estudio los rasgos y las convenciones de representación de ambas figuras permiten integrar la composición en el arte arcaico regional o premagdalenense. Esto es, en época Gravetiense o del posterior Solutrense, hace unos 27.000 a 18.000 años (González y Gárate, 2006).





---

1. Interior de la cavidad.

2. Figura y calco de ciervo. Los trazos más profundos son los de la línea dorsal y ventral.

3. Figura de ciervo (detalle de la cabeza y arranque de las astas).

4. Figura de uro. Los trazos más profundos son los de la línea dorso-lumbar y cuernos.

5. Figura de animal no determinable. Solamente se indica el contorno sucinto de la cabeza. El ojo y los cuernos parecen de factura posterior puesto que no presentan pátina.

---



# 3.

---

## La cueva de Arenaza (San Pedro de Galdames)

Se abre en la falda del monte Alta de la Arena. El descubrimiento de las pinturas tuvo lugar en 1973 y en su descripción han intervenido diferentes investigadores, (Grande, 1974; Apellániz, 1982 y Gorrotxategi, 2000). En los últimos años, Diego Gárate, junto a Juan Manuel Jiménez y Javier Ortiz, descubren otras figuras y signos (Gárate, 1998/99, 2004; Gárate, Jiménez y Ortiz, 2000/01/02) (foto 1).

Las representaciones parietales se localizan en distintas áreas de la cueva: dos saletas al comienzo y al fondo de un divertículo estrecho que parte de la galería principal y arranca a unos 110 m. de la boca, y al fondo de dicha galería principal, a unos 60 m. de la entrada de la cavidad. En el primer espacio se encuentra un buen número de figuras de ciervas pintadas en rojo y representadas en su mayor parte con la técnica del tamponado. En el segundo grupo destaca la figura de un uro, una figura de antropomorfo, la parte delantera de un caballo, un cuarto trasero de bóvido y unos trazos pintados entre los que se reconoce un motivo rectangular.

Las figuras de ciervas se representan en perspectiva torcida, esto es, el cuerpo y cara de perfil y las orejas de frente. Muestran una actitud de alerta, tanto por la posición estirada del cuello como por la cabeza levantada y las orejas enhiestas.

La técnica más utilizada es la del tamponado. Una serie de manchas de pintura realizadas con los dedos que se disponen de forma yuxtapuesta, a más o menos distancia —a menudo tocando sus bordes—, o solapándose unas a otras. De esta forma consiguen el grosor de la línea y diferencias en la intensidad del color a fin de definir o resaltar distintas partes de la silueta de la figura. También utilizan la tinta plana, bien arrastrando el colorante con los dedos o aplicándola con ayuda de un pincel, tanto en partes de la línea de contorno como en rellenos de la cabeza y cuerpo (foto 2). El colorante utilizado es el hematite, junto a yeso, sulfato de estroncio y, en menor medida, arcilla y calcita (Gárate, 2004).

Entre las figuras de cierva destaca la situada a la izquierda de la entrada a la saleta. Es una figura orientada hacia la derecha, con una longitud de 89 cm y en la que aparecen representados la cabeza, la línea cervice-dorsal hasta el arranque del glúteo y el contorno del cuello y pecho. La cabeza tiene una forma triangular y en ella destacan dos orejas dispuestas en ángulo, la boca, indicada en un espacio vacío entre la línea del frontal y la del maxilar, y la mandíbula y garganta bien marcadas (foto 3).

Una cierva, casi completa aunque alterada en su conservación, muestra un relleno de tinta plana en su cuerpo y un cuello más corto que la figura anterior. Como en aquella, la cabeza y las orejas se representan levantadas, y las patas, con el corvejón y manos están completas (foto 4).

En la pared izquierda de la segunda saleta del divertículo se sitúa otro contorno de cierva. Mide unos 85 cm de longitud, desde la boca a la cola. Está casi completa, a excepción de unos desconchados que afectan al contorno inferior del cuello y al pecho del animal. Tiene la cabeza levantada y las orejas separadas, aunque muestra un cuello más corto que la cierva anteriormente descrita y una menor sinuosidad en la línea dorso-lumbar. Las patas traseras están enteras y en ambas se marca el corvejón. Las manos, de delineación rectilínea, no muestran detalles anatómicos. En esta ocasión, los tampones se han utilizado para el contorno de la figura mientras el interior se rellenó con tinta plana (foto 5).

En la misma saleta anterior se localizan otro par de ciervas bien destacadas. Las figuras se disponen una encima de la otra, orientadas hacia la izquierda y tienen dimensiones similares (75 cm aprox.). En ambas reconocemos la misma concepción de la figura antes descrita: cabeza y orejas levantadas y cuello largo. En estas, además, observamos la línea del glúteo y una pequeña cola, y en la figura superior, más completa, la línea crucial que recorre el cuerpo desde la cruz hasta el arranque de las manos, una pata completa con corvejón y el muslo de la otra. La línea de cuello, pecho y vientre aparece completa y se indica claramente el inguinal (foto 6).

Otro par de ciervas se encuentra en la pared derecha de la segunda saleta. Las partes anatómicas representadas son complementarias, pues en una de ella se muestra claramente el contorno inferior y en la otra, el superior. Así vemos en la primera el final de la grupa, la cola, las patas, el vientre y ambas manos. En la segunda, las orejas y la línea dorso-lumbar. Los restos de pintura en las partes que faltan hacen pensar que pudieron estar completas. Ambas miden unos 80 cm y se orientan hacia la derecha. Los recursos técnicos empleados no difieren de los de las otras figuras descritas: el tamponado, con manchas yuxtapuestas o solapadas (foto 7)

En la galería principal encontramos el otro bloque de representaciones entre las que merece la pena destacar un uro, una figura de antropomorfo y un signo rectangular.

La figura del uro mide aproximadamente un metro de longitud y se sitúa en la pared derecha sobre un soporte amplio. En su representación se ha utilizado la pintura y el grabado. La primera de las técnicas ha diseñado la cabeza, la línea dorso-lumbar, el rabo y la zona superior de la nalga y de la papada. En la cabeza se detalla un ojo, la testuz, la cara y los morros. Dos amplios cuernos, bien separados, coronan la cabeza. El contorno dorso-lumbar es sinuoso y representa bien el natural del animal, con la cruz marcada, el dorso y la penca. En la pintura, muy desvaída, apenas pueden reconocerse algunos tamponados en parte de su contorno.



