



LA CUEVA DE BASAULA (BARÍNDANO) Y EL ARTE POSTPALEOLÍTICO NAVARRO

Mariano SINUÉS DEL VAL *

RESUMEN: En este artículo se analiza y estudia el corpus parietal de los grafismos localizados en la Galería del Felino de la Cueva de Basaula, y se expone un estado de la cuestión sobre la comprensión del arte postpaleolítico esquemático peninsular y navarro; así como del fenómeno complejo del arte esquemático abstracto.

SUMMARY: This article analyzes and studies the parietal corpus of the graphisms which are placed in the Feline's Gallery in Basaula's cave, and exposes a state of the question about the comprehension of both, peninsular and navarrian schematic art; such the complex phenomena of abstract schematic art.

I. EL ARTE PARIETAL POSTPALEOLÍTICO

1. *El arte parietal postpaleolítico peninsular*

Las manifestaciones gráficas postpaleolíticas responden a la complejidad sociocultural y la variabilidad que caracterizan al progresivo asentamiento y triunfo de las sociedades agropecuarias. El fenómeno de la plasmación gráfica sobre arquitecturas pétreas (naturales, o construidas) acompañan a este proceso económico, ideológico, etc., a lo largo de un amplio lapso de tiempo, iniciado en el Neolítico, desarrollado en las primeras edades de los metales y continuado hasta la Edad del Hierro.

La delimitación cronológica de esta fase del arte universal, la existencia o no de un hiatus entre la expresión gráfica tardopaleolítica y la postpaleolítica, la subdivisión –especialmente en el caso peninsular– de la expresión postpaleolítica en diversos lenguajes o códigos expresivos, la definición plástica de la evolución sociocultural desde los grupos de cazadores-recolectores a las sociedades transformadoras más asentadas y sedentarias, han caracterizado desde el inicio hasta hoy en día la historiografía de este fenómeno prehistórico.

La investigación tradicional ha diferenciado en la península tres grandes grupos “estilísticos” y culturales (levantino, macroesquemático y esquemático, con posibles subdivisiones en el caso del esquemático). Los tres grandes grupos convergen durante el Neolítico a lo largo de la franja mediterránea peninsular, los rebordes meseteños meridionales y la cordille-

* Arqueólogo. E-mail: mariano_arkeo@yahoo.es

ra ibérica. Será el esquemático el que perdure y se extienda por la península y el Sur de Francia, en conexión con fenómenos similares en el resto de Europa.

La génesis de estas variables de la expresión gráfica postpaleolítica se asociaba al modelo teórico *dual* con el que parte de la historiografía reciente explica la gestación de las sociedades agropecuarias peninsulares en los comienzos del Neolítico (Torregrosa, 2001: 64-77). La “neolitización” de los epipaleolíticos de base cazadora-recolectora, ligada a la llegada simultánea de poblaciones agrícolas a distintos puntos de la costa mediterránea, estaría relacionada con el arte levantino. Los grupos neolíticos *colonizadores* aportarían economía y cultura propia, y una cerámica cardial decorada con motivos asociables a iconografías parietales macroesquemáticas y esquemáticas. El arte macroesquemático, con emplazamientos relacionados con la categoría de santuarios, supondría una expresión cultural-cultural temprana y breve de los primeros grupos neolíticos, en un espacio geográfico restringido. Y el esquemático, creado también en el contexto de esos primeros neolíticos, quedaría como expresión artística imperante en la península hasta la Edad del Bronce.

No obstante, las investigaciones recientes en el interior peninsular muestran más continuidades que discontinuidades, descartando los clásicos argumentos de colonización neolítica de zonas poco pobladas, o ligada a un supuesto carácter retardatario o marginal de estas zonas. Replantan esa difusión-formación de las expresiones postpaleolíticas (Bueno Ramírez *et alii*, 2004).

En el arte *esquemático*, inmerso dentro de la gran corriente *esquemática* continental, la historiografía reciente diferencia variantes expresivas: el *esquemático* propiamente dicho (individualizado como código gráfico en el Neolítico pero presente como expresión parietal desde el Paleolítico Superior); el denominado *Arte Rupestre Atlántico* (E. Bronce y I^a E. Hierro), asociado al ámbito galaico (delimitado por la historiografía gallega reciente) (Santos, 2005); el *esquemático abstracto* (identificado en una amplia franja que discurre desde la franja central de la cornisa cantábrica hasta el extremo occidental del Pirineo, contando también con los rebordes septentrionales de la Meseta); y el arte *megalítico*, vinculado al mundo funerario, que ocupa toda la península sin diferencias regionales sustanciales) (Bueno Ramírez; Balbín Behrmann, 2003).

En este artículo nos centraremos en esa corriente esquemática, en la que se inscribe el dispositivo parietal de *Basaula*¹.

2. Evolución historiográfica de las disquisiciones interpretativas.

Del estilo, al grafema y el espacio social en lo esquemático

Resulta muy difícil resumir en unas líneas algo tan complejo como la evolución historiográfica de los análisis del arte parietal prehistórico. Dejando un poco a un lado los estudios

1. Este artículo es fruto de sucesivas visitas a la cavidad a lo largo de casi una década. Los dibujos de campo e infografías sobre este conjunto parietal son míos. Es de justicia agradecer la colaboración recibida, los consejos y paciencia de M^a Amor Beguiristain en la planificación del artículo, la ayuda de F. Herrero y C. Zuza en el levantamiento topográfico de la galería y mediciones parietales, y la colaboración del fotógrafo J. Ángel Ayerra frente a los evidentes problemas de luminosidad de las paredes de la galería.

histórico artísticos, estilísticos (vía bastante minoritaria en el caso de lo postpaleolítico), nos centraremos en el proceso de redireccionamiento de los paradigmas interpretativos a lo largo de los últimos años. Supone hablar del paso de la traducción de la imagen, a la de su contexto espacial, de una progresiva renuncia a la identificación iconográfica precisa y la lectura del mensaje concreto en favor de la lectura entre líneas de las connotaciones de su diseño o ubicación.

Para Martínez García, desde los sesenta hasta los años ochenta, frente al estancamiento de planteamientos de la escuela breuiliana en el arte postpaleolítico peninsular (cita las obras de Breuil, 1933-35; y Acosta, 1968), triunfa en el estudio del arte paleolítico el cambio de la visión histórico-cultural por la óptica estructuralista, del análisis formal por el estudio de los significados, con las aportaciones de Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire (Martínez García, 2002: 65-66).

Beltrán resume ese “estancamiento” positivista al hablar de la secuencia crono-estilística del período posterior al arte paleolítico (y que en cierto modo rastreamos como esqueleto intelectual para las reconstrucciones interpretativas del discurso parietal (Beltrán, 1989: 106): *“...idea de la evolución acuñada en el siglo pasado, remozada por el neohistoricismo, que no vacila a la hora de establecer una secuencia ininterrumpida entre la “abstracción y la organicidad”, como decía Blanc, o de lo “abstracto lineal y esquemático a un cierto realismo antropomorfo” como quiere Jordá y que, por lo que a España se refiere, simplifica todo el complejo proceso en una fase naturalista paleolítica, otra impresionista mesoeneolítica llamada del “Levante” y, finalmente, una esquemática desde el Neolítico a la Edad del Bronce, que cerrará el ciclo evolutivo continuo”*.

Aún así, se aprecia en el largo período historiográfico entre Breuil y Leroi-Gourhan, figuras que engloban y simbolizan buena parte de la investigación del s. XX, en los estudios del fenómeno paleolítico y postpaleolítico, elementos comunes de fondo y forma. En lo *interpretativo*, ya sea tratando la figura en individual o en la identificación espacial de asociaciones, y ya sea a partir de ejemplo concretos o de búsqueda de universales de comportamiento, se apoyan en el comparativismo etnográfico. Éste se basa inicialmente de modo genérico en los pueblos “primitivos”, y se centra en las décadas finales del s. XX en los pueblos amerindios y siberianos. El hilo conductor de la interpretación, causa y justificante del acto creativo prehistórico, irá pasando así de lo mágico-religioso a lo religioso-trascendente, para regresar al chamanismo y las teorías neurofisiológicas. Apellániz (2004) hace hincapié en el otro eje historiográfico de esta fase, el *análisis estilístico*, derivado –según este autor– de la hipótesis evolutiva originada en el pensamiento naturalista estético de la crítica del arte de comienzos del s. XX. Para Apellániz, el problema radica en que carece de una base teórica sobre la forma y presenta contradicciones.

Las dataciones absolutas han ocasionado el surgimiento de una duda razonable –aunque la sospecha ya estaba presente en la historiografía– sobre la viabilidad del esquema de evolución positivista y universalista de ciclos, estilos, construcción de la figura, y organización topográfica; y sobre la datación relativa de cavidades cuya cronología se daba por más o menos segura. Esto acentúa una tendencia iniciada en los sesenta-setenta, la crisis de confianza en lo interpretativo. Las nuevas corrientes historiográficas reivindican y llevan a primer plano lo

procesual, las argumentaciones estadísticas, el análisis matérico, y acaban afectando a los estudios de arte parietal. Coinciden en el tiempo –y puede que, consciente o no, no sea una casualidad– con procesos similares en el mundo del arte contemporáneo, cambios sociales y científicos, etc.

Una de las consecuencias de esta crisis de confianza en la traducción iconográfica de lo parietal fijará su atención en el carácter de *escritura* de los grafismos, arrinconando lo estético-artístico en favor de un discurso cultural, como explicación del motivo principal del acto parietal (Chollot-Varagnac, 1980, en Bueno *et alii*, 2003). Pero, especialmente para el caso del llamado arte esquemático-abstracto, no debemos descartar la idea de Lorblanchet (matizando quizás desde el optimismo la certeza absoluta que subyace en esta hipótesis) sobre la complejidad de la traducción del mensaje parietal paleolítico, que podríamos aplicar a los grafismos rupestres posteriores (Besse, 1999, párrafo citado en Bahn, 2003: 66, *op. trad.*): “...buscar hoy en día la significación del arte prehistórico es ridículo... Esta pintura ha podido ser retomada varias veces, ser explotada en el tiempo, conocer la evolución de creencias humanas, como muestra la etnografía. No se podrá pues aproximarse jamás lo suficiente a las ideas de los autores, la significación no será nunca conocida, y hay que tener la honestidad de decirlo”.

En el caso del discurso esquemático, en los años ochenta se observa en el panorama internacional y en el peninsular un intento por profundizar en los diversos contextos y niveles de comprensión de estos grafismos como parte de un sistema de cultura (Martínez García, 2002: 66). El aspecto estilístico queda en un segundo plano en el interés investigador, así como los intentos de traducción trascendente del mensaje. A finales de los noventa, las tesis neurofisiológicas y neochamanistas de Lewis-Williams y Clottes (entre otros, Lewis-Williams, 1996; Clottes, 1989, 1998, 1999; o Samorini 1990) que parecían imponerse como línea de investigación en lo paleolítico e influir en el estudio del arte parietal en general, son cuestionadas por un número creciente de especialistas. Como plantea Bahn, la investigación se reorienta en las décadas finales del siglo hacia el estudio de contenido, proceso creativo, tecnología, cronología, situación, etc., ante la posible pérdida definitiva del significado de discurso parietal (Bahn, 2003: 66).

3. Líneas actuales de interpretación y comprensión del discurso esquemático

La tendencia de la historiografía reciente a marginar lo “estético” frente a la semiótica del discurso parietal, el grafismo como vocablo, alude a la imposibilidad de una aproximación fiable a la traducción iconográfica. Algunos señalan el riesgo de anacronismo en el uso de nuestro concepto de Arte, ante la dificultad de discernir si los autores de los grafismos y la sociedad en la que se inscriben poseían uno similar, y valoraban lo parietal como “producto artístico” (Soler Subils, 2004: 32-35). Se margina la aproximación de lo parietal como Arte en favor de una historia más “social”. En líneas generales, es minoritaria la corriente de investigadores cuya finalidad y metodología les sitúe en la Historia del Arte como disciplina. Incluso, en el marco de la propia Historia del Arte se sigue asumiendo que la expresión gráfica rupestre viene a ser un preludio, una pre-Historia de lo artístico, delegando plenamente en los prehistoriadores su estudio y comprensión.

Los defensores de la valoración de lo parietal como lenguaje identifican en los dispositivos una búsqueda de expresión social, cultural, y simbólica de ideas y conceptos por parte de estas primeras sociedades transformadoras en proceso de reasentamiento y definición. Esta línea interpretativa margina (de una manera quizás excesivamente rotunda) la existencia de cualidad estética y objetivo artístico en estos grafismos (Guzmán, 1983, Hameau, 2003: 419). Sin embargo, invoca como ley universal un concepto arraigado en la Historia del Arte, la inexistencia del arte por el arte en tiempos pretéritos, en los que lo estético es secundario o complementario frente al carácter de vehículo de comunicación de lo trascendente, de lo social, etc. El arte pasa a ser un servidor del simbolismo, y es “...*la primacía trascendente del significado la que llevó también a la importancia de la forma*” (Gombrich, 1969: 142).

Para Anati (Anati, 1995: 202), la clave oculta de la lectura, el descifrado de los códigos subyacentes en el discurso parietal, residen en el establecimiento de esos *grafemas* o encadenamientos secuenciales (frases) de grafemas visuales a partir del análisis temático-espacial. Los investigadores parecen ligar un mayor potencial a las iconografías figurativas o identificables.

Ya desde los años ochenta, la investigación ha remarcado la dificultad de análisis interpretativos del discurso esquemático desde la óptica de la semiótica textual (Martín de Guzmán, 1983). Ante la dificultad de explicitar con garantías el “texto” de estos “grafemas parietales”, la historiografía ha basculado hacia la imbricación de las tesis culturales de la Arqueología espacial y los argumentos *geográficos* de la Arqueología del Paisaje. Prima lo socioeconómico imbricado con lo simbólico, especialmente en dispositivos paisajísticamente “externos” como los del arte postpaleolítico. Los dispositivos pueden ser la expresión simbólica del matiz trascendente de la actividad doméstica, del espacio doméstico. Se cree poder establecer la correspondencia entre el tipo de utilización que se hace del espacio, y la simbolización que se efectúa del mismo (Criado Boado, 1989: 81).

Su ubicación en el territorio y su diálogo con la cotidianeidad de la vida de la comunidad que lo genera, nos proporcionarían un negativo en el que valorar las grafías como un marcador simbólico del paisaje y sus rasgos, del territorio “percibido” (Bueno *et alii*, 2003: 18). Se asumiría sus peculiaridades como lenguaje, no legible linealmente, ni ordenado iconográfica o gramaticalmente, pero un texto con una parte de su mensaje dependiente directamente o no, explícitamente o no, de la valoración de su soporte inamovible (Bueno *et alii*, 2003: 19).

La huella física (la cavidad decorada, el megalito, etc.) asume el papel de símbolo, que puede regular la captación del entorno, servir de mojón territorial y marca social, y/o expresión de ideología-poder (Criado Boado, 1989: 76-78). El arte pasa a ser un medio de comprensión, una herramienta tanto como un fin. Incluso, el grafismo se despoja de su cariz estético para identificarse como un mensaje, un código visual. La selección del emplazamiento, esos componentes simbólicos e ideológicos que subyacen en la gestación del hecho gráfico aportan datos de la sociedad que los crea (Costas *et alii*, 1999: 129).

El arte postpaleolítico se engarza en los primeros momentos del *paisaje agrario*, del que no debemos olvidar su dimensión dinámica, potencialidades, diseño, evolución y la incidencia en él de valores culturales (Chouquer, en Collectif, 2000: 20). Da respuesta al hecho lógi-

co de que la ubicación de los grafismos rupestres encierra claves culturales, simbólicas, propias de las primeras comunidades transformadoras. Supone completar el carácter *arqueográfico* de la Arqueología del Paisaje (Uriarte, 1998: 3-4). Subraya el sustrato intelectual del carácter permanente y con intención de perdurar en el paisaje, del registro parietal. Se apoya en la objetivación descriptiva de los rasgos del entorno, superándola. El paisaje (Bazzana; Humbert, 1983: 9-54, en Orejas, 1991) no es sino la imagen que de él tenemos, conformada por apreciaciones individuales y sociales. Es clave la noción de movilidad, y la subjetivación del entorno.

Se considera que la mayoría del paisaje que vemos comienza su gestación y diseño en la Edad Media, con algunas trazas anteriores (Chouquer, 1991: 50). Sus pautas habitacionales y transformadoras del entorno se perpetuaron en muchos casos hasta época reciente. El vocablo *paisaje* encierra una enorme cantidad de matices que conviene precisar cuando hablamos de fenómenos culturales. Y conviene reflexionar sobre la gestación historiográfica del análisis “geográfico” del paisaje, y sobre su incidencia en la interpretación paisajística de lo parietal.

La Arqueología del paisaje viene a ser en buena medida la heredera intelectual de la Geografía agraria francesa y las distintas ramas del estudio histórico geográfico del paisaje agrario, como la ecología histórica, y la geografía de la percepción y del comportamiento². Estas corrientes geográficas enriquecen el vocablo *paisaje* con connotaciones socioculturales y sobre todo económicas, lo que denomina Bertrand (1978) un *geosistema*³ (Richard, 1975: 87; Martínez de Pisón, 1989: 48). El *paisaje* viene a ser la dimensión cultural de la naturaleza (Bertrand, 1991: 11-12).

En las querencias historiográficas que caracterizan desde los años setenta a la nueva geografía humana de la investigación franco-italiana, encontramos el mismo esqueleto argumental (Claval, 1988) que rastreamos en el estudio paisajístico de las huellas físicas de la apropiación simbólico-cultural del espacio habitado: reivindicación de los estudios de actitudes, mentalidades, ideologías; influencia del prestigio y el poder en la organización espacial; el paisaje aparece cargado de dimensiones simbólicas; una geografía social y cultural, además de económica. Todos ellos siguen siendo hoy en día temas recurrentes en los estudios del arte rupestre esquemático, fuertemente imbuidos por la tardía llegada de los paradigmas paisajísticos.

Cualquiera que sea el mensaje concreto, las interpretaciones ligan este tipo de arte a un momento histórico concreto, los inicios de las sociedades transformadoras, los primeros pai-

2. Introduce aspectos de clara repercusión e las teorías paisajísticas sobre el arte parietal, como la capacidad de simbolización, la creación de imágenes mentales del espacio, etc. Entre la abundante bibliografía, podemos citar a Claval (1974), Frémont (1974), Brossard; Wieber (1980), Bonnemaïson (1981), Sautter (1991), Walter (1991), o Beringuier; Beringuier (1991), entre otros.

3. Unidad de *interpretación* del espacio geográfico (la más pequeña de la *geofacies*, definible a su vez como unidad de *descripción* del espacio geográfico), caracterizada por su naturaleza genética y ecológica, y definida tanto por la evolución geomorfológica de la unidad de relieve, como por la intensidad de los modos de ocupación antrópica.

sajes agrarios, la llegada de las culturas metalúrgicas, etc. Subyace entre líneas en los grafismos cómo vive una comunidad su espacio vital. Junto a factores culturales o sociales de integración, refleja culturas en estrecha relación de dependencia cuasi sedentaria con espacios concretos durante lapsos más amplios ligados al aprovechamiento-transformación (ciclos agrícolas, actividades de aprovechamiento de recursos en el saltus).

La búsqueda de implicaciones “territoriales” del discurso parietal se inscribe en la delimitación de los espacios sociales, simbólicos. El territorio como concepto ha derivado en la historiografía reciente desde los factores interiores de la comunidad (relaciones de poder y dominio, interrelación entre pueblos, culturas, etc.) hacia una concepción de la cultura definida por el acto transformador del medio, que genera espacios delimitados por elementos tangibles relacionables con lo económico: lo percible y visualizable, los recursos aprovechables y el potencial agropecuario, la valoración geoestratégica de los límites estructurales y la movilidad (cordilleras, cauces fluviales, focos, etc.). Esto nos lleva a completar la terminología paisajística con el vocablo *entorno*, expresión de un paisaje fruto de la síntesis de factores naturales y sociales (Vicent García, 1998: 166-167).

Esta nueva *manera de habitar* de las primeras sociedades agrarias conlleva consecuencias en la definición de las relaciones sociales, y eso se trasluce en la grafía parietal. Martínez García (2002) subraya la socialización del arte esquemático, como *productor social* (que produce, reproduce, estructura y mantiene las relaciones sociales); y como *producto del comportamiento social*, entendido en el sentido de los tres niveles que infiere Fiore (Fiore, 1996: 251, en Martínez García, 2002: 68) para categorizarlo como tal: construcción de imágenes visuales, contenidos ideológicos (implícitos o explícitos), y organización del proceso de “producción”. Y de ahí infiere que la organización espacial equivale al conocimiento del *tiempo social*, la evolución compositiva que transcribe la evolución social, desde lo desestructurado (se supone que en los momentos de transición entre sociedades de cazadores-recolectores) a la complejidad social y territorial de la prehistoria tardía.

La delimitación territorial y su aprovechamiento incluyen lo parietal como uno de los niveles de adopción y asimilación del medio, de fortalecimiento de la identidad propia. El paisaje captado como propio en las primitivas sociedades agropecuarias escapa así a las teorías sobre el carácter estanco de las llamadas *áreas de utilización diferencial* (Miranda *et alii*, 1986: 204). Como defiende Oliveira Jorge (2003: 183-187), el paisaje deviene en un dispositivo significativo evidentemente polivalente, con una complejidad funcional que deja sin sentido las disyuntivas clasificatorias (poblado o no, defensivo o no, funcional-ritual, etc.).

Hemos de plantearnos, de entrada, el propio concepto de *territorio*, y su relación con lo parietal. Nos movemos en un período de transición, un cambio gradual y pausado de mentalidad y de expresión estético-cultural, el paso de una sociedad semisedentaria de cazadores-recolectores a otra de colectivos transformadores con límites territoriales ligados a una nueva manera de relacionarse con el medio, de recrearlo y transformarlo (Martínez García, 2003: 122). Refleja la diferente manera de concebir y “ver” el entorno entre los simples consumidores, o los “*productores de paisaje*” (Fourneau, 1989). Este proceso abarca un amplio lapso de tiempo, desde el Neolítico hasta la Edad del Bronce, con su asentamiento definitivo en la Edad del Hierro. Algunos autores ven una evolución en la manera de “marcar” simbólica-

mente el espacio propio, desde la desestructuración del mundo megalítico, hacia la creciente jerarquización social y habitacional de los primeros grupos metalúrgicos (Costas *et alii*, 1999: 140). En ese paisaje cultural en el que por primera vez se busca predominar sobre el paisaje, perdurar o incluso ser visibles, el pensamiento megalítico que generaba monumentos integrados en el entorno, evoluciona hacia el pensamiento arquitectónico más evolucionado. Las sociedades metalúrgicas tienden a “fabricar” arquitecturas paisajísticas, jerarquiza, domina y transforma, y monumentaliza los espacios de habitación, mientras que lo rupestre asume más en solitario la mutación simbólica del entorno físico.

El territorio responde a un diálogo-dialéctica entre la traducción cultural del medio, y los condicionantes o potencialidades del espacio. Implica la delimitación de matices diferenciadores entre el paisaje real y visible, y el percibido o interno (con toda la carga cultural y de connotaciones de estos adjetivos) (Brossard; Wieber, 1980; Blanc-Pamard, 1986: 31). La fijación cultural del territorio, del entorno apropiado, responde así a la dialéctica entre lo visible y lo invisible (Collot, 1986: 212-213). Pero hemos de asumir ciertas limitaciones. Del primero hemos de asumir que partimos de lo visible ahora, en tiempo histórico. Y del segundo, de ese horizonte interno, cultural, simbólico, en realidad sólo captamos el negativo, la impronta (en el caso de lo parietal, codificada). Como dice Hall, la percepción del espacio es un hecho cultural (Hall, 1959-66). El espacio vivido, el espacio social, no revela geometrías estrictas ni se adapta exclusivamente a la “oferta” de lo contemplado. Prima su dimensión cultural, especialmente si hablamos de su traducción simbólica. La regeneración cíclica del paisaje real se alimentaría en parte de las claves de comprensión del espacio simbólico. Y, a su vez, éste evolucionará en virtud de la evolución de ese paisaje real percibido, captado e intelectualizado, traducido. Ambos se interactúan y co-determinan. Como menciona Berque (Berque, 1984: 33, *op. trad.*): “*El paisaje es una impronta, porque expresa una civilización; pero es también una matriz, ya que participa de esquemas de percepción, de concepción y de acción —es decir, de la cultura— que canalizan en un cierto sentido la relación de una sociedad en el espacio y en la naturaleza, por consiguiente el paisaje de su ecumene. Y así, en infinitos bucles de co-determinación*”. Supone, en suma, la expresión de ese espacio vivido, de esa realidad vivida, percibida, cargada de valores (Frémont, 1974: 231). Lo rupestre se inscribe como un traductor cultural del espacio habitado, del territorio, a partir de elementos inmutables de ese espacio, las cavidades o afloraciones rocosas. Supone la traslación cultural visible entre espacio propio y arte rupestre.

Esta definición del territorio, en la línea de la geografía de la percepción y del comportamiento, respondería a la suma o —más bien— a la imbricación de distintos *paisajismos*⁴. Pilles Sautter (1991) diferencia cuatro tipos: el *paisajismo ordinario*, centrado en el lugar donde se habita, sirve de modelo de representación del mundo, y conlleva un comportamiento activo de balizamiento del paisaje inmediato familiar; el *paisajismo utilitario*, con un espacio definido por la suma de paisajes incluidos por su finalidad; el *paisajismo hedonista*, fuente de placer, satisfacción y felicidad, de reafirmación, enraizamiento del ser y connivencia con el lugar; y el *paisajismo simbólico*, organización simbólica del espacio con múltiples facetas que atañen a lo social y a lo cultural.

4. Entendiendo como tales los modos de ver el paisaje (Sautter, 1991).

La aplicación práctica a lo parietal requiere la imbricación de los cuatro tipos de paisajismo, pero matizando el simbólico. Los análisis “paisajistas” reivindican que el arte no ha de ser necesariamente el reflejo de fenomenologías trascendentes o prácticas mágicas. Dentro de la búsqueda de connotaciones socioculturales en la génesis del proceso gráfico parietal, consideran posible la fusión de lo ordinario y utilitario con lo simbólico, la valoración de puntos del espacio por su implicación agraria y su asociación a simbolismos sociales, sistemas de ideología y poder, ritos de iniciación, etc. A lo que se añade la variabilidad derivada de la existencia de numerosos grupos o comunidades con rasgos culturales y espacios físicos determinados, propios (Torregrosa, 2001: 1-12), que adoptan en común códigos expresivos esquemáticos, pero que lógicamente generan singularidades y particularismos locales-regionales más o menos marcados.

Esa territorialización gráfica asume el papel de balizamiento del espacio, de apropiación de puntos remarcables, *lugares cargados de significación*, asimilables a los denominados *geosímbolos* por Hameau (2003: 427). Como dice este autor (Hameau, 2003: 421, *op. trad.*): “*Los hombres eligen el sitio y el sitio se revela a los hombres*”. Coudart (Coudart, 1997: 24-25) habla del espacio construido y habitado como producto social y cultural creador y reproductor de identidad, un espacio global cargado de significaciones particulares y sentido individual. Podemos transponer esta idea de espacio construido al espacio territorial, el paisaje abarcado y asimilado que crea identidad territorial y simboliza.

El arte parietal funciona como grabador-fijador de memoria e identidad colectiva en el medio con vocación de permanencia. Se ubica en elementos del paisaje que sirven a la vez de icono o símbolo visible, y delimitador natural del territorio. El colectivo se interacciona con el territorio como individuo colectivo y como suma de individualidades. Puede que el arte sirviera de *necesario* marcador simbólico de las fronteras del espacio propio (Van Genep, 1995: 151): “*...para que un territorio adquiriera plenamente su valor simbólico, debe saber dónde termina*”. El establecimiento de estos límites, la denominada *distancia crítica* (Galinié, 2001: 3-6; Ferdière, 2001: 2-3) entre grupos humanos, se basa en factores y estímulos culturales, económicos, geográficos, prácticos, etc., en la medida individual y/o comunitaria de cercano y lejano, de propio y ajeno. Estos, a su vez, se solapan y/o superan con delimitaciones territoriales basadas en argumentos habitacionales, prácticos, geoestratégicos.

Se vincula el arte parietal a la manera de aprovechar las *potencialidades* de ese paisaje real, tomando como eje aquellos rasgos morfoestructurales y traslacionales cuya incidencia resista la dinámica evolutiva del diseño paisajista agrario. Se valora especialmente las líneas de comunicación, los desplazamientos, el contacto entre las zonas llanas explotadas y las áreas de recursos (Criado Boado; Parcero, 1997: 23-24). Se acude a normas “lógicas” prehistóricas en la habitación de un territorio (Ongil Saucedo, 1986, Espadas Pavón, 1988, Martínez Andreu, 1992) a la luz de los datos arqueológicos y las posibilidades del territorio: los ríos como canales de interconexión física y cultural, recursos disponibles, el diseño de la orografía, la intervisibilidad con otros asentamientos, la ley de economía de esfuerzo en la explotación del medio, la lógica de la comodidad y seguridad en la selección de los emplazamientos, la contraposición entre barreras naturales y pasos, los estímulos de aislamiento y unidad, la perduración de antiguos caminos y su jerarquización, etc. Viene a ser lo que los estudios geográficos denominan *sistema de circulación* (Mallé, 1988), entendido como la suma de ele-

mentos del paisaje que revelan la permanencia de una manera de habitar, el área de difusión, factores de cotidianidad, etc.

En este paisaje apropiado y habitado, en la formalización de un sistema territorial y en la forma que toma, inciden también factores perceptivos, conscientes o no. De nuevo se acude a presupuestos ligados a la geografía de la percepción. El paisaje kárstico y el encajamiento de la red fluvial en él conforman elementos destacados del relieve, tramos encajados de límites discretos, límites visuales y corredores necesarios de comunicación. Son todos ellos factores importantes en el proceso de delimitación territorial, dada la influencia que tiene en ella la percepción del paisaje cercano, su visualización (Gómez Orea, 1989: 28), en especial los *paisajes intrínsecos*, las unidades homogéneas de percepción derivadas de la compartimentación del relieve a modo de cuencas visuales. La interiorización del espacio asumido como propio responde así a variables como el *potencial de vistas* (visibilidad del territorio en profundidad y amplitud de campo), o la *incidencia visual* (la visibilidad del territorio desde lugares más accesibles y frecuentados).

La historiografía reciente aplica estos paradigmas perceptivos al fenómeno parietal post-paleolítico. Subraya la repercusión y valoración simbólica de la visibilidad en el entorno habitado de una comunidad (lo que, en el caso de los soportes exokársticos puede ser más o menos evidente). Algunos resaltan los emplazamientos asociados a “monumentos salvajes” (formaciones naturales que destacan notablemente en el paisaje y a las que las comunidades humanas les atribuyen un contenido simbólico) (Criado Boado; Parcero, 1997: 23-24). Martínez García analiza abrigos del SE peninsular y la zona mediterránea (aunque extrapolable a zonas del interior) (Martínez García, 1998: 543-561, 2003: 133-134). Establece regularidades en la ocupación-utilización de abrigos en el paisaje, en los patrones de emplazamiento de los yacimientos parietales, basados en su *ubicación* en la arquitectura física del medio: *abrigos de visión* (en elevaciones individualizadas, contextos pétreos visualmente significativos), *abrigos de culminación* (puntos elevados de grandes sierras), *abrigos de movimiento* (barrancos, ramblas), *abrigos de paso* (collados o puertos), *abrigos ocultos* (cañones). El arte parietal conformaría otro apartado en esta clasificación, el de los testimonios inmuebles de la transmisión ideológica y la ocupación simbólica del territorio. E invirtiendo la valoración, Martínez García subraya lo que él llama la doble mirada del espectador, hacia el abrigo o el punto en el que sabemos que se sitúa, y desde el abrigo hacia el paisaje dando la espalda a las figuras, liberándolas, “...proyectándolas sobre el paisaje que dominan” (Martínez García, 2003: 136).

Y otros investigadores señalan (lo que puede servirnos de referencia para el caso de Basaula) que en el caso de gargantas o focos estrechas, la posición dominante del abrigo o cavidad profunda como criterio prehistórico de selección y valoración no equivalen a una mayor incidencia visual. El potencial de vistas y la localización visual se verá restringida, por ejemplo, en valles sinuosos e invadidos por la vegetación (Hameau, 2003: 423). Podemos hablar en estos casos, hasta cierto punto, del concepto geográfico de *unidad-valle*, unidad geomorfológicamente funcional que refleja los límites geográficos y territoriales que condicionan la actividad humana (Alonso Herrero; Cendrero, 1988: 30).

El paisaje más remoto, y su “diálogo” con el paisaje cercano y el “territorio”, condiciona también la habitación (accesibilidad, ubicación estratégica, los rasgos macroestruc-

turales, climatológicos, ecológicos, modos de apropiación y transformación del medio, etc.) de la región geográfica en la que se inscribe, y puede incidir en la marcación simbólica. Se señala la incidencia de las líneas de tránsito, de distribución de puntos de arte rupestre rodeando sierras, marcando territorios o vías de conexión (Criado Boado; Parceró, 1997: 23-24).

Se aventura incluso una manera diferente de “interesarse” en la montaña, en ese *saltus* que se frecuenta pero no se habita, en el arte esquemático (Peña Santos, 1992 y 2003: 351; Criado Boado; Parceró, 1997: 23-24; Bradley; Fábregas 1999, Costas *et alii*, 1999: 133, entre otros). En el ámbito galaico prefieren emplazamientos a lo largo de rutas naturales. Aprovechan soportes horizontales o subhorizontales poco visibles en puntos de amplio control visual de los límites superiores de las áreas de asentamiento, en pequeñas elevaciones (*outeiros*) de afloraciones rocosas que dominan depresiones-cubetas usadas para pasto. En otras zonas del arte esquemático eligen puntos de amplio dominio visual, pero generalmente casi inaccesibles y marginales respecto a áreas de asentamiento o de paso. Seleccionan soportes verticales en cavidades y relieves muy visibles o destacados en el paisaje.

Estos modelos predictivos derivados del “potencial” del emplazamiento se basarían en argumentos más económicos que culturales, en la idea de que la *comprensión económica del territorio* conlleva el marcaje simbólico de la concepción cultural de las distintas áreas de aprovechamiento. Para algunos autores los conjuntos parietales delimitarían, a modo “frontera simbólica”, la separación entre el *ager* y el *saltus*. Son un reflejo de colectivos cuyo territorio indicaría un trasiego entre el piedemonte y zonas llanas cercanas a las estribaciones, y las zonas de aprovechamiento de recursos naturales (pastos, recursos mineros, recursos forestales) (Hameau, 2003: 425-427; Martínez García, 2003; Oliveira Jorge, 1993: 491-492, 2003: 119).

Los grafismos rupestres se situarían en la zona de transición entre dos áreas principales, denominadas por Sánchez Palencia; Orejas (1991: 13-17) TEA (Territorios de explotación agropecuaria, superficies destinadas a la explotación agropecuaria, trabajados con cierta regularidad, asociables al *ager*) y TEC (Territorios de Captación de Recursos, superficies útiles para la obtención de recursos de forma regular o esporádica: superficies forestales, matorral, prados naturales, minas, canteras, etc., asociables al *saltus*).

Hay recursos en los análisis histórico-geográficos que pueden servirnos de referencia en esta concepción pseudo-dialéctica dentro del espacio apropiado por una comunidad, como por ejemplo, el análisis toponímico. Nos referimos a la definición de *toponimia* como la prolongación y la expresión en el lenguaje del modo adoptado de establecimiento (lo que implica modo de habitar) en el paisaje (Martinelli, 1992: 9). Algunos investigadores diferencian entre la toponimia del *ager*, de las zonas de explotación agrícola en las que ésta indica estructuraciones concéntricas en torno a los núcleos de población; frente al *saltus*, en el que la estructuración del espacio es radial y abierta al exterior, propia de formas móviles e itinerantes de explotación (Martinelli, 1992: 21-22). Leturcq (2003) remarca la diferencia entre las explotaciones agrícolas, que respetan un territorio delimitado por la regla de la distancia, o por la jerarquía entre poblaciones; y las explotaciones ganaderas, de territorios más vastos, móviles, con reglas intercomunales.

Incluso, algunos adivinan una especie de reflujo valorativo del paisaje natural frente al paisaje agrario (recreado y transformado). El arte postpaleolítico en cavidades perpetuaría, según Martínez García, el interés por la montaña, la ocupación simbólica del territorio frente a la tendencia poblacional a aprovechar las tierras bajas agrícolamente más favorables (Martínez García, 2003: 136). El arte representaría así una opción diferente de comprensión –simbólica– del medio. Responde a un marcaje de elementos naturales, no muebles; frente al interés creciente por aportar evidencias constructivas como respuesta física a su concepto de captación, adopción, aprovechamiento y comprensión del medio.

Oliveira Jorge analiza cómo el diferente diálogo con el medio entre sociedades adaptativas de cazadores-recolectores, y las agrarias transformadoras, repercute en éstas últimas en la necesidad de testigos simbólicos exteriores (volúmenes yuxtapuestos a la Naturaleza, o arquitecturas con voluntad de permanencia) que marquen el paisaje, visibles o no, pero de localización conocida. Conforme la sociedad transformadora-productora del paisaje se desarrolla y se asienta, aumenta y se acentúa –según este autor– esa voluntad de marcación del territorio (Oliveira Jorge, 2003: 183-187). Para Oliveira Jorge, otra manera de captar y marcar simbólicamente el paisaje perpetúa la tradición paleolítica de marcar la simbología de lugares recónditos. Reivindica el valor del contexto físico natural (localización, topografía y características previas del lugar). El artista actúa como agente u operador de búsqueda de sentidos ocultos.