Sobre la pintura se empleó una técnica de grabado; una incisión fina con la que se remarcaron todos los contornos pintados, y se añadieron otras partes: una boca, el vientre con el inguinal, la pata y su unión con la nalga. Esta línea grabada que ha silueteado la figura parece que no tiene pátina antigua por lo que algunos autores dudan de que se trate de una ejecución paleolítica (Gárate, Jiménez y Ortiz, 2000/2001/2002) (foto 8).

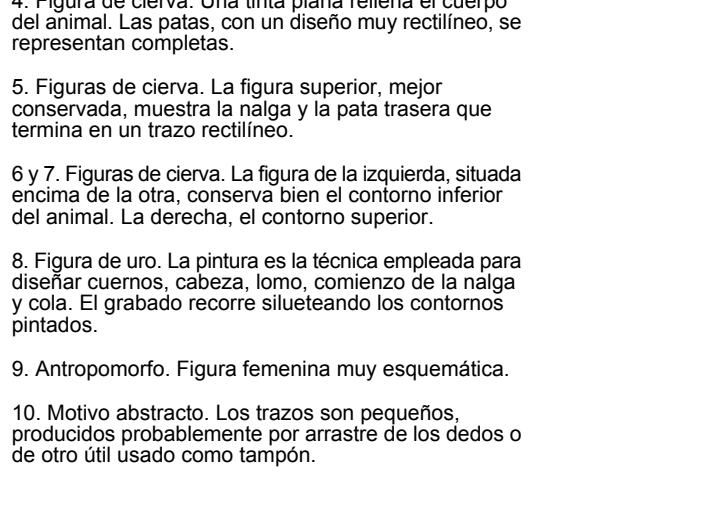
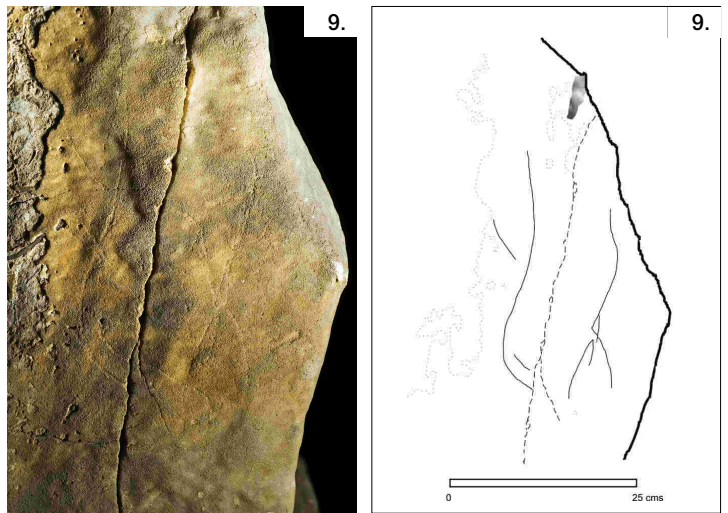
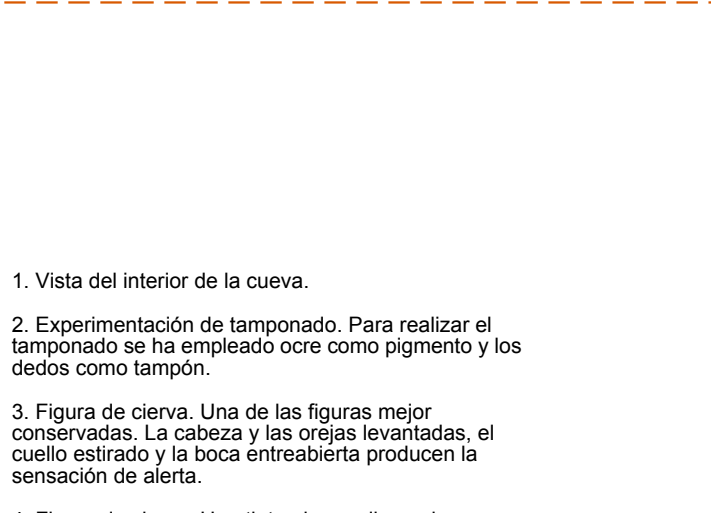
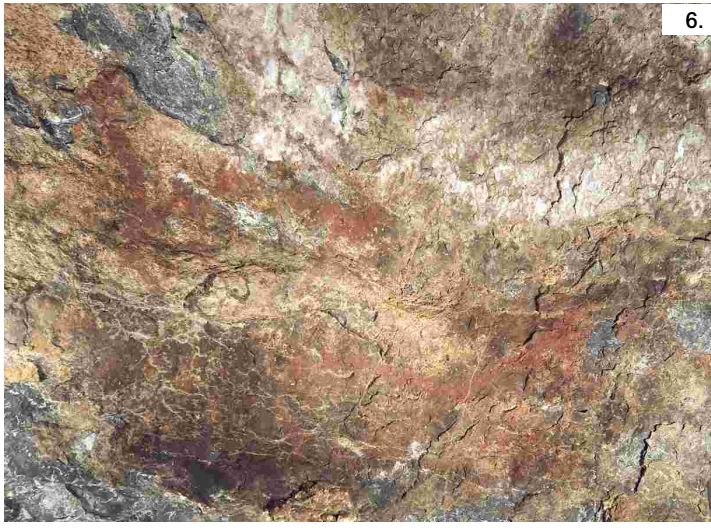
Una figura de antropomorfo femenino se sitúa a unos 2 m de la figura de uro y mide unos 34 cm de altura. De manera esquemática se ve representado el cuerpo de perfil y se omite la cabeza y la parte inferior de las piernas. El trazo es fino y superficial (Gárate, 2004) (foto 9).

Al fondo de la galería, a unos 200 m de la entrada, se localiza una representación compuesta de tramos pintados verticales muy próximos entre sí. En el límite superior del motivo los tramos pintados son cortos y delimitan una franja horizontal. En la zona central de ésta, los tramos pintados adquieren más longitud, se disponen muy cerca unos de otros y la intensidad del color es mayor. En los extremos, las líneas verticales se hacen menos nítidas, quizá a causa de su conservación. En el límite inferior los tramos verticales de pintura forman al menos dos franjas horizontales. A este motivo se le conoce como "cuadrilátero". La técnica empleada parece ser la del tamponado pero arrastrando el pigmento con el dedo o el útil empleado como tampón (foto 10).