Al espacio social se imbricaría el *paisaje trascendente*, vinculado a lo funerario, al rito y las creencias. Modo de vida, paisaje, y monumento funerario (arte megalítico, ligado a éste último) se interaccionan, generando puntos significativos del territorio en los que el espacio funerario *dialoga* con la manera de habitar. Como marcadores gráficos, suponen la acotación de un espacio propio, argumentado por la tradición que recoge símbolos de los antepasados (Bueno; Balbín, 2003). Permiten el tránsito entre espacios ecológicos, marcando el territorio grupal. No es tanto la visibilidad, como su ubicación de marca en lugares reconocibles, o significados. El *megalito* asume un valor social como visualización simbólica del prestigio en el paisaje, del recurso a la tradición como justificación de preeminencias, señalización de la posición de determinadas agrupaciones familiares respecto al resto del grupo (Bueno; Balbín; Barroso, 2005: 31).

4. La expresión parietal postpaleolítica esquemático-abstracta

En la zona N peninsular, a la luz de aspectos culturales, plasmación espacial, iconografías, etc., se han delimitado varias “regiones” dentro de la amplia zona tradicionalmente adscrita al arte esquemático. En el NO se ubica el llamado arte rupestre galaico. Y en la franja que enlaza la zona media de la Cornisa Cantábrica con los Pirineos (cerca de un centenar de cavidades de Cantabria, Vizcaya, Álava, Burgos y Navarra) se ha querido ver otro tipo de lenguaje parietal: el arte esquemático-abstracto (entre la amplia bibliografía, citaremos las obras de A. Llanos, 1966, 1977, 1990, 1997; Vegas Aramburu, 1990; Gómez Barrera, 1992), en el que se incluiría las manifestaciones de la Galería del Felino de Basaula, objetivo de este artículo. La investigación atribuye a este cuarto lenguaje plástico una cronología muy amplia, desde el Neolítico a época romana, conviviendo en las cuevas con depósitos arqueológicos en los que predominan las facies del Bronce Medio-Final a la Edad del Hierro (Apellániz, 1981: 33-35, 1982: 191-218, 1989, 1990: 79-80; Llanos, 1978: 125, 1992: 435, 1997: 40, 1999: 273-274, entre otros).

Se ha intentado establecer los rasgos básicos que definen esta expresión artística esquemático-abstracta (Llanos, 1999). Predominan las representaciones realizadas mediante trazos negros, y en algunos casos grabados (que pueden combinarse con los anteriores). Eligen cavidades endokársticas de cierto desarrollo, ubicadas en unos casos en puntos de amplia visualización de zonas de paso, y en otros con relación más o menos directa con sumideros y actividad hídrica con emplazamientos en zonas oscuras ubicadas en bordes, aristas, lugares complicados. Predominan las abstracciones sin correlación formal con imagen real, sobre las estilizaciones y esquematismos. Con frecuencia las representaciones coinciden en el mismo espacio con depósitos arqueológicos de distintas épocas, pero con mayor presencia de materiales de la Edad del Hierro⁵. Y algunos autores sugieren su imbricación con lo trascendente, ante la coexistencia de estas representaciones con la presencia de evidencias funerarias en una parte de las cavidades adscritas al arte parietal esquemático-abstracto (Gómez Arozamena *et alii*, 1991: 239; E. Muñoz *et alii*, 2006).

El análisis contextual (paisajístico, y semiótico) indica su confluencia con muchos de los rasgos que hemos visto al hablar del arte esquemático. Las peculiaridades paisajísticas (ubicación, tipo de contexto kárstico) pueden ser más o menos circunstanciales, reflejo de los particularismos geográficos de la zona en la que se ubican. El rasgo distintivo radicaría en la abstracción “radical” como lenguaje gráfico. Esto redundaría en mayores dificultades de análisis. Las dudas sobre la cualidad estética y objetivo artístico en estos grafismos (Guzmán, 1983, Hameau, 2003: 419) se agudizan en el caso de los conjuntos parietales con trazos o agrupaciones de trazos que conforman el grupo principal del corpus del arte parietal postpaleolítico esquemático-abstracto, que representan el apartado más radicalmente oscuro de los ideogramas. La identificación de grafemas o mensajes resulta especialmente compleja en estos conjuntos parietales de trazos simples, superpuestos o no, que no responden a esquemas compositivos evidentes (ni siquiera desde la óptica de las construcciones geométricas) o iconografías basadas en temáticas figurativas visualmente reconocibles o paralelizables.

Y a ello se añade la polémica historiográfica reciente entre los investigadores que defienden su existencia, y los que niegan su validez como manifestación parietal o ponen en duda su coherencia cronológico-cultural. Los investigadores críticos denuncian que muchas de las marcas negras puedan ser antorchazos en zonas de paso de las cavidades, aunque reconocen la posible existencia de representaciones intencionadas en cavidades como Ojo Guareña (Sala de la Fuente), o Altamira (Galería Cola de Caballo). García Díez; González Morales (2003) opinan que, para establecer si son arte o fruto de la casualidad, es necesario acudir a elementos intrínsecos a las marcas, como: caracteres morfológicos, contextuales (aisladas o concentradas, localización en la topografía de la cavidad), tipo de implantación, relación con estratigrafía de las cavidades. Y, en las que se admite su carácter de expresión parietal, dudan de la precisión de la cronología protohistórica (o de inicio de época romana) comúnmente admitida, dado que las dataciones de C¹⁴ AMS (13 en Cantabria, 3 en Burgos) indican una gran variabilidad, con fechas desde el Paleolítico Superior hasta la Edad Media (Díaz Casado, 1992, 1996; Muñoz *et alii*, 2002).

5. Se ha propuesto una cronología inicial del Bronce Antiguo para sus niveles arqueológicos datados por C¹⁴ en el 1760+/- 100 BC (Castiella *et Alii*, 1999: 69, Llanos, A. C., 1990: 170).

No cabe duda de que el argumento cronológico de esta crítica es el más difícil de rebatir. No hay correlación fiable con arte mueble de datación precisa, y son pocas todavía –proporcionalmente– las dataciones absolutas de la materia pictórica parietal. Sólo queda guiarse por rasgos distributivos o asociaciones estilísticas de dudosa utilidad. Para Apellániz (2004: 69), la definición de un estilo requiere la identificación previa de sus autores. Y necesita delimitar un período de tiempo concreto, un lapso cronológico preciso que eluda la elevación a la categoría de estilo particular lo que puedan ser sólo similitudes elementales perpetuadas a lo largo de mucho tiempo. En este tipo de ideogramas se añade la dificultad de un discurso gráfico “abstracto”, de trazos simples agrupados en un espacio sin conexiones iconográficas o compositivas evidentes. Como afirma Vaquero Turcios (Vaquero Turcios, 1995: 18) a este respecto, “una pintura aislada a media altura en la pared de una cavidad, como si flotase en el espacio y en la oscuridad, lo es también en el tiempo”. Se hace necesario un aumento de dataciones por C¹⁴, aunque es importante el % de dataciones con cronología Bronce-Hierro respecto a las 16 cavidades citadas en el artículo de García Díez; González Morales (2003), Smith (2003) y esta corriente estilística engloba más de un centenar de cavidades, lo que otorga un amplio margen de maniobra.

5. El arte postpaleolítico en Navarra

En el caso navarro, la mayoría del arte parietal postpaleolítico localizado se sitúa al Sur del gran complejo montañoso que abarca las sierras de Urbasa, Andía y Lokiz, que guarda una orientación general de Oeste a Este. Sin ser impermeable al tránsito, se trata de un relieve visual y orográficamente delimitador, un límite geográfico, climatológico, paisajístico y hasta simbólico. Podemos diferenciar en este amplio espacio dos zonas, una situada en lo que se conoce como los valles occidentales de la Navarra media occidental, y la otra en el extremo O de la Cuenca de Pamplona.

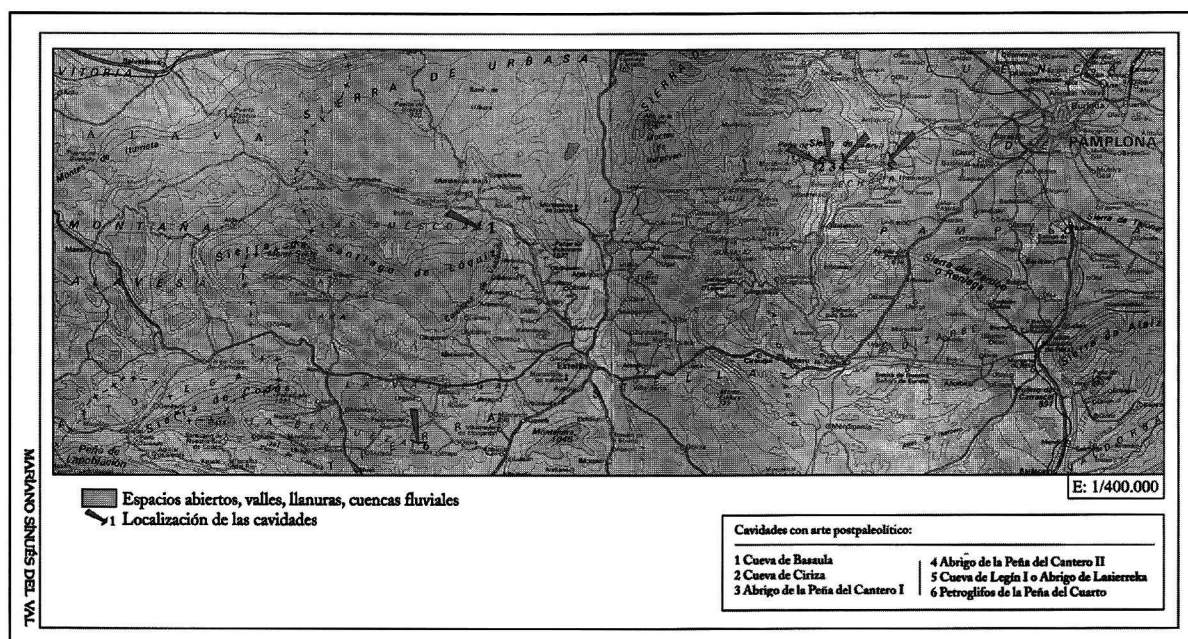


Figura 1. Localización geográfica de las cavidades con arte postpaleolítico en la Cuenca de Pamplona y Tierra Estella.

La primera zona incluye los yacimientos parietales de *Basaula* (Barindano) (figura 1) y la *Peña del Cuarto* (Learza). De la *Cueva de Basaula*, que analizaremos en este artículo, la historiografía se ha limitado generalmente a ubicar la Galería del Felino⁶ en los estudios de conjunto del arte esquemático, o esquemático abstracto, de una amplia zona de la cornisa cantábrica, reborde septentrional meseteño, y extremo occidental de los Pirineos en la zona pirenaica occidental (Apellániz, 1982: 193-197; Gómez Barrera, 1992: 250; Jusué; Sesma, 1992: 317; Llanos, 1966: 156-158, 1977: 645-648, 1979: 120-125, 1990: 170, 1991: 131, 1992: 435; Vegas, 1990: 195-196, entre otros). Los petroglifos de la *Peña del Cuarto* (Learza) (Monreal, 1977: 113; Cháfer Reig, grabados 1997: 20), comprenden finos grabados de cuatro equinos y una figura añadida a posteriori, en un bloque rocoso. Han sido considerados como manifestaciones tardías del arte parietal esquemático, vinculables tal vez a la transición Bronce Final-Edad del Hierro.

La otra zona comprende las cavidades decoradas en los cortados del frente rocoso de la Sierra de Sarvil orientado hacia el valle de Echauri. Sus manifestaciones parietales han sido asociadas con lo esquemático, no así con el esquematismo abstracto, y situado en la Edad del Bronce (Santesteban, 1968; Barandiarán; Vallespí, 1980: 185-186, figura 99; Beguiristain, 1982, 1983; Nuin, 1987, 1988-89, Nuin; Borja, 1991; Nuin *et alii*, 1987; Cháfer Reig, 1997). Comprende cuatro cavidades⁷: la *Cueva de Ciriza*, el *Abrigo de la Peña del Cantero I*, el *Abrigo de la Peña del Cantero II*, y la *Cueva de Leguín I o Abrigo de Lasiarreka*.

La *Cueva de Ciriza* se sitúa en las cercanías de la carretera Pamplona-Estella, en plena ladera y a los pies del cortado en el extremo occidental del Valle de Echauri. (Nuin, 1988-89: 242; Castiella *et alii*, 1999: 136). En un pequeño camarín al fondo de la cueva se localizaron tres representaciones esquemáticas en un panel de la pared, pintadas mediante tintas planas en color negro. Son formas de reducidas dimensiones que en su momento fueron interpretadas como dos objetos (arco y azuela) y una forma zoomorfa (cuadrúpedo) (Nuin, 1992). Nuin ubica su cronología entre inicios de la metalurgia y el Bronce Final o Hierro Inicial (Nuin, J., 1992).

El *Abrigo de la Peña del Cantero I*, está enclavado en uno de los monolitos calcáreos de la Sierra de Sarvil, a unos 20 m. del suelo y con orientación S-SE, sin espacio para el hábitat (Castiella *et alii*, 1999: 138). Hoy en día acondicionado como refugio para montañeros, fue descubierto por el Grupo de Espeleología de Príncipe de Viana en los años 60. Publicaron tres figuras con tendencia naturalista, que hizo pensar a sus descubridores en el Arte Levantino. Tanto la figura antropomorfa (quizás una representación femenina de la que parecen omitirse las extremidades), como las zoomorfas (ovicaprinos incompletos, aparentemente cabras), eran de clara tendencia esquemática, lineales o en tintas planas de color rojo. En la actualidad no pueden contemplarse debido al deterioro sufrido desde que se construyó el refugio (Barandiarán, I.; Vallespí, E., 1980; Apellániz, 1982; Nuin, J. 1988-89, 1991, 1994)

El *Abrigo de la Peña del Cantero II*, ubicado junto al Abrigo de la Peña del Cantero I, y formalmente muy similar al anterior, acoge varias representaciones esquemáticas en tinta

6. La mayoría de las citas se limitan a la mera mención nominal de Basaula, y con algún caso de error de localización en alguno de los planos.

7. Aunque se trate de un caso de arte mueble, incluimos la laja caliza decorada de Leguín I como complemento necesario a este grupo de arte esquemático.

plana roja, pintadas en pequeñas cornisas rocosas a dos metros del exterior. Incluyen un antropomorfo ancoriforme, asociado a un tectiforme y a tres grupos de barras. Se puede ver además alguna mancha rojiza de difícil interpretación. La cronología está en relación con las restantes del valle, entre los inicios de la metalurgia y el Bronce Final o Hierro Inicial (Armendáriz *et alii*, 1987; Nuin, J. 1987, 1988-89 y 1994).

La *Cueva de Leguín I o Abrigo de Lasiarreka*, muy cercana al yacimiento de Legintxiki, se localiza sobre un cerro testigo asentado en la antigua terraza cuaternaria. Padece un grado de destrucción del 90%, ocasionado por la erosión y por los derrumbes ocasionados por una explosión con dinamita (Castiella *et Alii*, 1999: 149). En ella se recuperó una laja con grafismos esquemáticos. Comprenden una veintena de motivos en tintas planas rojas o negras: 3 zoomorfos, dos pectiniformes y un ave en vuelo, 8 puntos, 4 barras, 1 petroglifoide y 7 elementos de dudosa definición. Todos los motivos se adaptan a la forma de la laja, por lo que cabe pensar que era un elemento exento y no parietal (Beguiristain, 1983). Los datos del registro arqueológico obtenidos por los diferentes autores no aclaran la posible adscripción cronológica del yacimiento. J. Nuin llegó incluso a realizar en 1991 una limpieza interior, con resultados negativos, ya que la gran cantidad de basura y los desprendimientos colmataban la superficie (Nuin, J., 1994).

Dentro del catálogo de arte esquemático megalítico, destaca la *estela-estatua de Soalar* (Baztán). Tiene un formato de tendencia antropomorfa con un grabado en su anverso, que representa una figura humana vestida y armada⁸. Conocida y publicada desde los años 70 (Ondarra, 1976; Peñalver, 1983: 399), los avatares de su reubicación en una casa particular de Gartzain y la constatación de su decoración (en el emplazamiento original el collado de Soalar sólo permitía ver el reverso) han permitido recientemente tanto su traslado al Museo Oteiza (Elizondo), como un estudio en profundidad (Bueno; Balbín; Barroso, 2005).

Son pocos –de momento– los casos de megalitos en la zona entre el Pirineo occidental y el alto valle del Ebro, País Vasco y Navarra, en los que se pueda afirmar su inclusión en el arte esquemático megalítico. Barandiarán y Vallespí ya mencionan en 1980 el caso del menhir de Ata en Aralar, de talla antropomorfa, dado a conocer con surcos grabados por Iturralde y Suit en 1895 (Barandiarán; Vallespí, 1980: 161). Puede ser el caso también del menhir de Eteneta, en la comarca de Andoain (Bueno; Balbín; Barroso, 2005: 9). Peñalver, en un estudio de menhires de Euskal Herría (1983) cita grabados en un grupo de monolitos: Aitzpikoarri, Mugarriluze, Zorrotzañarri, Jentilarri, Iruñarri, Langagorri, Txoritokieta, Artxubieta N., Gorospil, Eihartzeko-Munoa, Erroldan-Arriya, y el mencionado de Ata. Aunque menciona que muchos de estos grabados pueden no ser prehistóricos, los autores del estudio reciente sobre el menhir de Soalar intuyen que pueden remarcar o solaparse a grabados más antiguos, como en el caso del menhir de Gorospil, o el de Ezkurra (Bueno; Balbín; Barroso, 2005: 9). Estos autores del estudio sobre el de Soalar citan en las proximidades de la ubicación original de este, el menhir de tendencia antropomorfa de Burga (Bueno; Balbín; Barroso, 2005: 29-30).

8. Serpentiforme, y cazoletas a modo de ojos en el extremo triangular de la piedra que insinuaría la cabeza. Figura “vestida” con un manto dibujado y delimitado mediante líneas (decorado con líneas, zig-zags y triángulos), cinturón, armas (alabarda y puñal), y un símbolo solar (o escudo) (Bueno; Balbín; Barroso, 2005).

Dejamos para el final el caso de *Bescós* (Beire) (Beguiristain; Jusué, 1985, 1986: 78-80, figuras 1-2; Cháfer Reig, 1997: 15), con posibles petroglifos vulvares, aparentemente derivados de su posición inicial, y con dudas sobre su adscripción al catálogo de arte rupestre.

Es difícil extraer conclusiones del pequeño grupo de yacimientos navarros con arte esquemático, aún más reducido en el caso del arte parietal. Estilísticamente, con todas las prevenciones posibles de una clasificación de ese tipo, podemos agruparlas en tres corrientes vinculables a lo esquemático. El grupo de cavidades de la sierra de Sarvil y el caso de Learza, se inscribirían en el extremo N del arte esquemático peninsular. Basaula formaría parte del denominado arte esquemático-abstracto. Y el caso de Bescós (con las dudas que plantea) y los megalitos decorados (que, muy probablemente, tengan en el futuro un núcleo destacable en el ámbito baztanés), encontraríamos conexiones peninsulares y europeas.

Una pequeña aproximación paisajística al arte parietal postpaleolítico navarro muestra su concordancia con los paradigmas interpretativos identificados en el contexto peninsular y del Sur de Francia (marca espacial entre *ager* y *saltus*, geosímbolos, delimitación de entornos, paisajes y territorios potencialmente definibles, etc.). Estas tesis tienen sus limitaciones. Para I. Barandiarán (1988: 227), el análisis paisajístico parte de un déficit inevitable de información sobre la evolución de un contexto paleogeográfico sucesivamente alterado (formaciones vegetales, relieve, contexto geológico, diseño del espacio habitado, parcelaciones, caminos, etc.), con elementos que mantienen su antigua caracterización, y otros profundamente alterados. La “integración” de los sitios decorados en los territorios dependen de una obviedad, de un factor apriorístico del que no sabemos con seguridad en qué medida incidía en la apropiación de un espacio de vida como propio: depende de la existencia de afloraciones rocosas, de cortados calizos con abrigos, entre otros.

Pero el propio contexto de lo parietal, los relieves rocosos, las vías fluviales, ofrecen –por su pervivencia como factores habitacionales, o incluso valores simbólicos– vías de aproximación a claves habitacionales de las primeras comunidades agrarias, a la relación entre espacios de aprovechamiento de recursos, y espacios transformados para su explotación, captación y asimilación del entorno visual y/o simbólicamente delimitable o “balizable”, entre otros. Supone adoptar enfoques de la Arqueología del Paisaje: trascendiendo el yacimiento parietal, se abarca el contexto que lo explica, incorporando el paisaje circundante, los patrones de asentamiento, de aprovechamiento de recursos (Ballesteros *et alii*, 2005: 1).

No es este el objetivo del artículo, por lo que nos limitaremos a sugerir algunas claves espaciales de tránsito y habitación, de contacto y flujo cultural en la Navarra media occidental, que pudieron incidir en la fijación en ellos de lo parietal como marcador simbólico de su significado. No nos enfrentamos a espacios delimitados por relieves que generen aislamientos colaterales radicales, o rutas forzosas de comunicación. Pero sí pueden haber propiciado un eje de tránsito poblacional, cultural, de E a OE, siguiendo la ley del mínimo esfuerzo y la ruta más factible. E incluso haber influido en la delimitación de territorios o manchas territoriales. Las cuencas fluviales actuarían como unidades fisiográficas vertebradoras de territorios, canales de comunicación humana y cultural (Torregrosa, 2001: 14-15). Como sugiere Beltrán (1992: 44), la comodidad que proporciona el trazado de los ríos, la propia distribución

del relieve, condiciona la movilidad, los contactos esporádicos, la transmisión cultural, incluidos aspectos del arte rupestre.

Basaula, y Peña del Cuarto se ubican en los pasillos fluviales creados por la cuenca hidrográfica del Ega y sus afluentes, que comunican tanto hacia el interior de ese eje montañoso (corredor del Urederra, y Amescoas) como hacia territorios alaveses, y hacia la Ribera estellesa. La cueva de *Basaula* (Baríndano) se abre en un barranco lateral (desde el que se accede al interior de la sierra de Lokiz) del corredor del Urederra. Ese corredor, tributario del Ega, enlaza la depresión de Valdellín en el curso medio de Ega (dentro de la llamada depresión estellesa que bordea las estribaciones meridionales de la sierra de Lokiz, con precipitaciones medias discretas, y clima de influencia mediterránea con influencias cantábricas) (Bielza de Ory, 1972: 107) con el espacio de las Amescoas, en el interior de las serranías antes mencionadas, y desde allí por rutas montañosas con el corredor de la Sakana o la Llanada alavesa. La afloración rocosa grabada de la *Peña del Cuarto* (Learza) se localiza en la Valdega (Bielza de Ory, 1972: 107-108), un espacio colateral de la cabecera del Ega, aguas abajo de Valdellín. El río genera en esta zona un corredor entre las estribaciones del Sur de la sierra de Lokiz, y las de la Sierra de Codés-Sierra de Cantabria. Y en su orilla derecha, su afluente el río Odrón comunica la Valdega con los espacios abiertos de la Ribera estellesa que descienden abarrancados hacia el Ebro.

La segunda zona con arte postpaleolítico parietal se circunscribe a los cortados de la *Sierra de Sarvil*, dentro del valle de Echauri (figura 2), en el extremo oeste de la Cuenca de Pamplona. El frente rocoso en el que se inscriben los grafismos domina el cercano curso de agua del río Arga (gran vía de conexión hacia el S de Navarra, valle del Ebro e interior peninsular) y su confluencia con el río Arakil (cuyo curso aguas arriba lleva al corredor de la Barranca, pasillo natural de comunicación hacia territorios alaveses, y se mantendrá como gran eje de comunicación en época romana y con el primitivo Camino de Santiago). La mayoría de las interpretaciones han mantenido la línea tradicional de análisis del fenómeno parietal. En los ochenta-noventa todavía se mantenía en la historiografía navarra la posibilidad de que el punto principal de grafismos parietales, la concentración del valle de Etxauri, reflejara un santuario o conjunto de santuarios. La argumentación se basa en la supuesta marginalidad funcional de los soportes: ubicación en una zona de paisaje abrupto, poco atractivo, en lugares escarpados y de difícil acceso, que invitan al recogimiento (Nuin, 1992: 102).

Un breve repaso al modo de poblar el gran espacio de la Cuenca de Pamplona resalta la importancia que se le dio a la zona que nos ocupa en el período de asentamiento y triunfo de las sociedades agropecuarias hasta la Edad del Hierro. Durante la Edad del Bronce se aprecia una fluctuación desde lugares llanos hacia las laderas o piedemontes de las serrezuelas que bordean la Cuenca y controlan las zonas llanas interfluviales, para terminar en una gran variedad de ubicaciones en el Bronce Final; y desde una concentración significativa de yacimientos en el corredor Arakil-Arga (donde se ubica la totalidad de las manifestaciones parietales, y un 53% de yacimientos del Bronce Inicial en un 25% del espacio) manteniendo la tendencia visible en el Neolítico-Calcolítico, hasta una ocupación generalizada de la Cuenca de Pamplona (Castiella *et Alii*, 1999: 63-78) con gran variedad de ubicaciones, y revitalización generalizada del poblamiento en el Bronce Final. En la Edad de Hierro con-

tinúa esta última tendencia (Castiella *et Alii*, 1999: 93-101). En la Edad de Hierro I ocupan –posiblemente agrupados en conjuntos de enclaves de tamaño medio-pequeño– tanto pequeños altozanos o cerros, como planicies a media ladera, o incluso enclaves en llanura, pero todos ellos con preferencia por terrenos más aptos en la proximidad de las montañas, dejando más deshabitado el centro de la Cuenca. Y en el Hierro II se perpetúan algunos asentamientos, pero se reduce el número de enclaves y se decantan por lugares altos con buen control territorial.

En los megalitos decorados baztaneses, acorde con la ubicación destacada y significativa, combinando la territorialidad con lo trascendente, que se relaciona con este tipo de megalitos, la estela-estatua de *Soalar* se inscribe en un punto geográfico de posición estratégica respecto a vías de tránsito hacia el N y E de los Pirineos, control de entrada del valle de Baztán desde la Meseta. Sumado a sus referencias gráficas, muestra la capacidad de interacción de los valles pirenaicos en la Prehistoria reciente (Bueno; Balbín; Barroso, 2005: 33).

Con la excepción del caso de Beire, la mayoría de los conjuntos rupestres postpaleolíticos navarros están ubicados en una franja al S del gran eje montañoso que discurre en el territorio navarro de OE a E (Urbasa-Andía, y Lokiz), en las proximidades de pasos estratégicos o vías de comunicación de espacios llanos de clima suave submediterráneo hacia el Valle del Ebro. Subrayan el carácter simbólico de afloraciones rocosas, escarpes, en la transición entre el paisaje agrario transformado, y los paisajes de montaña y bosque, de *saltus*. Remarcan el posible valor simbólico, cultural, o cultural, de las grandes sierras que marcan límites visuales y establecen espacios discretos de habitación. Ocupan la franja de transición entre las geografías de climatología atlántica y mediterránea.

Basaula parece presentar conexiones (morfoendokársticas, culturales, estilísticas y espaciales) con el arte parietal esquemático abstracto del territorio alavés, el denominado *Grupo de los Husos* (Apellániz, 1982: 195-243). Si admitimos la vinculación estilística y cultural a la zona alavesa, aplicada por la investigación a las representaciones de Basaula (Llanos, 1978: 123-125.1990: 170), éstas conectarían con un contexto cultural y poblacional caracterizado por la fusión de tradiciones retardatarias del Bronce con la llegada de nuevos aportes, a finales de la Edad del Bronce e inicios de la Edad del Hierro, con una cronología similar a la de los conjuntos parietales de las cavidades de Solacueva, o Lazalday en la zona alavesa (Llanos, 1978: 123-125, 1990: 170, 1992: 435).

No obstante, a diferencia del denominado *Grupo de los Husos* (con indicios de poblamiento, fenómenos sepulcrales y cavidades decoradas), Basaula adolece por el momento de una relativa carencia de testimonios arqueológicos asociables en una supuesta entidad paisajístico-territorial delimitable en la transición del Bronce Final a la Edad de Hierro, las huellas de su presencia son más bien escasas. Mencionaremos, más o menos próximo, el importante asentamiento de *Altikogaña* (Eraul) en el primer tramo del corredor del Urederra (Castiella, 1995: 223, figura 1). En el conjunto tumular de la vecina altiplanicie de Urbasa-Entzia correspondería a esta época el círculo de *Mendiluce* (Barandiarán; Vegas, 1990: 309), y las posibles cavidades sepulcrales de *Manzanero* y *Noriturri* (Santesteban; Acáz, 1992).

II. LA CUEVA DE BASAULA

1. *Localización y entorno geográfico de la cavidad*

La cueva de *Basaula* está enclavada al SE de Barindano (figuras 1 y 2), en terreno comunal del valle de Améscoa Baja⁹, situado en la Merindad de Estella¹⁰. Dicho valle se extiende desde el gran circo rocoso formado en la zona del nacedero del Urederra de la sierra de Urbasa al N y NE (con alturas como Larregoiko, de 1.014 m; o Ecaiza, de 1.130 m), una zona deprimida en el centro y Sur, y los cortados septentrionales de la sierra de Lokiz en su límite meridional. El valle combina una orla periférica de calizas y dolomías paleocenas a modo de cornisa, y un interior con margas del Cretácico Superior recubiertas parcialmente por bloques desprendidos por gelivación y aportes aluviales de la red fluvial. El encajamiento de ésta última dio la forma actual al diseño orográfico. En el interior del valle tributa el arroyo Uiarra (cuya cuenca conforma el valle de Améscoa Alta) en el Urederra.

La cavidad se inscribe en uno de los abarrancamientos de las laderas de la vertiente septentrional de la Sierra de Lokiz (O-SO de Navarra), colaterales a la zona en la que la convergencia de ésta con las elevaciones de la serranía de Echávarri crea un desfiladero o foz al tajar el Urederra las calizas cretácicas de Lokiz. Siguiendo la carretera procedente de Estella, el barranco de Basaula confluye en el flanco izquierdo (aguas arriba) de ese estrechamiento, poco antes de que éste último se abra al espacio abierto de la Améscoa Baja cerca de Barindano. Dentro de la red de barrancos que drenan la sierra en sus laderas encontramos los barrancos de Aramaco, Ciego y Garciarán, que desaguan en el de Basaula, que a su vez desemboca en el encajamiento del Urederra (Juanbeltz; Riancho, 1996: 73-74). El de Aramaco es el acceso natural desde Basaula a la sierra de Lokiz, y en él se localiza la transición climática entre el microclima del barranco, y el de la sierra, con hayedos en convivencia con encina y quejigo (Juanbeltz; Riancho, 1996: 93).

El contexto geográfico del piedemonte de Lokiz y los encajamientos fluviales concilia un paisaje aparentemente natural, con todas sus connotaciones (orografía, biocenosis, procesos formativos, edafogénesis del paisaje, etc.) y un paisaje cultural, antrópico, resultado de la acción de las actividades humanas en diferentes épocas. En el marco del barranco, sus características limitaron en apariencia el grado de modificación antrópica del espacio natural. Estas zonas de transición hacia espacios montañosos, valles sinuosos encajados entre cordales, y espacios de aprovechamientos en montaña, reservas naturales, etc., responden a modelo de *paisaje evolutivo y orgánicamente desarrollado*¹¹, resultado de su adecuación al medio natural, a determinados condicionantes sociales, económicos (Ballesteros *et alii*, 2005: 11). Su aparente fosilización conserva dinamismos asociados al modo de vida tradicional, con procesos evolutivos activos.

9. Constituye un municipio que alberga los lugares de Artaza, Baquedano, Barindano, Ecala, Gollano, San Martín, Zudaire (capital) y el caserío de Urria.

10. El valle se sitúa a una decena escasa de Km. de Estella, y a unos 50 Km. de Pamplona (59 Km. entre Zudaire y ésta última)

11. Tipo de paisaje cultural establecido por la Convención Mundial de la UNESCO (Ballesteros *et alii*, 2005: 11).

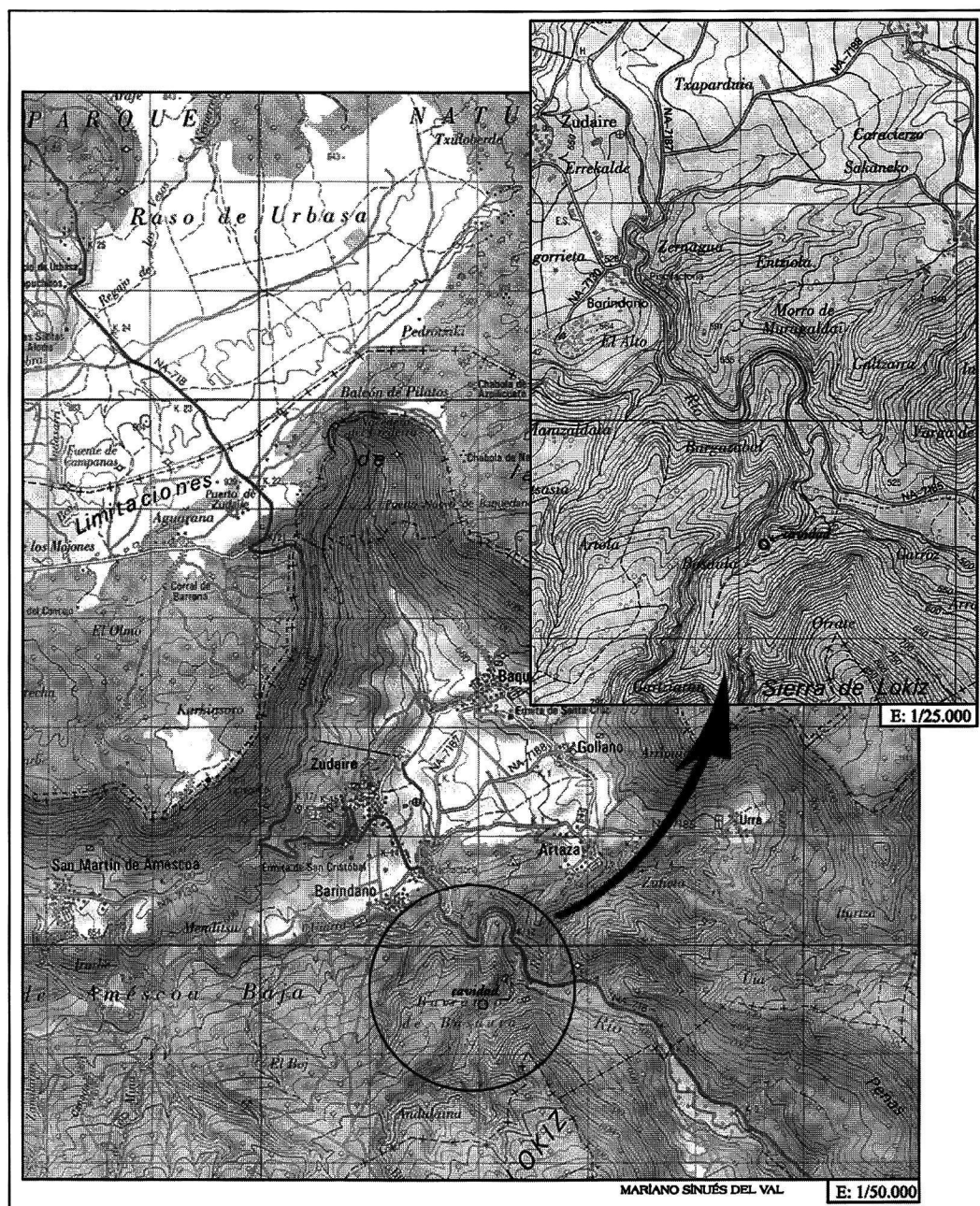


Figura 2. Situación geográfica de la cavidad.

La cavidad está situada en el profundo *barranco de Basaula*, que comienza en las cercanías del pico de San Cosme (1.031 msnm). Dicha foz cuenta con acantilados que se elevan hasta una cota de 810 msnm en su punto más alto, verticales máximas de 80 m y canchales a los pies de los cortados, y un desnivel global de unos 500 m entre su inicio y la zona del manantial de Ixako. El barranco debe su morfología principalmente al encajamiento del cauce –hoy fósil– del antiguo río del mismo nombre, en un contexto de calizas y margocalizas del Cretácico Superior. Dicho río, reducido a avenidas estacionales en época histórica, fue tribu-

tario del Urederra, en cuya margen derecha desembocaba tras un corto recorrido de unos 200 m por una llanura formada en dicha confluencia. Dejó de discurrir por su cauce desde el diaclasado con barrenos de la base del manantial de Itxako (uno de los tres acuíferos kársticos de la unidad hidrogeológica de la sierra de Lokiz) junto a los de Alborán y Ancín (Juanbeltz; Riancho, 1996: 78-79), en los años cincuenta del s. XX.

El barranco de Basaula alberga un bosque submediterráneo abierto con predominio de encina carrasca, estrato arbustivo denso, y una variada fauna rupícola, que han llevado, junto con los valores bioespeleológicos de la cueva, a su consideración global como *Reserva Natural*¹².

Tras remontar el cauce fosilizado accedemos a la embocadura (figura 3) de Basaula¹³, que se abre en una afloración caliza a 530 m.s.n.m. La morfología endokárstica de la cavidad¹⁴, el análisis del lecho fósil¹⁵, los testimonios de salidas estacionales de caudales considerables de agua por la embocadura¹⁶, avalan el dato de que la boca de Basaula constituía la salida natural del acuífero, que originaba el río Basaula. La sierra de Lokiz tiene un régimen de precipitaciones por encima de los 1.000 litros/año por m² (Juanbeltz; Riancho, 1996: 79). La época de estiaje corresponde al verano, con las mayores precipitaciones en otoño e invierno. Este dato sugiere los momentos en los que era posible o más seguro el acceso a la cavidad antes del barrenado del acuífero.