Los distintos investigadores que han estudiado este conjunto coinciden en atribuirlo a un Magdaleniense, quizá antiguo.







1. Vista del interior de la cueva.

2. Experimentación de tamponado. Para realizar el tamponado se ha empleado ocre como pigmento y los dedos como tampón.

3. Figura de cierva. Una de las figuras mejor conservadas. La cabeza y las orejas levantadas, el cuello estirado y la boca entreabierta producen la sensación de alerta.

4. Figura de cierva. Una tinta plana rellena el cuerpo del animal. Las patas, con un diseño muy rectilíneo, se representan completas.

5. Figuras de cierva. La figura superior, mejor conservada, muestra la nalga y la pata trasera que termina en un trazo rectilíneo.

6 y 7. Figuras de cierva. La figura de la izquierda, situada encima de la otra, conserva bien el contorno inferior del animal. La derecha, el contorno superior.

8. Figura de uro. La pintura es la técnica empleada para diseñar cuernos, cabeza, lomo, comienzo de la nalga y cola. El grabado recorre silueteando los contornos pintados.

9. Antropomorfo. Figura femenina muy esquemática.

10. Motivo abstracto. Los trazos son pequeños, producidos probablemente por arrastre de los dedos o de otro útil usado como tampón.



# 4.

---

## La cueva de Santimamiñe (Kortezubi)

Las figuras de la cueva de Santimamiñe se descubrieron a principios de 1916 y fueron publicadas dos años después (Cuadra y Alcalá, 1918). En 1925, Aranzadi, Barandiarán y Eguren realizaron el primer estudio detallado del conjunto parietal. Otros muchos estudiosos e investigadores han contribuido al mejor conocimiento del arte rupestre de Santimamiñe (Leroi-Gourhan, 1965; Barandiarán, 1967; Goikoetxea, 1967; Apellániz, 1971, 1982; Gorrotxategui, 2000). En la actualidad se lleva a cabo una nueva revisión, a propuesta de la Diputación Foral de Bizkaia, realizada por César González Sainz y Rosa Ruiz Idarraga. A partir de este estudio realizamos la descripción de las figuras. Desde su descubrimiento y hasta el momento actual, el conjunto parietal de Santimamiñe continúa despertando el interés de los investigadores y, desde el principio, pasó a formar parte importante de los corpus que recogían el arte paleolítico existente (foto 1).

La mayoría de las figuras están pintadas en color negro. En todas ellas creemos que se ha empleado carbón como colorante. Hay un grupo en el que, además, el instrumento ha dejado una ligera huella grabada. Hay otra serie de figuras grabadas y una más pintada en el pilón estalagmítico al pie del panel principal y algunas más, incompletas, en la antecámara. Algunos rasgos de la forma se hallan ligados y son consecuencia del empleo de una técnica determinada. Para la demostración de muchos de estos aspectos se llevó a cabo un programa experimental adaptado al tema de estudio (foto 2).

Como un primer rasgo técnico generalizador podemos decir que, salvo algunas figuras grabadas del pilón estalagmítico y otras, fragmentarias, de la antecámara, las representaciones de Santimamiñe se han realizado con pintura negra y, como colorante, se ha utilizado carbón orgánico.

Un segundo aspecto técnico a tener en cuenta es que, en prácticamente todas las figuras pintadas, se ha empleado como útil de trabajo un objeto duro, como pudiera ser una madera quemada, evidente en ciertos rasgos presentes en las obras como el hecho de que el colorante se haya depositado en las rugosidades más prominentes del relieve del paño sobre el que se ha pintado, que el trazo haya dejado un estriado paralelo y una anchura regular en todo su trayecto o que, en algunos casos, este instrumento duro haya dejado una huella incisa que acompaña al trazo pintado.

Las curvas más pronunciadas se han realizado a partir de trazos cortos, más bien rectilíneos, que van superponiéndose y montándose unos a otros, mientras las curvas más cerradas se han conseguido con la unión de dos trazos en ángulo casi siempre agudo.

Como es frecuente en el Arte Paleolítico, los caracteres diferenciales de la anatomía de una especie animal —como ejemplo, la línea dorso-lumbar de un bisonte—, son los rasgos que suelen elegirse en primer lugar en la representación puesto que son, precisamente, los que hacen al animal reconocible. Otro de los rasgos caracterizadores en Santimamiñe es el de engrosar estas zonas del diseño a las que quieren dotar de especial atención —la inflexión del dorso-lomo o el inguinal—, repasando el trazo, con trazos en parte superpuestos.

El grupo de figuras más conocido de Santimamiñe es el localizado en el camarín, sobre un panel amplio y de pendiente muy pronunciada (foto 3).

Una de las figuras más emblemáticas y conocida es un caballo que se sitúa prácticamente en el centro del soporte. Es destacable en ella el modelado en la zona de la cabeza y crinera. Los diferentes detalles anatómicos en esta zona se han conseguido con un engrosamiento del trazo. Así vemos como quedan representados los ollares, el hocico, los labios, el mentón, la barbilla, la quijada, el carrillo y la garganta. De igual forma se han representado el ojo, las orejas y el tupé. La línea dorsal tiene una suave curvatura, la nalga es circular y apuntada y la cola está elevada. No tiene cascos y el vientre tiene la forma de una curva pronunciada con el inguinal bien marcado. La quijada y la garganta se separan de la cara y el cuello del animal por medio de una línea de despiece. Una línea más fina, en la base de la crinera, delimita ésta de la que diseña la cerviz. Sobre esta línea de despiece se disponen las crines, a partir de manchones de tinta cuyos trazos tienen forma vertical u oblicua. En el trazado de esta figura destacan los trazos yuxtapuestos, sueltos, en la grupa y cola, y también en el contorno (foto 4).