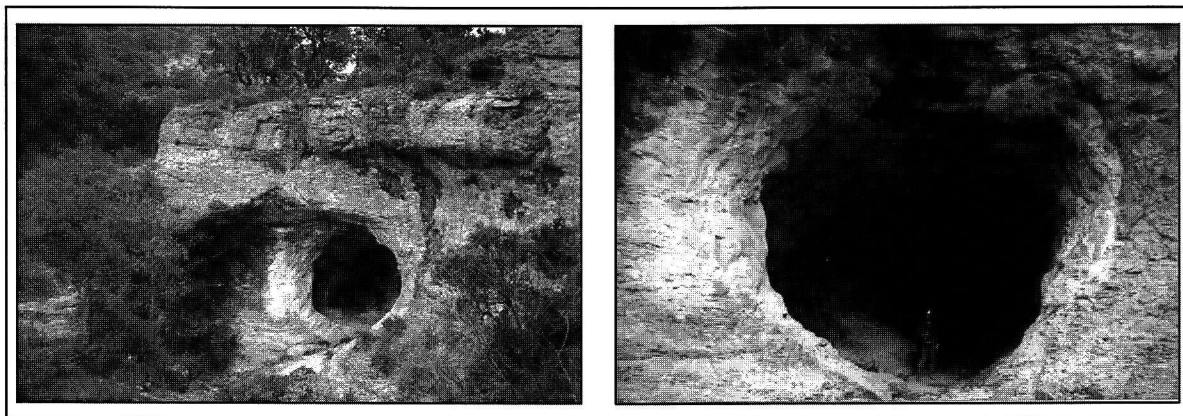


Figura 3. 1, Entorno inmediato de Basaula. 2, detalle de la boca de la cavidad.

12. Ley Foral 6/1987, de 10 de abril, de normas urbanísticas regionales para protección y uso del territorio.

13. Hoja 140 correspondiente a Estella, de la planimetría 1: 50.000 del Instituto Geográfico Catastral, coordenadas U.T.M. de X572100 Y47344000 Z530 (Santesteban; Acaz, 1992: 92).

14. Construcción erosiva de los rasgos básicos de la topografía, deposición sedimentaria en la gran galería subovalar de salida, etc.

15. Perfil desarrollado al completo en el barranco a modo de curso fluvial de montaña: canalización de media caña excavada en las calizas que comienza en la zona de la embocadura de la cueva, grandes bloques a medio recorrido de barranco, y sedimento más fino en su “desembocadura” a la altura del manantial de Itxako.

16. Originados en fenómenos de *trop plein* a través de la sima desde los niveles inferiores del complejo endokárstico.

2. Entorno arqueológico

Se conocen pocas evidencias de la Prehistoria reciente-Protohistoria en el entorno paisajístico inmediato, y en su mayoría corresponden a hallazgos de superficie, con la habitual vaguedad terminológica, conceptual e interpretativa¹⁷ que rodea a estos yacimientos de prospección (*¿hallazgos sueltos, concentraciones, manchas con materiales asociables de ceniza, fondos de cabaña, talleres de sílex, campos de hoyos?*).

En el espacio geográfico inmediato en el que se inscribe, la Améscoa Baja, se conoce desde hace bastante tiempo la existencia de pequeñas concentraciones de sílex a lo largo del valle en ambas orillas del Urederra, en Zudaire, Gollano, *Igarmina* (sílex, cuentas de barro) en Barindano (Vallespí *et alii*, 1974: 31-32, Beguiristain, 1990: 274). En los valles de Allín y Yerri (encajados en las estribaciones de las sierras de Lokiz y Urbasa-Andía, y conectados con las Amescoas a través de una suerte de desfiladero o encajamiento del Urederra en cuya salida se abre el barranco de Basaula), el panorama se amplía con el poblado de *Altikogaña* (Eraul), y los hallazgos sueltos o concentraciones de superficie de *Iturza* (monolito y túmulo) (Beguiristain, 1990: 274), *Las Parcelas* (Lezaun, distintos talleres de sílex) (Beguiristain, 1990: 275), *Urra* (pulimentado) (González Sainz, 1979, Beguiristain, 1990: 276), San Martín de Amescoas (pulimentados) (González Sainz, 1979, Beguiristain, 1990: 274).

El barranco de Basaula (figura 4) se sitúa colateralmente en el eje de comunicaciones generado por la cuenca del Urederra. Y la cabecera de dicho río enmarca a su vez el trazado de caminos que tratan de asegurar la comunicación de los distintos valles encajados habitados con el altiplano de Urbasa (Barandiarán; Vegas, 1990: 300). Diversos grupos humanos han utilizado reiteradamente desde el paleolítico las afloraciones de sílex de Urbasa (Portugain, Bioiza, Mugarduia, etc.) (Barandiarán; Vegas, 1990: 302).

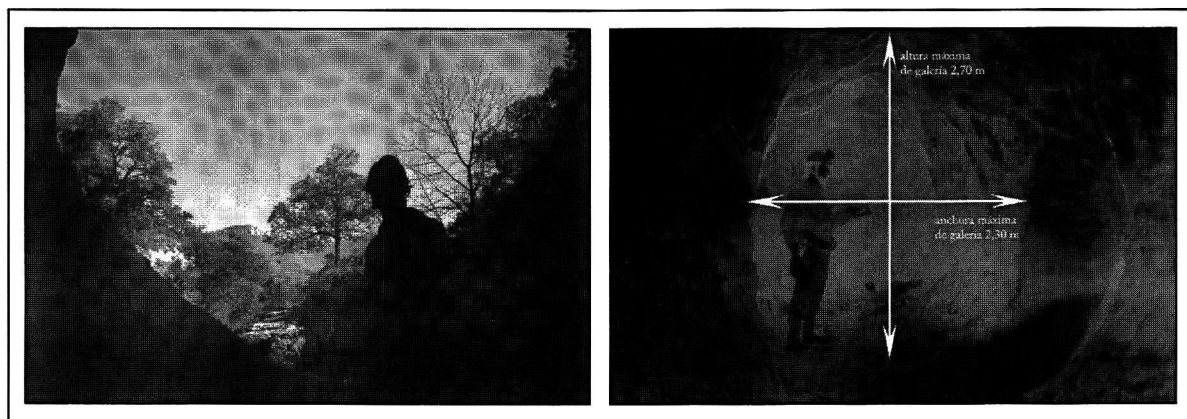


Figura 4. 1, paisaje visible desde la embocadura.
2, dimensiones actuales de la Galería del Felino.

17. Como menciona I. Barandiarán (Barandiarán; Vegas, 1990: 149), se trata de conjuntos abiertos, cuya delimitación en superficie y en profundidad se han perdido. Esto complica bastante la delimitación de unidades de ocupación, etapas cronológicas o estadios culturales. Y obliga a fiar buena parte de la argumentación y diagnóstico cultural a la mera tipología, con los riesgos que conlleva (especialmente en el caso de las evidencias líticas).

3. Descripción de la cavidad

La inspección visual del acceso sugiere la existencia de alguna forma de alero, hoy desaparecida. La boca, orientada al NE-SO, posee unas dimensiones considerables de 6 m. de ancho por unos 8 m (figura 3) de alto. Junto a ella se abre un covacho de escasa profundidad y de boca similar que hace las veces de falsa segunda entrada (figura 3). *Basaula* (Santesteban, 1971: 263, 1991: 228; Santesteban; Acáz, 1992: 92) se inscribe en una compleja red endokárstica de gran desarrollo. Está estructurada en tres niveles con una red de galerías de varios kilómetros. La actividad hidrológica (derivada posiblemente del mismo acuífero que alimenta al Itxako) se limita actualmente al nivel inferior, de gran complejidad y difícil acceso (a través de una sima de 15 m.). El nivel intermedio corresponde al de la entrada y en él se encuentra el acceso al dispositivo parietal. En época histórica presentaba niveles dinámicos de agua, ligados al régimen estacional, producidos por fenómenos de *trop plein* del nivel inferior, que no afectaron a la galería decorada.

En conjunto, el diseño de la cavidad está íntimamente ligado a procesos erosivos, condicionados a su vez por la disposición y orientación diaclasal. Los fenómenos litoquímicos no son generalizados. Podemos mencionar, entre otros, el modelado de falsas salas por desfondamiento del techo de las galerías, en el nivel superior; o situaciones similares en la Gran Sala y en la sala de acceso a la galería colgada, dentro del nivel intermedio. La actividad reconstructiva es escasa y discreta, limitada en general a mantos o lienzos estalagmíticos en puntos concretos. Además de su valor arqueológico, destaca (Santesteban, 1971: 263-265) por sus valores bioespeleológicos (colonia nidificadora de murciélagos, hoy en retroceso, distintos tipos de quirópteros), y paleontológicos (fauna del Cuaternario, como los restos de *ursus spelaeus*, felinos, entre otros).

El vestíbulo de la cueva mantiene las dimensiones del acceso, y posee una longitud de unos veinticinco metros. La regularidad de las avenidas de agua lo ha lavado hasta el punto de carecer de cualquier indicio de paquete sedimentario. En la pared del fondo se abre la hendidura, de proporciones más modestas, por el que se accede al interior de la cavidad. El recorrido inicial discurre por una galería de unos setenta metros de largo y tres de ancho, con un techo que en algunos puntos desciende por debajo de los 2 m. Presenta una acumulación de sedimentos ligada a su empleo cíclico como cauce fluvial subterráneo. Desemboca en una gran sala (Gran Sala), con un enorme bloque de desprendimiento en el centro y una acumulación colateral de derrumbes, que comunica con el resto del desarrollo. En el inicio de dicha galería de acceso a la cavidad, localizamos cerca de la entrada un pequeño ensanchamiento a modo de sala provocado por un antiguo desfondamiento, que camufla el acceso a la *Galería del Felino*, galería colgada, horizontal que alberga las representaciones (Santesteban, 1971: 263, 1991: 228; Santesteban; Acáz, 1992: 92; Elósegui, 1992: 317).

La *Galería del Felino* (figura 5) pasa por encima de la galería de acceso y desemboca junto a un divertículo lateral, a modo de balcón, en la parte superior de las paredes de la Gran Sala. Se trata de una galería de origen erosivo, de sección subovalar, con una estructura que sugiere la incidencia de una línea de diaclasa que conforma el eje longitudinal del techo de toda la galería. El corredor discurre en forma de S tendida a lo largo de unos sesenta metros. Presenta una anchura media (figura 4) (a mitad de pared) de unos 2,30 m., y un techo a unos 2,60 m. de altura media (2,70 m en la zona del panel 6). La humedad y la presencia de arci-

lla de decalcificación se concentran en la confluencia con el divertículo y en la zona del balcón. En el resto de la galería localizamos pequeñas concentraciones de limo de grano fino, acumulados en entrantes de la pared formados por surgencias (hoy fósiles). Presenta dos derrumbes en sus extremos. El situado en el inicio de la galería parece originado por un desfondamiento del techo y de parte de la pared derecha (en el sentido de la marcha). El otro derrumbe está ubicado en la confluencia con el *divertículo*, y posiblemente tenga un origen similar al anterior. Se aprecian marcas o huellas de zarpazos de animal. Aún cuando este tipo de marcas han sido asociadas con frecuencia a úrsidos, en este caso su ubicación es complicada, su altura muy escasa, y parecen *relativamente recientes*.

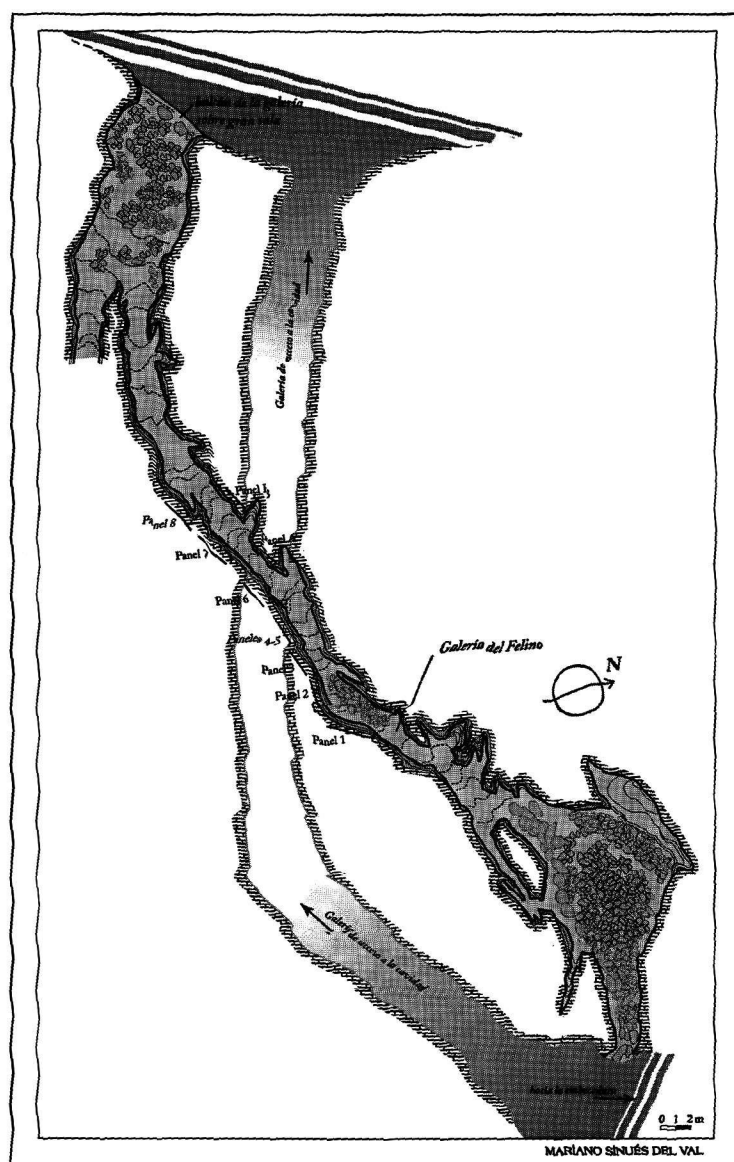


Figura 5. Planimetría de la Galería del Felino.

Las representaciones *parietales* se concentran a lo largo de la pared izquierda, y en un tramo más corto de la pared derecha (más irregular, subdividida por los entrantes antes citados, y que alberga la supuesta figura de felino). Como en otras cavidades con grafismos, Basaula tam-

bién sufre los problemas de la conservación diferencial. Teóricamente se conserva mejor el registro parietal ubicado en tramos profundos, con condiciones climáticas constantes, frente a las alteraciones de tramos más cercanos a la entrada (Moure Romanillo, 1999: 79). El vestíbulo de Basaula, con desprendimientos continuos de la capa superficial de sus lienzos, con un potente curso estacional de agua, no conserva estrato, ni superficies parietales antiguas. Pero la peculiaridad faunística de esta red endokárstica, que ha llegado a albergar una enorme colonia de murciélagos, ha provocado, en el caso de la Galería del Felino, una profunda alteración química del mantillo superficial de las paredes. Buena parte de los lienzos están fuertemente degradados (especialmente el tercio-mitad inferior de los lienzos), afectando a una parte considerable de los grafismos de la pared izquierda (además de las agresiones antrópicas en forma de graffitis).

4. *Corpus parietal*

Como ya hemos mencionado, partiendo del único punto de acceso posible, las manifestaciones parietales de la galería se extienden a lo largo de la pared izquierda y en un corto tramo de la pared derecha.

Aunque no haya indicios claros de que el artista o artistas planificaran tal disposición, para facilitar su estudio hemos dividido el conjunto en dos zonas, atendiendo a cada una de las paredes. A su vez, cada zona ha sido estructurada en paneles. En el caso de la pared izquierda (figura 6), el carácter de la obra y su ubicación, así como el diseño unitario del lienzo relativizan dicha subdivisión, aunque se aprecia un cierto interés en distanciar relativamente unas concentraciones de otras. En la pared derecha (figura 7), la presencia de surgencias y sus consiguientes entrantes ha subdividido la pared en zonas de fácil delimitación, que parecen haber influido en la selección de los emplazamientos.

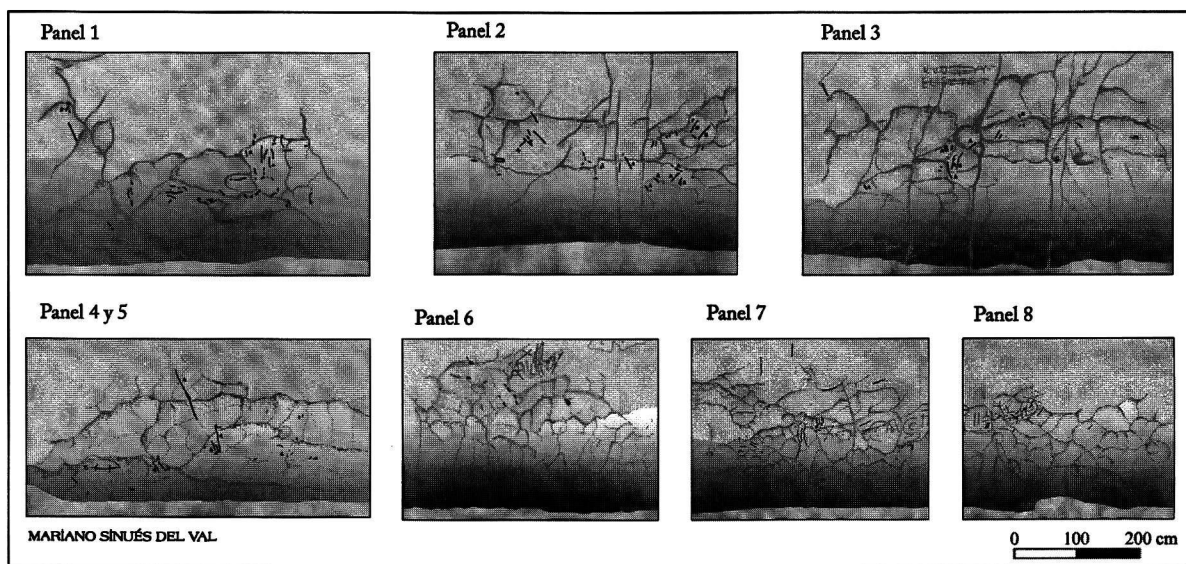


Figura 6. Paneles decorados de la pared izquierda.

Conviene realizar algunas precisiones previas. Cuando hablemos de espacios o campos creativos, por ejemplo, rectangulares, o de paneles, aludimos al espacio total ocupado por

todas las representaciones. Esto no quiere decir que identifiquemos un interés concreto en asociar u organizar el conjunto de representaciones en una iconografía coherente y explícita. No obstante, a pesar de su esquematismo y abstracción, se aprecia una cierta coherencia en el tramo ocupado de pared, y en el aprovechamiento de las posibilidades de ésta.

Cuando nos referimos a trazos grafitados, aludimos a la impresión general que producen estos grafismos pintados en un negro humo que recuerda o se aproxima a dicho efecto, aun cuando se requiere un análisis que especifique la materia pictórica empleada. Los paneles se extienden sin solución de continuidad a la largo de la galería. Sólo distinguimos dos paneles yuxtapuestos verticalmente (paneles 4 y 5 de la pared izquierda). De ahí que, cuando mencionamos distancias entre ellos, nos referimos a distancia longitudinal, siguiendo el lienzo de la pared.