A la izquierda del caballo, en posición más baja, se representa una figura de bisonte de contorno completo. En él resalta el ensanchamiento exagerado del tren delantero y nalga. Ambas patas traseras de la figura tienen pierna con corvejón y caña que terminan en cascos lisos. Ambas manos tiene los antebrazos incrustados en el cuerpo del animal y los cascos son triangulares. La línea ventral se halla ligeramente curvada y se reconoce una badana de pequeño tamaño.

El pelaje de la bolsa dorsal se diseña a partir de unos trazos verticales enmarcados entre la línea de la cruz y dorso y otra línea superior. La sotabarba se representa de la misma manera; entre la línea de la quijada y otra inferior. Las líneas que diseñan las crines aparecen sinuosas debido a que están realizadas a partir de dos trazos pequeños, ligeramente curvos, unidos. El vientre marca una zona de relleno a partir de trazos largos, entrecortados por el relieve de la pared (foto 5).



A la derecha del bisonte anterior se ubica otro bisonte completo en su contorno. En él destaca la bolsa dorsal y su pelaje, con indicación de la zona de inflexión, entre dorso y lomo, a modo de cuña. La mano derecha se incrusta en el cuerpo, mientras la mano izquierda se sitúa, en correcta perspectiva, tras la línea del pecho. Tiene dos patas traseras con corvejón y caña. Nuevamente encontramos el engrosamiento del trazo dorso-lomo conseguido a partir de dos trazos largos superpuestos.

Destaca en esta figura la forma de ennegrecimiento de la crinera. Si se observa la zona delantera, vemos que se han realizado trazos verticales que luego se han rellenado con más pigmento casi en su totalidad. El relleno del cuerpo se realiza con trazos rectos y oblicuos, en los que se reconoce un instrumento duro, que ha saltado al encontrarse con la rugosidad de la pared (foto 6).

Situado a la derecha de la figura del caballo se representa otro bisonte completo: la cabeza, dos cuernos, un moño bien definido, la línea dorso lumbar y una cola caída. En la cara se detalla un ojo y una ceja. Los trazos que rellenan el cuerpo son largos y quedan entrecortados por la topografía del soporte. En las patas se reconoce la pierna, caña y en una de ellas, el casco, con cerneja destacada. Ambas manos, muy cortas, también presentan la caña y unos cascos con cernejas. Una línea curvada representa el vientre, en el que encontramos la badana y la bragada.

Unos trazos repasados, de unos 9 a 10 cm de longitud y 6 a 4 mm de anchura, y no bien superpuestos, han servido para subrayar la línea dorso-lumbar donde encontramos la mayor intensidad del colorante. De esta misma forma se ha pintado la cola, con tres trazos, en esta ocasión, bien superpuestos (foto 7).

En posición inmediata al anterior, más a la derecha, encontramos otra figura de bisonte completa. La cabeza, en la que destacan dos cuernos (de los que uno parece un añadido posterior) y una masa de pelaje que cubre al animal desde la cara hasta la mitad del cuerpo. Nuevamente el vientre, así como la nalga, se rellena con trazos largos de pintura, que se ven interrumpidos por el relieve del soporte. Se reconocen ambas manos y una sola pata y, en la línea ventral, la badana y la bragada.

En la parte de la grupa se advierte un intento anterior que situaba ésta en un punto excesivamente bajo y representaba el tren trasero en exceso reducido. En la corrección de este contorno, así como en las dos colas, se reconoce el mismo instrumento (foto 8).

Merece destacarse, finalmente, en este panel, dos contornos de bisonte, que aunque parciales, muestran unas características similares a los anteriormente descritas. Ambas figuras, dispuestas en vertical y opuestas por la espalda, se sitúan a la izquierda de la figura de caballo (foto 9).

En el bisonte que se encuentra a la izquierda destaca nuevamente la línea dorso-lumbar. Los trazos cortos que componen estas líneas son prácticamente rectos y van modulando la curvatura superponiéndose con bastante precisión. Así se aprecia con claridad en el punto de inflexión del dorso-lomo en el que los trazos se sitúan uno junto a otro para anchar y resaltar esta zona. El pelaje del moño y la barba tienen una delineación sinuosa debido a que se componen de dos trazos cada uno que se yuxtaponen a fin de dar continuidad a la línea que diseña cada cerda. En el esquema general de la figura resulta muy exagerado el tren delantero. La forma rectilínea de los trazos nos sugiere el uso de un instrumento duro.

En el contorno del bisonte situado a la derecha del anterior, destaca nuevamente la línea dorso-lumbar, de la misma morfología y factura que en la figura anterior. Se puede apreciar un inguinal marcado, con la bragada y una línea recta en el vientre. Al igual que en el caso precedente, los trazos que componen las líneas largas se superponen con bastante precisión y también en esta figura, el punto de inflexión del dorso-lomo se acentúa con la unión de las líneas, una junto a la otra, a fin de anchar el trazo y resaltarlo. En este caso no existe pelaje, sin embargo encontramos el mismo tipo de trazos cortos y paralelos en la zona de ano o nalga. La forma rectilínea y estriada de estos trazos y de los que encontramos en el arranque de la testuz y el final de la cola nos indica el uso de un instrumento duro.

Otro grupo de figuras del camarín, ampliamente conocidas, es el compuesto por distintas especies de animales. Están realizadas con una misma técnica, el trazo tiene un mismo grosor y el colorante es similar. Entre estas figuras destacan un oso, un ciervo y una cabra.

La representación del oso incluye prácticamente todo su contorno anatómico: cabeza, línea dorso-lomo, patas y línea ventral. Los detalles interiores son escasos y se limitan al ojo. Sin embargo el contorno reúne buen número de modulaciones anatómicas: orejas, frontal, zona nasal, hombro, grupa y corvejón. La mayor intensidad del repasado se produce en la línea dorso-lumbar y nalga. El trazo tiene una anchura de 1,5 mm. lo que demuestra el uso de un útil de poco grosor. Deja algunos estigmas de grabado en algunos puntos de lomo y grupa, lo que indica también que se trata de un objeto duro (foto 10).

En la figura del ciervo el contorno de la cara, cabeza y cuello, así como la cornamenta, se diseñan con esmero, aunque, en esta ocasión, es nuevamente el ojo el único detalle anatómico en el interior del animal (foto 11).

En la cabra no hay detalles interiores aunque el contorno es nuevamente más preciso en la representación del detalle anatómico: frontal, zona nasal, cuernos, pecho y línea dorsal. El útil empleado es fino y la rigidez de las líneas sugiere, como en el caso de los cuernos diseñados a partir de dos trazos unidos en ángulo, la dureza del objeto (foto 12).

Un tercer grupo de representaciones en el camarín incluye tres bisontes dispuestos en vertical. Dos de ellos, uno encima del otro y opuestos por la cabeza, y el tercero a la derecha del inferior. Las tres figuras tienen unos parecidos innegables a pesar de que a primera vista, difieren en la forma de sus contornos. En primer lugar, se ha empleado un mismo útil, duro y fino, que ha dejado sus huellas en la línea de la nalga del primero, en la del lomo del segundo y en el lomo, nalga y cola del tercero. En segundo lugar, el colorante en las zonas repasadas tiene el mismo aspecto, tanto en su intensidad, en su color, como en el grado de difuminado y, en tercer lugar, porque se han dado soluciones formales idénticas, como el repaso de líneas dorsales y vientres, la forma de las patas y las colas largas y elevadas (foto 13).

Dentro del camarín hay una pequeña figura de cabra que merece destacarse por el detalle de su contorno. Los trazos que componen la silueta son sueltos y pueden apreciarse en el lomo, en el cuello y en el vientre. Está marcado el ojo y el ollar, como detalles interiores, pero es la silueta del animal la que reúne unas modulaciones anatómicas precisas: el hombro, el vientre curvado, el pecho y la cara del animal. El pigmento es intenso en algunos puntos y el trayecto del trazo se ha interrumpido por la rugosidad del soporte, lo que indica el empleo de un instrumento duro (foto 14).

Al pie del panel principal, en un pilón estalagmítico, se han representado varias figuras grabadas y algunas pintadas. Su reconocimiento resulta difícil debido a las alteraciones que ha sufrido el soporte. Entre las figuras destaca un bisonte grabado (foto 15).

Además de algunas figuras de la antecámara en la que se encuentran representados varios bisontes y un caballo más o menos definidos, queremos incluir esta breve guía tres figuras situadas en la galería principal.

La primera de ellas, en un plano elevado, se oculta a la vista en el tránsito por la galería. Se trata de una cabra dispuesta en horizontal y orientada hacia la derecha. Se aprecian dos cuernos largos y paralelos y una posible oreja. Una línea inferior muy perdida diseñaría el vientre (foto 16) (caballo antecámara) (foto 17) (cabra).

La segunda figura se localiza al fondo de la cueva en la pared derecha de la galería de tránsito. Se trata de una figura de caballo orientado a la izquierda, en trazo de color negro. Destaca una cabeza, bien formada, con la crinera delimitada y la inclusión de algunos detalles como una oreja y el ojo. Se ha representado una mano que termina en una línea vertical y algunos fragmentos de la línea del vientre. El color del trazo es intenso, particularmente en la crinera, oreja y ojo, y queda entrecortado por el relieve de la pared (foto 18).

La tercera figura se localiza en un soporte estalagmítico de muy difícil acceso, en la zona izquierda, al fondo de la cueva. Se trata de un bisonte pintado en negro, mal proporcionado, pues tiene unas extremidades excesivamente largas y delgadas y una cabeza corta no diferenciada del cuerpo (foto 19) (González Sáinz y Ruiz Idarraga, e.p)

Como se ha visto en otros trabajos (Apellániz, 1991; Ruiz Idarraga, 2003 y Ruiz Idarraga y Apellániz, 1998) pueden observarse diferencias entre las distintas obras en el modo en el que se ha utilizado un recurso técnico. En Santimamiñe es posible reconocer un distinto grosor de los trazos y de la intensidad del colorante entre las figuras: trazo más grueso y más intenso en el panel principal, bisontes de la antecámara y cabra aislada de la cámara, menos intenso y más fino en el grupo de los tres bisontes e igualmente fino, pero menos intenso aún, en el grupo oso-cabra-ciervo.

Como conclusión podemos decir, con las lógicas reservas, que las figuras más completas pueden considerarse un conjunto unitario. Si bien sólo podemos asegurar que algunas de ellas son absolutamente sincrónicas —puede identificarse incluso una misma mano—, la mayoría de ellas guardan unas soluciones morfológicas y técnicas tan similares que nos inducen a pensar que se trata de autores que participan de un mismo modelo tecno-estilístico o bien que forman parte de una tradición mantenida en el tiempo con estas mismas características (foto 20).

Desde los primeros estudios sobre el arte de Santimamiñe hasta el momento actual, se ha dado un consenso entre los distintos analistas, al considerar, a partir de los rasgos de estilo, que este conjunto parietal presenta unos caracteres que permitirían atribuirlo al Magdaleniense medio o final. Algún investigador atribuye parte de las figuras incluso al Aziliense.

# 4. LA CUEVA DE SANTIMAMIÑE (KORTEZUBI)





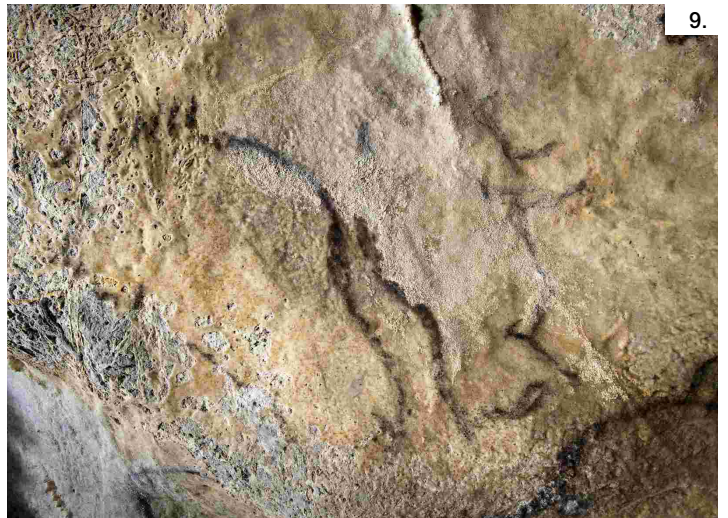
6.