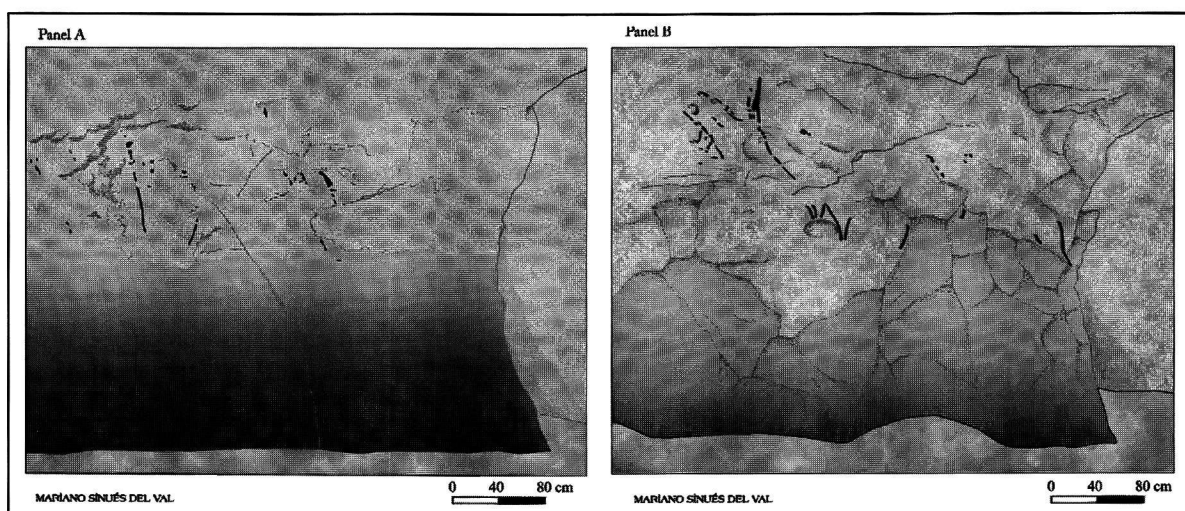


Figura 7. Paneles decorados de la pared derecha.

Nos centraremos ahora en una descripción del corpus parietal propiamente dicho. Comenzaremos describiendo los grafismos correspondientes a la **pared derecha**:

Panel A (figura 8). Está situado a unos veintisiete metros de la entrada de la galería, inmediatamente después de una surgencia fósil. Comienza a una altura de unos setenta cm. respecto a la línea del suelo. Ocupa un campo creativo de forma rectangular, apaisado, que se extiende a la largo de ciento treinta cm. de ancho por setenta de alto. Las representaciones se circunscriben a trazos y puntuaciones, generalmente oblicuos, pintados en un color negro brillante, como grafitado. Sólo localizamos un trazo horizontal grabado y pintado. Se observa una cierta ordenación paralela de la mayoría de la decoración, y, como en el resto de los paneles, un diálogo más o menos consciente con el diseño morfoestructural del lienzo (orientación de los trazos respecto a las líneas de subdivisión del lienzo, las surgencias, et.). Aprovechan las ondulaciones derivadas del carácter erosivo de la galería para generar líneas de fuerza compositivas que equilibran tanto las líneas aisladas como las representaciones paralelas. Y se apoyan en la frecuencia o tendencia que forman las ondulaciones para crear un límite dispositivo superior relativo.

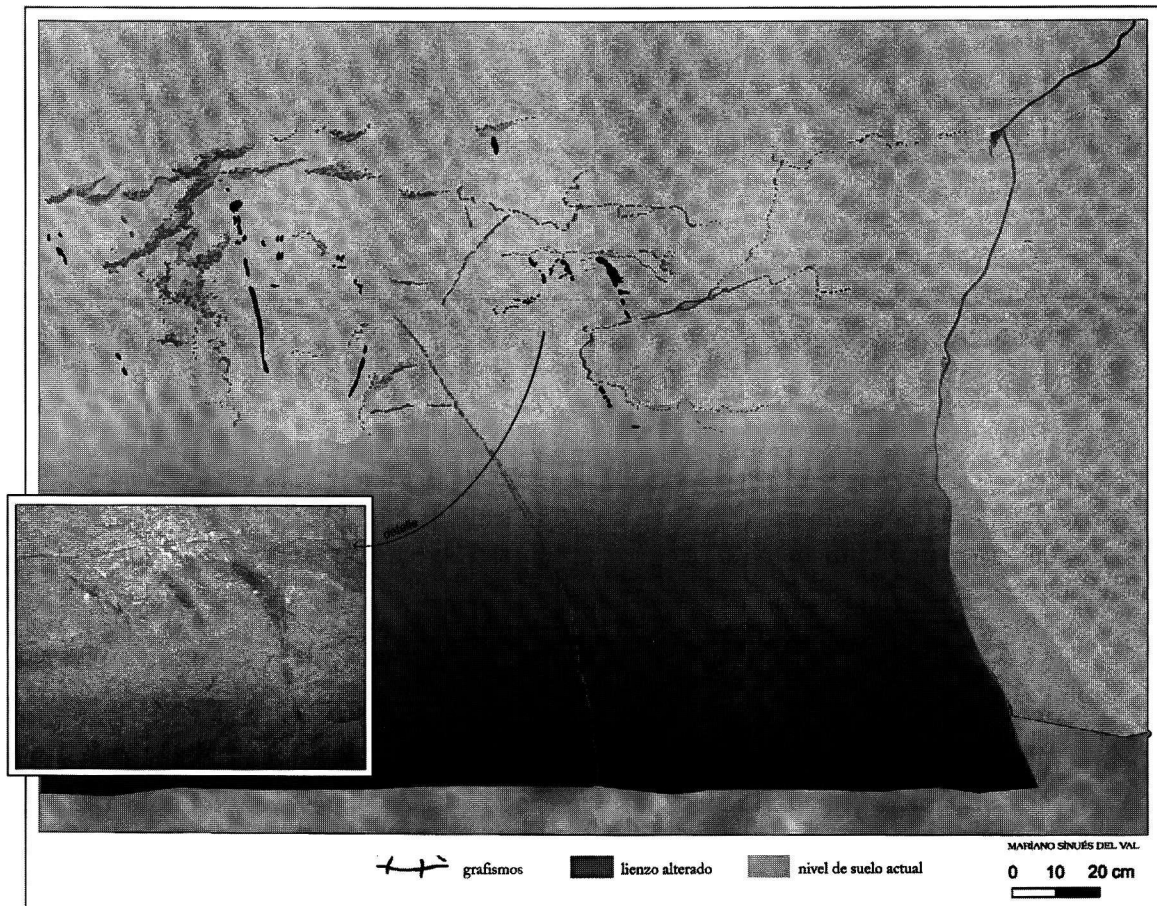


Figura 8. Pared derecha, panel A.

Panel B (figura 9). Empieza a unos treinta y dos metros de la entrada, después de la siguiente surgencia fósil en la que se aprecia la remoción intencionada y contemporánea del sedimento de limo que alberga. Comienza a unos setenta y dos cm. de altura. Se extiende a lo largo de una banda apaisada de ciento setenta cm. de ancho por ochenta y cinco de alto. Podemos diferenciar dos posibles zonas de concentración figurativa. En la parte inferior del campo se extiende una serie de trazos oblicuos, relativamente paralelos entre sí. Parecen orientados en relación a una línea natural formada por las ondulaciones del lienzo, subrayando el perímetro de los campos naturales creados por tales ondulaciones. Varias de ellos, grabados y pintados, se agrupan formando haces en forma de ángulo que parten de un óculo de la pared.

En la parte superior se delimita, aparentemente, una forma pintada que ha sido asociada a un supuesto felino de setenta cm. de longitud (figura 10). Para *Santesteban* (1971: 264) se trata de un felino con la boca abierta, atravesado o caído en una trampa. Aparentemente, la figura aparece a primera vista con la cabeza erguida y hacia adelante, con las fauces abiertas, la cola horizontal y las patas en extensión en direcciones opuestas (sólo representan un miembro de cada tren).

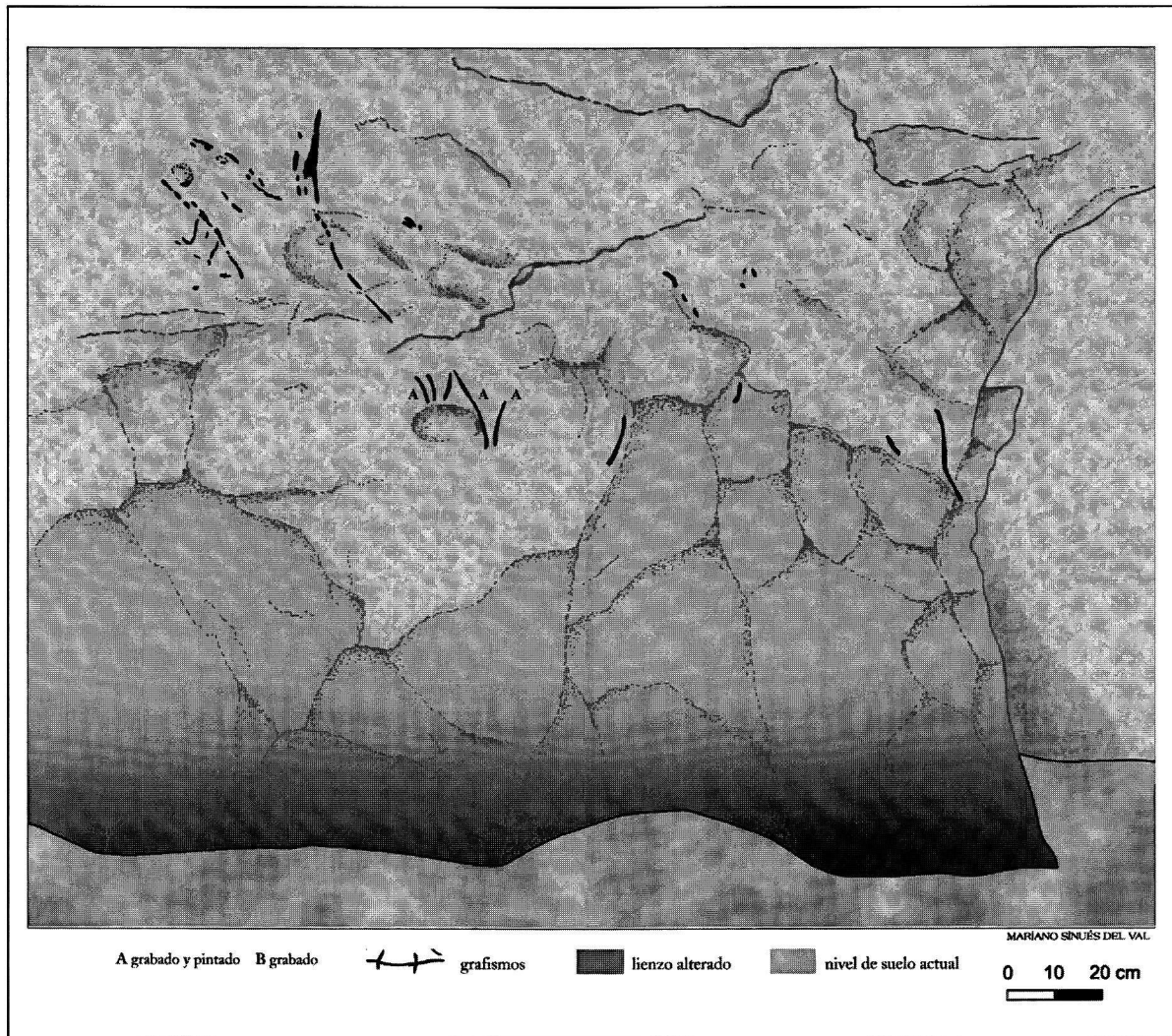


Figura 9. Pared derecha, panel B.

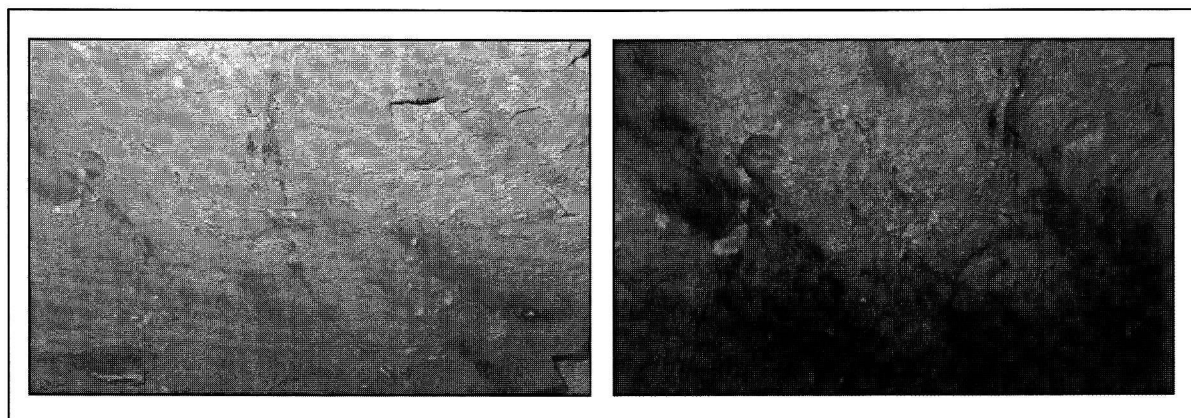


Figura 10. En la foto de la izquierda el supuesto felino del panel B, pared derecha.
A la derecha, detalle de dicha figura.

Habrían hecho coincidir diversos óculos con la boca, el ojo y la herida del costado atravesado por un largo trazo a modo de lanza. Asimismo, varias líneas del relieve y ondulaciones o manchas de la pared sugieren y determinan el lomo, la panza y la extremidad posterior. De hacer caso a la impresión que produce la representación y a las interpretaciones hechas por la escasa bibliografía sobre la figura, adscrita por ésta al arte paleolítico (estilo IV antiguo), el artista habría completado las sugerencias del lienzo con la representación de la parte anterior de la figura, y de la herida en el costado. La actitud de la zona de la cabeza es muy naturalista, pero con una tendencia incipiente a simplificar y esquematizar la representación. El problema, a pesar de que en un primer vistazo se confirmaría esta interpretación iconográfica, radica en que se basa fundamentalmente en sugerencias derivadas del propio relieve; dada la alteración general del lienzo, no podemos dilucidar si las manchas son totalmente naturales o hay una base de pintura casi desaparecida. La técnica pictórica y el aspecto de los trazos, oblicuos, en negro grafitado, mantiene la tónica y el aspecto del resto del corpus parietal. No concuerda demasiado el extraño diseño lineal de un tren delantero con una supuesta segunda extremidad a la altura del cuello, con el estilo de descomposición en zonas de tinta plana de la mitad posterior de la figura. Su cronología es dudosa.

En la **pared izquierda** se mantiene la misma tónica de aprovechamiento de las ondulaciones y concavidades creadas por la definición erosiva de este subsistema. Buscan zonas más o menos delimitadas por las formas de la pared, generalmente de tendencia vertical y más o menos planas. Muchos trazos delimitan o subrayan las líneas naturales de las subdivisiones de la pared, a modo de pequeños campos creativos. En otros casos, se apoyan en óculos de la pared, o incluso en cambios de inclinación de la pared, cercanos al suelo. No existe una subdivisión clara del lienzo, ni concentraciones figurativas con una densidad y coherencia compositiva como para delimitar paneles o conjuntos claros. No obstante, espacios vacíos intermedios relativos, y cierta lógica distributiva respecto a líneas que agrupan ondulaciones y zonas del lienzo nos animan a diferenciar conjuntos. Con ello pretendemos también clarificar y facilitar su estudio. De ahí que diferenciamos los siguientes dispositivos:

Panel 1 (figuras 6 y 11). Es uno de los conjuntos con una mayor coherencia dispositiva. Se extiende entre dos largas grietas que discurren oblicuamente desde suelo hasta casi alcanzar el techo. Empieza a trece metros de la entrada a la galería. Se prolonga durante doscientos diez cm. hasta el primer estrangulamiento de ésta. Una pequeña zona figurativa con cuatro pequeños trazos y otro más largo, todos ellos oblicuos, y un trazo suelto en la parte inferior, se apoya en el lado izquierdo de la grieta izquierda. El resto de los trazos (más de cincuenta) se enmarca entre ambas grietas. El dispositivo plantea un límite compositivo inferior paralelo al suelo, del que le separan cuarenta cm. El límite superior viene marcado por una línea oblicua del relieve formada por el agrupamiento de las ondulaciones. Indica un cambio relativo de inclinación del lienzo. A su vez, en esta zona decorada se infieren cuatro campos delimitados por los límites de cada ondulación principal. Los trazos (pintados, excepto uno grabado y pintado) se ordenan en relación al diseño y orientación de las líneas naturales que delimitan el perímetro de cada una de tales ondulaciones. Excepto un trazo grabado y pintado, el resto son puntos (escasos) y trazos de entre cinco y diez cm. de longitud, en negro y con aspecto grafitado, en muchos casos agrupados en pequeños conjuntos de líneas paralelas.

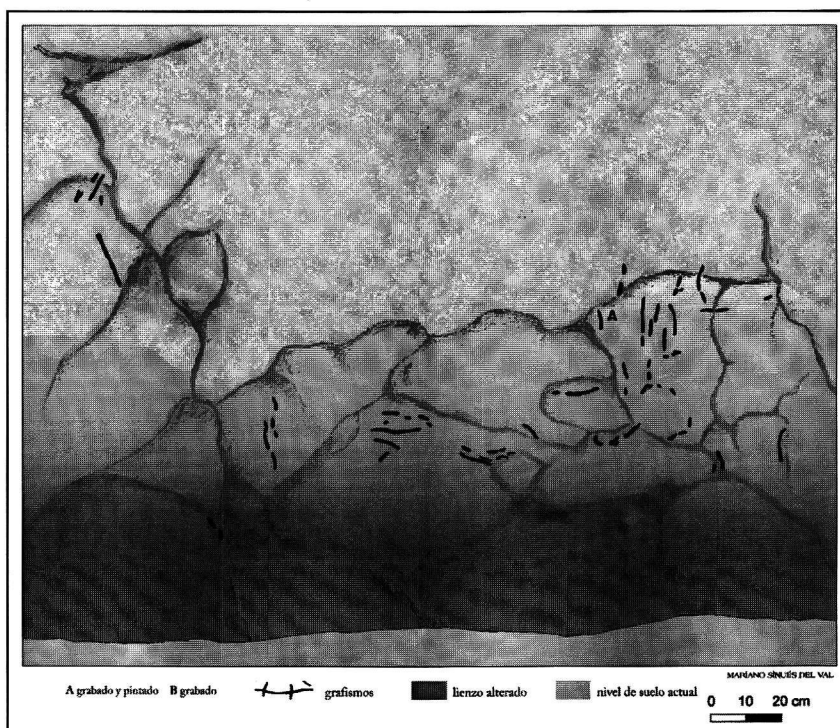


Figura 11. Pared izquierda, panel 1.