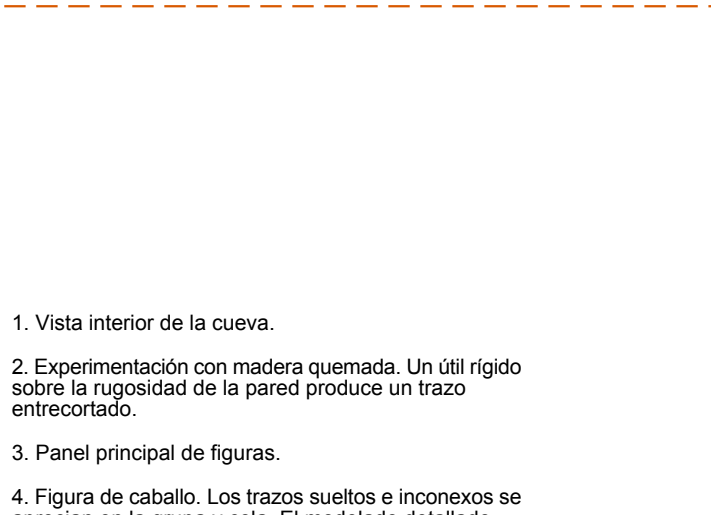
7.



8.



9.



10.

1. Vista interior de la cueva.

2. Experimentación con madera quemada. Un útil rígido sobre la rugosidad de la pared produce un trazo entrecortado.

3. Panel principal de figuras.

4. Figura de caballo. Los trazos sueltos e inconexos se aprecian en la grupa y cola. El modelado detallado define con cuidado la anatomía de la cara.

5. Figura de bisonte. El engrosamiento del punto de inflexión entre dorso y lomo se consigue superponiendo trazos.

6. Figura de bisonte. El trazo entrecortado que rellena la zona inferior del animal puede representar un cambio del pelaje.

7. Figura de bisonte. El esquema de la cara reproduce las mismas formas de los bisontes anteriores.

8. Figura de bisonte. En la corrección de la línea de la grupa y el rabo se ha utilizado un mismo instrumento.

9. Dos bisontes opuestos por la espalda. La forma del trazado es idéntica en ambas figuras.

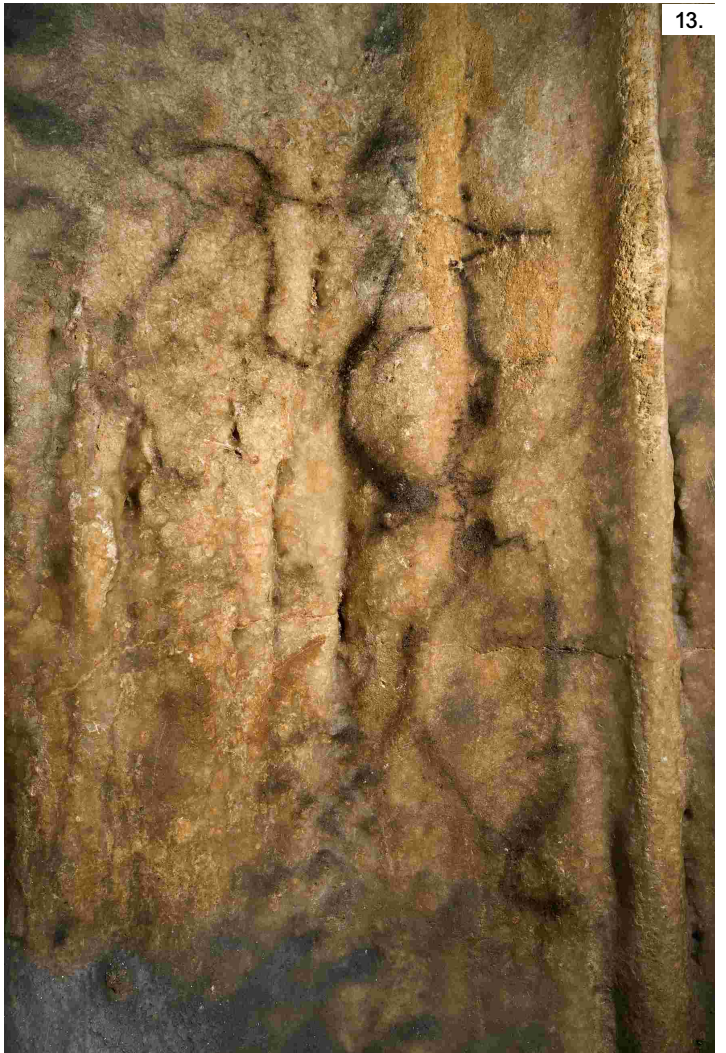
10. Figura de oso. Un trazo fino y algunas pequeñas huellas de grabado se han producido por un útil duro.

4. LA CUEVA DE SANTIMAMIÑE (KORTEZUBI)

11.



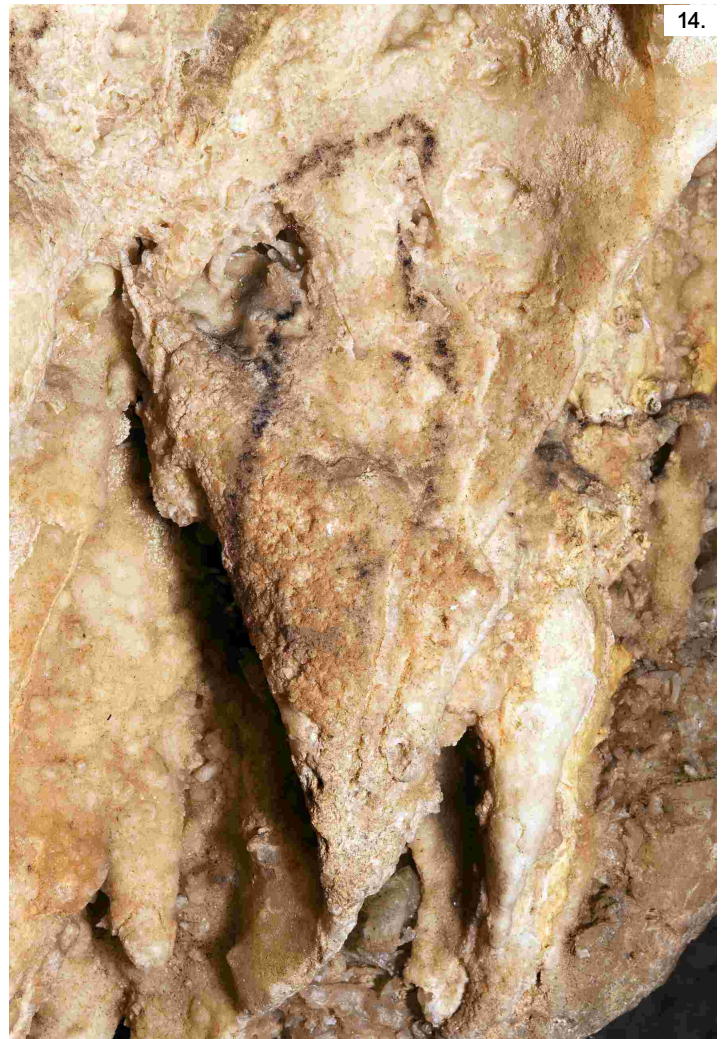
13.



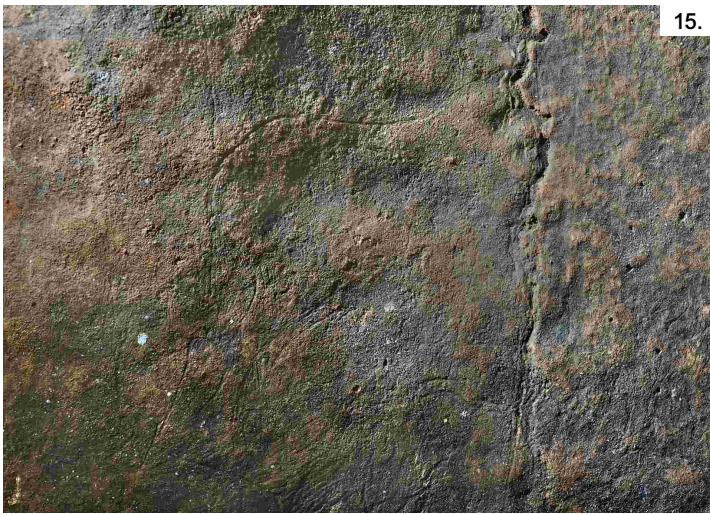
12.

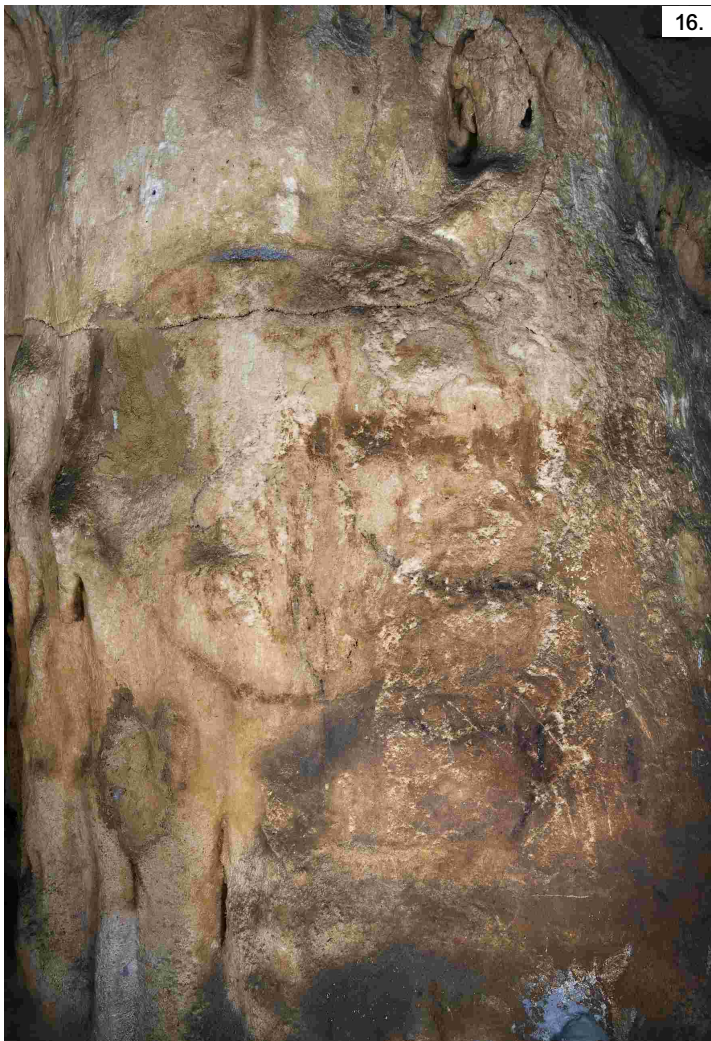


14.



15.





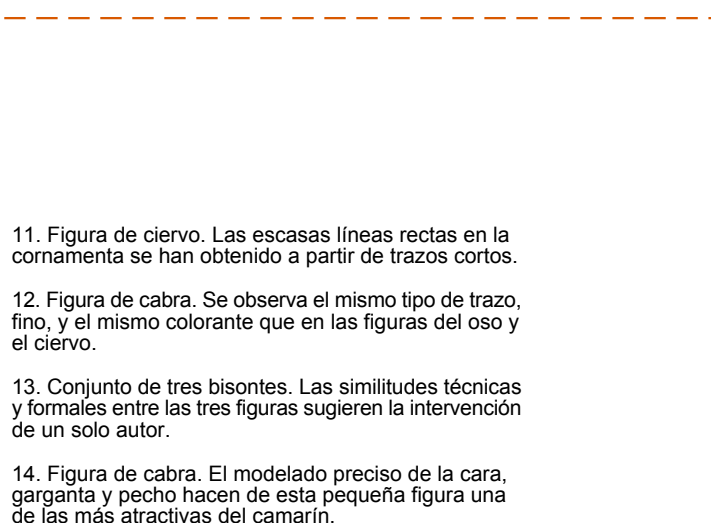
16.



17.



18.



19.

11. Figura de ciervo. Las escasas líneas rectas en la cornamenta se han obtenido a partir de trazos cortos.

12. Figura de cabra. Se observa el mismo tipo de trazo, fino, y el mismo colorante que en las figuras del oso y el ciervo.

13. Conjunto de tres bisontes. Las similitudes técnicas y formales entre las tres figuras sugieren la intervención de un solo autor.