Panel 2 (figura 6 y 12). Comienza a seis metros del anterior, Ocupa un espacio rectangular y apaisado de unos dos metros de ancho por setenta cm., de alto, La dinámica plástica empleada es similar a la de los paneles anteriores, El número de representaciones es menor (unas cuarenta), y abundan más los trazos cortos y las puntuaciones, La impresión que pro-

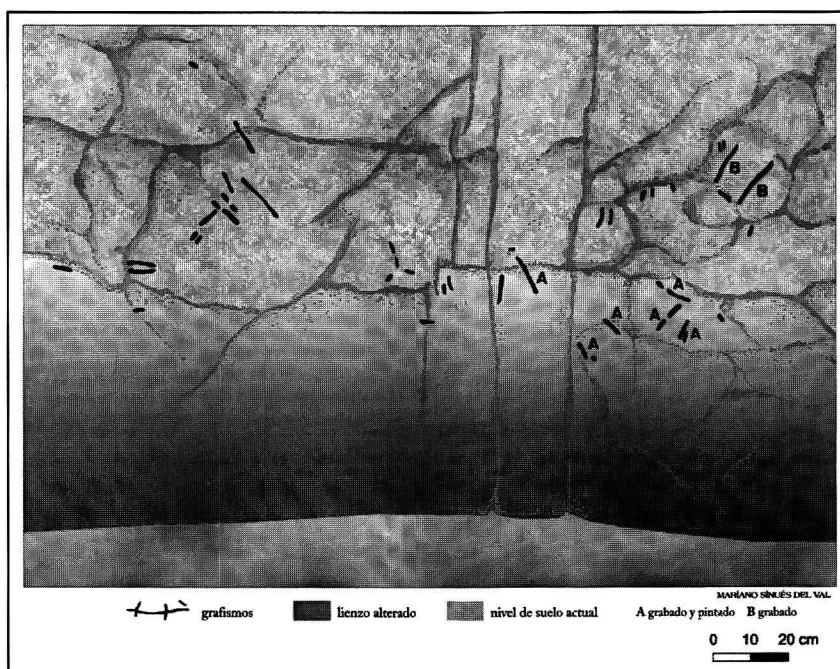


Figura 12. Pared izquierda, panel 2.

duce es de una mayor dispersión, y scasa organización interna del conjunto, Los trazos se apoyan en las líneas naturales que delinean y delimitan las ondulaciones, En cierto modo, el aparato gráfico se extiende a ambos lados de dos grietas verticales que enlazan suelo y techo, En varios casos combina los trazos oblicuos en diferentes direcciones, formando ángulos y una forma similar a un diseño oblicuo en U, apoyada en un óculo. En la parte izquierda predominan los trazos grafitados en negro. En la parte derecha, en una forma natural subtriangular que marca un cambio de inclinación del lienzo, predominan los grafismos grabados y pintados. La forma en U está sólo grabada.

Panel 3 (figuras 6 y 13). A ciento diez cm. del panel 2 comienza un pequeño conjunto de trazos (diecisiete trazos y puntuaciones) (figura 13, detalle) enmarcado en una cambio de orientación de la pared en forma de elipse, que hace el efecto de leve hornacina. Los trazos, oblicuos, se agrupan en parejas en torno a un gran óculo, aprovechando como parece norma general en la cavidad las líneas que definen las distintas ondulaciones del lienzo. El dispositivo se extiende en forma de arco tomando esa línea elíptica como margen superior, desde los cincuenta cm. de alto hasta los ciento diez, a lo largo de ciento cincuenta cm. de pared. Predominan los grabados y pintados en negro (grafitados).

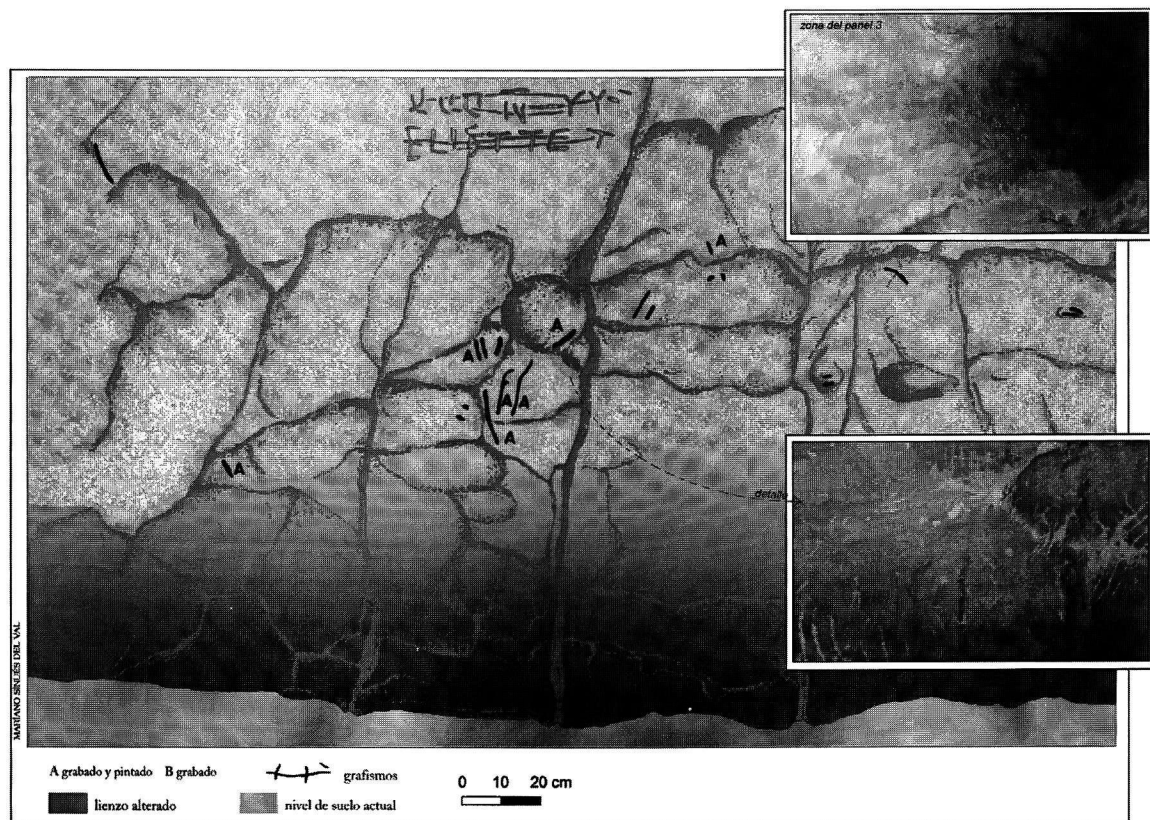


Figura 13. Pared izquierda, panel 3, detalle.

Panel 4 (figura 14). Está separado del anterior por un espacio de dos metros. Como en el anterior, una línea natural en elipse, formada por las ondulaciones y por un leve cambio de inclinación del soporte, delimita el campo creativo. El número de representaciones es escaso

(catorce), enmarca en las pequeñas ondulaciones interiores de este espacio. No hay una coherencia o una relación espacial explícita entre los grafismos, en los que predominan los muy cortos o puntuaciones. Sobresale un trazo oblicuo de cuarenta cm., y tres trazos paralelos, todos ellos grabados y pintados. Ocupan un tramo subrectangular de noventa cm. de longitud y setenta y cinco de altura, que comienza a treinta y cinco cm. del suelo actual (figura 22).

Panel 5 (figura 14). Pequeño dispositivo inmediatamente inferior al anterior, en un amago de hornacina de un tramo en extraplomo. Comienza a ciento diez cm. del panel 3. Empieza a diez cm. de distancia del suelo actual, aunque se advierte un pequeño relleno que altera la perspectiva. Ocupa un campo rectangular de ochenta cm. de anchura y treinta de altura. Se compone de un reducido grupo de representaciones (dieciséis trazos) pintadas en negro, o grabadas y pintadas (cuatro trazos). Como en los anteriores, se apoya en la línea natural en elipse, y en los límites de las formas de las ondulaciones. Iconográficamente parece el más complejo. Un trazo horizontal de unos veinticinco cm., está cruzado perpendicularmente por dos trazos cortos. Otros tres trazos grabados y pintados conforman un diseño invertido y oblicuo en U.

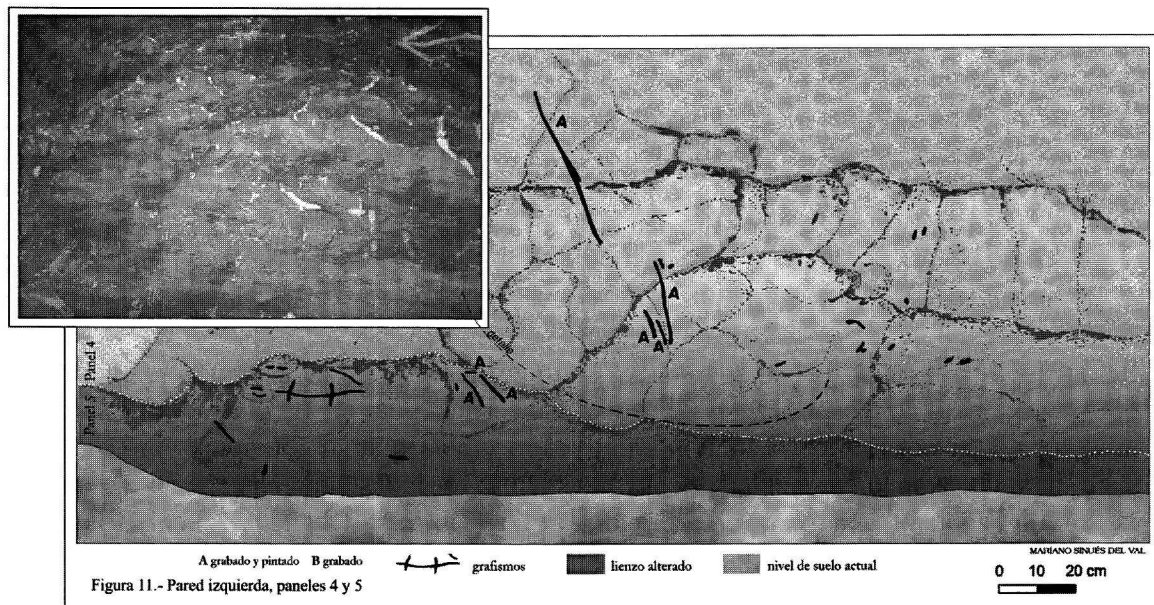


Figura 14. Pared izquierda, panel 4 y 5, detalle panel 4.

Panel 6 (figuras 6 y 15). Es quizás el espacio menos delimitado, tanto endokárstica como en cuanto a la disposición de las figuras (figura 15, detalle).

La parte inferior de la pared ha sufrido una gran cantidad de agresiones, tanto químicas, como antrópicas (grabados), o animales (huellas de zarpazos). El conjunto se extiende a lo largo de más de cinco metros, pero las representaciones parecen en la mayoría de los casos aisladas. Sólo encontramos dos concentraciones relativas. A unos tres metros de su inicio encontramos un grupo de nueve trazos (uno de ellos ocupa unos treinta y cinco cm.) y manchas: oblicuos, inconexos entre sí pero un poco más agrupados, en un espacio longitudinal de unos cincuenta cm. situado a casi un metro respecto al suelo actual. La asociación más compleja, a unos cinco m. del inicio (y próxima al siguiente panel) se compone de un pequeño grupo de

ocho grafismos emparejados, grabados y pintados, horizontales, verticales y oblicuos. Aún dentro de las distintas depresiones u ondulaciones, enmarcan y subrayan el vértice invertido que forma la unión de dos líneas naturales y oblicuas.

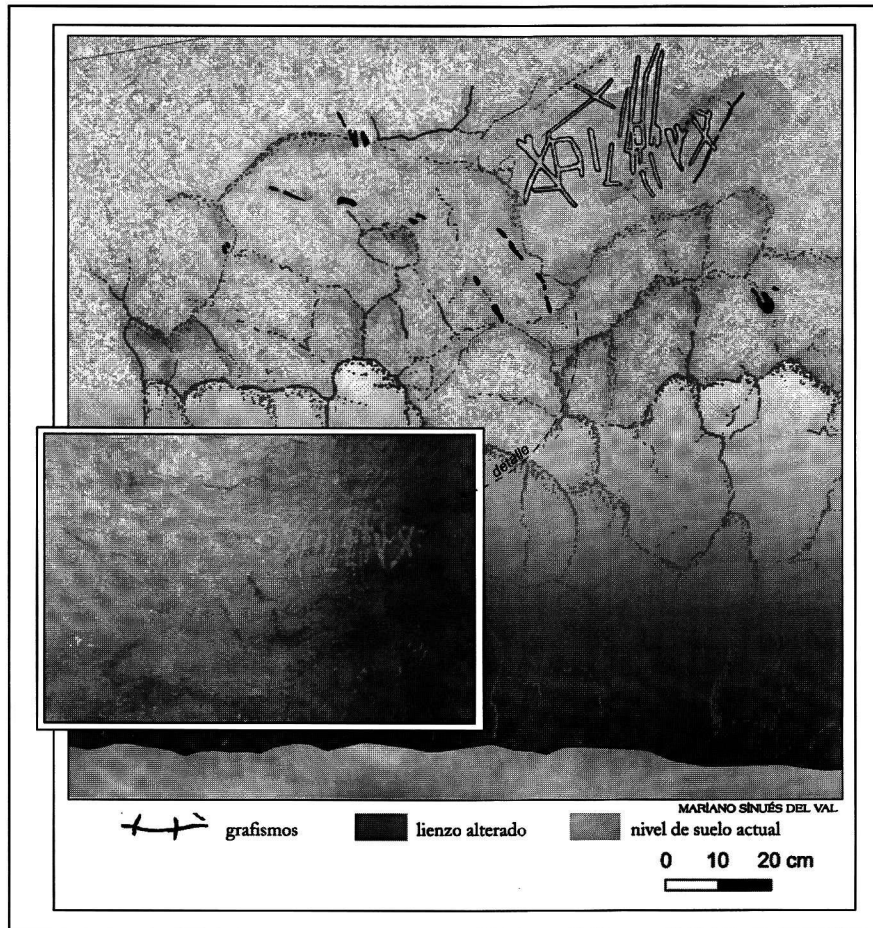


Figura 15. Pared izquierda, panel 6 y detalle del mismo.

Panel 7 (figuras 6 y 16). Comienza a unos cuarenta y cinco metros del inicio de la galería, un poco antes que el panel B de la pared derecha. Se compone de un espacio subrectangular de ochenta cm. de largo por cincuenta cm. de alto, que comienza a sesenta cm. de la línea de suelo actual; y tres trazos más (dos horizontales de veinte cm., y uno vertical de veinticinco cm.) aislados entre sí y situados en una banda a ciento cuarenta cm. del suelo.

En el conjunto de tendencia rectangular (figura 17) diferenciamos por una parte una serie de trazos pintados sueltos o emparejados, horizontales u oblicuos, inscritos en las pequeñas depresiones u ondulaciones del lienzo que subrayan las líneas naturales que delimitan a éstos. Y por otra parte discernimos dos claras agrupaciones de trazos entorno a dos elementos del relieve. En una de ellas, tres largos trazos de treinta a cuarenta cm., oblicuos y con cierta tendencia a ondularse, atraviesan o bordean un óculo de la pared. Y en el otro nos encontramos con un haz de siete trazos cortos verticales, grabados y pintados, que se apoyan en una línea horizontal de la pared (que al mismo tiempo hace las veces de línea axial para todo el dispositivo rectangular), en el interior de una pequeña ondulación.

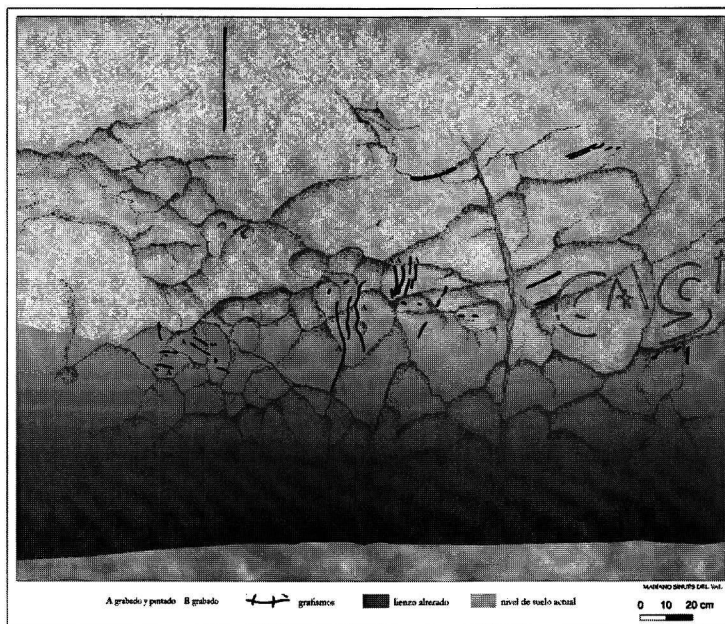


Figura 16. Pared izquierda, panel 7.

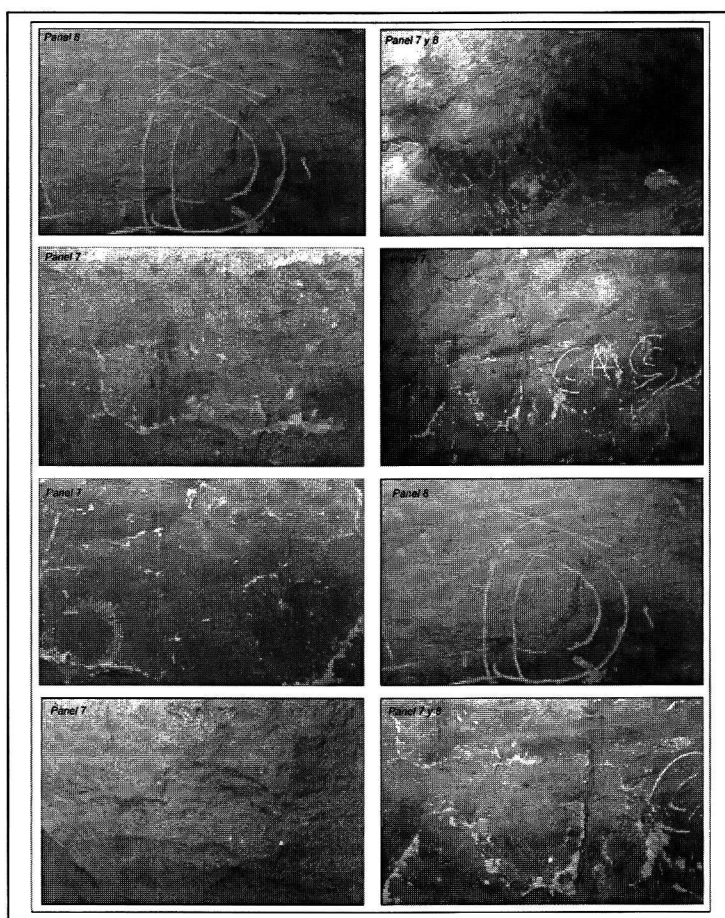


Figura 17. Detalles de los paneles 7 y 8.

Panel 8 (figuras 6, 17 y 18). Comienza a escasa distancia del panel 7. Está delimitado lateralmente por una grieta oblicua que comienza techo y suelo; y por un surgencia fósil. Entre ambos accidentes del relieve localizamos escasos trazos pintados (siete) que subrayan las líneas naturales de los límites de las ondulaciones. Dos de ellos, paralelos, están sólo grabados. El cuerpo principal de los grafismos se agrupa en la parte superior de la surgencia, a noventa cm. del suelo, en un espacio oblicuo y rectangular de ochenta cm. de longitud por cincuenta cm. de altura. Este espacio alberga un conjunto de veintiséis trazos cortos (entre cinco y ocho cm.) concentrados pero sin una identificación iconográfica que los agrupe. No obstante, hay que destacar la intencionalidad en su concentración en un pequeño espacio, en ese marco.