14. Figura de cabra. El modelado preciso de la cara, garganta y pecho hacen de esta pequeña figura una de las más atractivas del camarín.

15. En el pilón estalagmítico al pie del gran panel, se identifican algunas figuras. Entre ellas destaca la de un bisonte grabado.

16. En la antecámara destaca una figura de caballo, pintado en negro, en la que la cabeza es un añadido posterior dada las diferencias en el trazo de grosor e intensidad del colorante.

17. Nueva de la cabra de la galería. Los trazos entrecortados de ambos cuernos muestran cómo el útil es del mismo tipo que el utilizado en las figuras del interior del camarín.

18. Figura de caballo. La forma de la crinera es una convención muy frecuente en el arte paleolítico

19. Figura de bisonte. Está mal proporcionada a causa de unas extremidades largas y delgadas y un tren delantero excesivamente alargado.



- ALCALDE DEL RÍO, Hermilio; BREUIL, Henri; SIERRA, Lorenzo (1911). "Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)", Imprimerie Vve. A. Chéne. Monaco
- APELLÁNIZ, Juan María (1971): *La caverna de Santimamiñe*, Bilbao, Diputación de Vizcaya, 2º ed.  
- (1982): *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*, Desclee de Brouwer, Bilbao.
- APELLÁNIZ, Juan María y RUIZ IDARRAGA, Rosa (1992/93): "El Paleolítico Cantábrico y su Arte según "Iberia before the Iberians" de L.G. Straus", *Kobie*, v. XX, pp. 44-49.
- ARANZADI, Telesforo; BARANDIARÁN, José Miguel y EGUREN, Enrique (1925): *Exploraciones de la caverna de Santimamiñe (Basondo-Cortézubi). I. Figuras rupestres*, en José Miguel de BARANDIARÁN, *Obras completas* reed. Bilbao 1976. IX, pp.13-89
- ARIAS, Pablo; CALDERÓN, Tomás; GONZÁLEZ SAINZ, César; MILLÁN, Asunción; MOURE, Alfonso; ONTAÑÓN, Roberto y RUIZ IDARRAGA, Rosa (1998-1999): "Dataciones absolutas para el arte rupestre paleolítico de Venta de la Perra (Carranza, Bizkaia)", *Kobie* XXV, pp.85-92.
- BELTRÁN, Antonio (1978): "Estado actual de los problemas del arte paleolítico europeo y descubrimientos en los últimos quince años. Curso de Arte Rupestre Paleolítico", Zaragoza, UIMP, pp. 25-47.
- CUADRA SALCEDO, Fernando de la; ALCALÁ GALIANO, Antonio (1918): "La Cueva de Basondo. Comisión de Monumentos de Vizcaya. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas", Memoria nº 1, Bilbao.
- MONTES BARQUÍN, Ramón; MUÑOZ FERNÁNDEZ, Emilio; MORLOTE, José Manuel; SANTAMARÍA, Silvia; GÓMEZ LAGUNA, Antonio J.; BARREDA, Eduardo (2005): "La cueva del Rincón (Venta de la Perra, Carranza – Bizkaia) y sus manifestaciones paleolíticas", *Kobie*, Anejo nº 9.
- GÁRATE, Diego (2004): "Nuevas investigaciones sobre el Arte Parietal de la cueva de Arenaza (Galdames, Bizkaia)", *Munibe*, 56. pp. 3-17
- GÁRATE, Diego; JIMÉNEZ, Jose Manuel y ORTIZ, Javier (2000/01/02): "El arte rupestre paleolítico de la cueva de Arenaza (Galdames, Bizkaia)", *Kobie*, 26. pp. 5-64.
- GARCÍA, Marcos y EGUIZABAL TORRE, Joaquín (2007): "La cueva de Venta Laperra. El grafismo parietal paleolítico y la definición de territorios gráficos en la región cantábrica. Ayuntamiento del Valle de Karrantza, Diputación Foral de Bizkaia y Gobierno Vasco.
- GOICOECHEA Y GANDIAGA, Nestor de (1966): "Guía de la Caverna de Santimamiñe. Cortézubi (Vizcaya)", Grupo Espeleológico Vizcaíno. Diputación de Vizcaya, Bilbao.
- GONZÁLEZ SAINZ, César y GÁRATE, Diego (2006): "Los grabados y pinturas rupestres de la cueva del Rincón, en el contexto artístico del desfiladero del río Carranza (Bizkaia-Cantabria)", *Zephyrus*, LIX, pp. 135-154.
- GONZÁLEZ SAINZ, César y RUIZ IDARRAGA, Rosa (e.p.): "Una nueva visita a Santimamiñe. Precisiones en el conocimiento del conjunto parietal paleolítico."
- GORROTXATEGI ANIETO, Xabier (2000): "Arte paleolítico parietal de Bizkaia", *Kobie*, anejo 2.
- RUIZ IDARRAGA, Rosa (2003): "Metodología del análisis del Arte Paleolítico. La autoría y el estilo del grupo", *Kobie*, anejo 5, Bilbao.
- RUIZ IDARRAGA, Rosa y APELLÁNIZ, Juan María (1998): "Análisis de la forma y de la ejecución de las figuras grabadas de la cueva de Venta Laperra (Carranza. Bizkaia)". *Kobie*, XXV, pp. 93-140.

Edita: Diputación Foral de Bizkaia. Servicio de Patrimonio Cultural

Diseño gráfico: elplanB s.l.

Los calcos han sido realizados por:

Rosa Ruiz Idarraga: Cueva de Ventalaperra

Diego Gárate: Cueva de Arenaza

César González Sainz y Diego Gárate: Cueva del Rincón

Las fotografías son de:

Santiago Yaniz ????????????????

La reproducción infográfica del grabado en Ventalaperra es de Fernando Baptista

# Los cuadernos del Arkeologi

- 1 ARTE MUEBLE EN BIZKAIA**  
UNA MIRADA AL ARTE DECORATIVO DE LA EDAD DE PIEDRA  
Rosa Ruiz Idarraga
- 2 ARTE RUPESTRE PALEOLITICO EN BIZKAIA**  
UNA MIRADA AL ARTE DECORATIVO DE LA EDAD DE PIEDRA  
Rosa Ruiz Idarraga