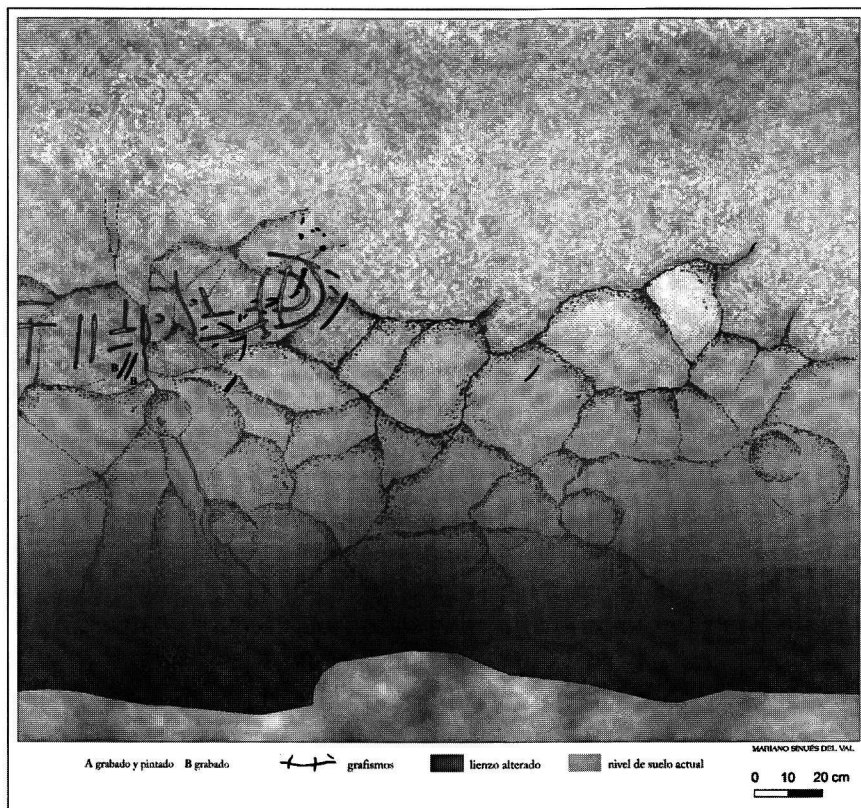


Figura 18. Pared izquierda, panel 8.

III. CONCLUSIONES

La valoración de este tipo de grafismos llamados esquemáticos-abstractos, sin una iconografía figurativa reconocible que permita hipótesis culturales, etnográficas, sociales, etc., directas, requiere de caminos indirectos de aproximación a la causalidad de este acto creativo. Siguiendo la línea argumental planteada en este estudio, intentaremos extraer de la Arqueología del Paisaje, matizada, algunos paradigmas de comprensión de este hecho gráfico. Supone asumir como hipótesis de trabajo la confluencia e imbricación entre la valoración simbólica del “contenedor” pétreo (endokárstico o exokárstico) en el paisaje, y la de los rasgos

básicos de ese paisaje “versus” territorio (tanto físicos como culturales). El *palimpsesto* geográfico actual conserva rasgos diseñados desde época medieval (con posibles y escasas pervivencias del romano). Refleja lo que Martín Duque (1994) denomina la “*articulación... organización, vertebración o remodelación de un espacio históricamente inteligible*”.

Pero la imbricación de información arqueológica y de potencial habitacional, permiten rastrear posibles indicios de una fase anterior en el paisaje, prehistórica. Lo rupestre, como elemento inmutable evocador de ese entorno apropiado, se inscribe como un traductor cultural especial del espacio habitado, una arquitectura natural perenne recreada por una reconstrucción cultural del espacio.

Uno de esos indicios de esa traducción recae en la paralelización entre el medio y lo parietal, asociada a las potencialidades de ese paisaje real, a ese *sistema de circulación* definido por rasgos morfoestructurales y traslacionales, canales de interconexión física y cultural, intervisibilidad, ley de economía de esfuerzo, contraposición entre barreras naturales y pasos, los estímulos de aislamiento y unidad, factores de cotidianidad, etc. Y lo complementa con una traducción económico-social de este potencial del sitio elegido para lo parietal: relación entre espacio cotidiano y el de visita ocasional, vinculación al tránsito hacia recursos de tierras elevadas (ganadería, recursos forestales, mineros, etc.).

Basaula parte del hecho de su ubicación en un entorno macroestructural de límites discretos, el valle de Améscoa Baja, delimitado visualmente entre las estribaciones meridionales del gran complejo montañoso Urbasa-Andía y los cortados septentrionales de la sierra de Lokiz (elevaciones con las que el valle mantiene rutas de acceso seculares). Forma parte del Corredor de las Amescoas, en el que el arroyo Uiarra sirve de eje de comunicación entre la línea de estribaciones septentrionales y meridionales comunes a ambos valles. Y se sitúa en el corredor del Urederra hacia la depresión de Estella, en un abarrancamiento de la Sierra de Lokiz (O-SO de Navarra), colateral a la zona en la que la convergencia de ésta con las elevaciones de la serranía de Echávarri crea un desfiladero o foz.

¿Podemos hablar de su integración en un territorio? No se trata de un elemento visible, destacado en el entorno. Basaula entraría en el grupo de cavidades ocultas (dentro de la clasificación paisajística de Martínez García, 1998, 2003). Su gran embocadura sólo es visible (figura 3) en el entorno más o menos próximo del barranco en el que se inscribe y al que ha contribuido a formar. Su posible valoración simbólico-paisajística¹⁸ derivaría de su valor como nacedero (hasta tiempos históricos, la cueva canalizaba hacia el exterior los aportes del acuífero), de su situación estratégica en una vía de acceso desde el *ager* de las zonas abiertas del valle del Urederra y el corredor de las Amescoas hacia el *saltus* de la sierra de Lokiz, y de su valor como la mayor cavidad profunda de la zona, rasgos todos ellos que le otorgarían el status de potencial “*marcador simbólico*” en el “*sistema de circulación*” (Mallé, 1988) de las

18. Como curioso ejemplo de perduración de la valoración simbólica de la cavidad, en una visita a la galería en los días previos a las Navidades del año 2003, nos encontramos con la presencia de un colectivo infantil de un pueblo cercano, en la primera gran sala del recorrido del nivel intermedio de Basaula, bajo el balcón natural en el que termina la Galería del Felino. Los niños esperaban a que se asomara el olentzero (que se había disfrazado en un rincón de la galería de las pinturas), quién les habló en euskera desde el balcón.

comunidades que habitaban este espacio. Supone correlacionar el espacio real con esa sensación de entorno delimitado por elevaciones, con ese espacio percibido, interno, asumido (Brossard; Wieber, 1980; Blanc-Pamard, 1986).

Como conjunto artístico, Basaula forma parte de una tipología específica de cavidades profundas postpaleolíticas, en las que el artista aprovecha los subsistemas iniciales de la cavidad para ubicar los emplazamientos de los conjuntos pictóricos. Para evitar las avenidas de agua estacionales, se ha buscado una galería superior, discreta de límites y poco visible desde la galería principal del nivel intermedio, y sólo accesible en estaciones secas. Todo ello incidiría en su valoración como expresión artística consciente, intencionada, al modo de lo expresado por García Díez; González Morales (2003) respecto a la polémica del arte esquemático-abstracto. Entre los rasgos a favor de ese carácter intencionado podemos indicar: concentración de trazos en una galería aislada, no de paso (acceso complicado, desemboca en un balcón colgado a gran altura sobre una amplia sala); con una anchura de ese corredor y con los grafismos a una altura hipotética del suelo original que descartarían su valoración como antorchazos; uniformidad en formato y tamaño de los trazos (en algunos casos aparentemente grabados y pintados); organización (más o menos consciente) básica respecto a subdivisiones naturales del lienzo (ondulaciones, depresiones, surgencias, cambios de dirección u orientación).

Este conjunto gráfico guarda un parecido endokárstico y estilístico con la segunda parte del santuario de *Solacueva*, y con la segunda parte del santuario de *Lazalday*, vinculados al *Grupo de Los Husos*. Al igual que en *Lazalday*, no posee huellas de un asentamiento humano en las proximidades de su zona de acceso. La existencia en *Basaula* de actividad hidrológica importante hasta época histórica, permanente o estacional ha eliminado en su totalidad cualquier rastro de un hipotético paquete sedimentario (y plantea evidentes dudas sobre su hipotética utilización como asentamiento más o menos permanente). Nos lleva a inferirle un uso primordialmente simbólico, pictórico. Las características que rodean al dispositivo parietal de la cueva de Basaula indicarían su adscripción al mundo cultural del vecino Grupo de Los Husos, con el que mantiene lazos espaciales y estilísticos. La comparación del corpus de representaciones de esta cueva, con las presentes en los santuarios parietales de Los Husos, indica su pertenencia a un estadio cultural común, la concomitancia estilística y cultural de sus representaciones con una parte de las existentes en los santuarios de dicho grupo. Y la proximidad de la cueva a distintos pasillos naturales o vías de comunicación con la montaña alavesa y con la zona en la que se desarrolla la actividad del grupo de Los Husos, avalaría su inclusión o asociación a esta zona.

El conjunto parietal de la cueva se circunscribe a la *Galería del Felino*. Se extiende a lo largo de unos treinta y cinco metros de la pared izquierda, y en dos zonas concretas de la pared derecha (aunque ésta se ha visto afectada por fenómenos clásticos que han reducido el lienzo visible en su parte proximal). En los grafismos de la pared derecha se observa un interés por delimitar lateralmente los paneles o conjuntos a partir de accidentes del relieve como surgencias fósiles. La división de la pared izquierda en paneles sucesivos responde, por un lado a cambios de dirección y/o estrechamientos de la galería. Y por el otro, a sensaciones subjetivas derivadas de la concentración relativa de los trazos, y de la existencia de espacios vacíos intermedios.

Estilísticamente, la decoración se limita a la presencia de trazos y puntuaciones. Son rasgos generalmente oblicuos, pintados en negro (de apariencia grafitada), o grabados y pintados. Los trazos poseen una dimensión media mayoritaria que oscila entre los ocho y los quince cm. de longitud, aunque encontramos ejemplos de hasta cuarenta cm. La *Manera*¹⁹ de trabajar del autor se limita a la definición de grupos de trazos paralelos, haces convergentes en forma de V que se apoyan en óculos u oquedades del lienzo, y a dos casos de aparente identificación iconográfica de un motivo invertido en forma de u. En el panel nº 5 de la pared izquierda localizamos un posible trazo horizontal atravesado perpendicularmente por otros dos más cortos.

La identificación de las supuestas pautas compositivas que guiaron la mano del artista es un aspecto conflictivo en las manifestaciones esquemático-abstractas. En *Basaula*, el campo creativo ocupado por los grafismos abarca un espacio subrectangular de tendencia generalmente apaisada que posee unas dimensiones de metro y medio a dos metros de ancho por unos cincuenta o sesenta cm. de alto. Comienza a unos setenta cm. de la línea del suelo actual. A pesar de la sensación que se deriva de la primera impresión, el carácter arbitrario aparente y dominante en los paneles se convierte en una distribución ligada a las subdivisiones de la topografía parietal. Más que *Secuencias*²⁰, podemos hablar de patrones adaptativos similares al relieve parietal, a modo de organizaciones subliminares. Los dispositivos enmarcados en cada uno de los paneles están delimitados, en apariencia, por cambios de inclinación de la pared, y por líneas naturales que definen y agrupan las distintas subdivisiones del lienzo (ondulaciones, espacios delimitados por grietas, etc.). Dentro de cada uno de los paneles, grupos o sectores pictóricos, muchos de los trazos se adaptan, subrayan y contornean las líneas naturales delimitadoras del perímetro de las concavidades y ondulaciones que conforman y compartimentan la pared. Destaca el interés por apoyar algunos de los grafismos en los óculos existentes.

Dejamos para el final la supuesta figura de felino del panel B de la pared derecha. Si admitimos la combinación de las sugerencias del relieve (óculos a manera de ojo y boca y formas del relieve que sugieren la parte posterior de la figura) con los trazos existentes, el resultado denota la presencia de una representación estilísticamente asociable a momentos culturales anteriores (Magd. Medio-Superior, finales del estilo IV antiguo). Empero, la evidente similitud formal y estilística de los trazos de la figura con los restantes de la galería, así como la alteración del lienzo (que afecta a la identificación de las manchas y sombras que dan forma a la parte posterior de la figuración), obligan a ser prudentes a la hora de su adscripción cronológica y cultural.

Finalmente, hemos de destacar la mala conservación de la que adolece este conjunto parietal, que hace necesaria una intervención urgente para evitar su degradación (la resolución de la natural parece complicada) antrópica (roces por desconocimiento, graffiti por incultura).

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1968): *La Pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología Univ. Salamanca 1.

19. Definible como el modo de hacer los diseños o grafismos (Alcina Franch, 1982: 109).

20. Sucesiones repetidas o variadas, rítmicas o no (Alcina Franch, 1982: 109).

- ALCINA FRANCH, J. (1982): *Arte y Antropología*. Alianza Forma 28, Madrid.
- ALONSO HERRERO, E.; CENDRERO, A. (1988): *Valoración territorial de unidades valle para diferentes actividades, a partir de parámetros abióticos y bióticos, en la montaña de Riaño (León)*. En "II Congreso Mundial Vasco. Congreso de Biología Ambiental, t. I, 27-43 Vitoria-Gasteiz.
- ANATI, E. (1995): *Simbolización, pensamiento conceptual y ritualismo del homo sapiens*. En VV. AA., "Tratado de antropología de lo sagrado I. Los orígenes del homo religiosus", Colecc. Paradigmas, 6, 183-214. Biblioteca de Ciencias de las Religiones. Ed. Trotta, Madrid.
- APELLÁNIZ, J. M^a (1981): *Organización del territorio, arquitectura y concepto de espacio en la población prehistórica de cavernas del País Vasco*. En VV. AA., "El hábitat en la historia de Euskadi", Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, Bilbao.
- APELLÁNIZ, J. M^a (1982): *El hombre prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao.
- APELLÁNIZ, J. M^a (1989): *Arte prehistórico en el País Vasco*. Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, Bilbao.
- APELLÁNIZ, J. M^a (1990): *El arte prehistórico del País Vasco: situación actual y crítica de la investigación*. Munibe, 42, 75-80, Bilbao.
- APELLÁNIZ, J. M^a (2004): *La interpretación del arte paleolítico mediante la hipótesis de la evolución de los estilos o mediante las de forma y atribución de autoría*. Trabajos de Prehistoria, 61, nº 1, 63-69, Madrid.
- ARMENDARIZ, R. M.; CORERA, M.; GARCÍA, C.; NUIN, J. J. (1987): *Nuevas pinturas esquemáticas en el término de Echauri (Navarra)*. En "I Congreso de Historia de Navarra", Príncipe de Viana, anejo 7. Pamplona.
- BAHN, P. G. (2003): *Líbrenme del último trance: Una valoración del mal uso del chamanismo en los estudio de arte rupestre*. En "Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI" (Ed. R. Balbín Behrmann; P. Bueno Ramírez), 53-73.
- BALLESTEROS, P.; OTERO, C.; VARELA, R. (2005): *Los Paisajes culturales desde la arqueología: propuestas para su evaluación, caracterización y puesta en valor*. ArqueoWeb, [http://www.ucm.es/info/arqueoweb-7\(2\) sept. /dic. 1-13](http://www.ucm.es/info/arqueoweb-7(2) sept. /dic. 1-13).
- BARANDIARÁN, I. (1988): *Prehistoria. Paleolítico*. Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Historia General de Euskal Herría. Ed. Auñamendi, San Sebastián.
- BARANDIARÁN, I.; VALLESPÍ, E. (1980): *Prehistoria de Navarra*. TAN 2. Pamplona.
- BARANDIARÁN, I.; VEGAS, J. Y. (1990): *Los grupos humanos en la prehistoria de Encia y Urbasa. Análisis cultural de asentamientos, sistemas de explotación, modos de vida y ritos desde el Neolítico hasta el final de 1a Edad Antigua*. Fundación José Miguel de Barandiarán, San Sebastián.
- BEGUIRISTAIN GÚRPIDE, M^a A. (1990): *Síntesis sobre el hábitat del Epipaleolítico al final de la edad del bronce en tierra Estella y valle de Arana, al sur de Encia y Urbasa*. En

“Los grupos humanos en la prehistoria de Encia y Urbasa. Barandiarán y Vega (dir.), 271-278, San Sebastián.

BEGUIRISTAIN GÚRPIDE, M^a A. (1992): *Los yacimientos de habitación durante el Neolítico y edad del bronce en el Alto valle del Ebro*. TAN 3. Pamplona.

BEGUIRISTAIN GÚRPIDE, M^a A. (1983): *Una laja con pintura esquemática inédita en el Museo de Navarra*. Zephyrus, XXXVI, 149-151, Salamanca.

BEGUIRISTAIN GÚRPIDE, M^a A.; JUSUÉ, C. (1985): *Hallazgos de petroglifos en Navarra*. XVIII C.N.A.

BEGUIRISTAIN GÚRPIDE, M^a A.; JUSUÉ, C. (1986-87): *Petroglifos en Beire, Navarra: una nueva zona con grabados postpaleolíticos*. En “I Congreso Internacional de Arte Rupestre, Caspe, 1985”, Bajo Aragón Prehistoria, VII-VII, 265-272.

BEGUIRISTAIN GÚRPIDE, M^a A.; JUSUÉ, C. (1986): *Prospecciones arqueológicas en el reborde occidental de la Sierra de Ujué (Navarra)*. TAN 5, 77-109. Pamplona.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*. Universidad, Prensas Universitarias 1. Arte Prehistórico, 1. Univ. Zaragoza, Zaragoza.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1992): *El Tajo como camino en la Prehistoria a través del Arte Rupestre*. Cuadernos de San Benito, 3. “Encuentros sobre el Tajo: el territorio y las comunicaciones”, 31-44.

BERINGUIER, C.; BERINGUIER, P. (1991): *Manières paysagères. Une méthode d'étude, des pratiques*. Geodoc, 35.

BERQUE, A. (1984): *Paysage-Empreinte, Paysage-Matrice : Eléments de problématique pour une géographie culturelle*. L'Espace Géographique, XIII, n° 1, 33-34.

BERTRAND, G. (1991): *La nature en Géographie : un paradigme d'interface*. Geodoc, n° 34.

BESSE, F. (1999): *Portrait d'archéologue. Michel Lorblanchet. Remonter jusqu'à la naissance de l'art*. L'Archéologue, 42, juin-juillet, 58-61.

BIELZA DE ORY, V. (1972): *Tierra Estella. Estudio geográfico*. Ed. Aranzadi, Pamplona.

BLANC-PAMARD, Ch. (1986): *Dialogue avec le paysage ou comment l'espace écologique est vu et pratiqué par les communautés rurales des hautes terres malgaches*. En “Milieux et Paysages. Essai sur diverses Modalités de Connaissance”. Recherches et Géographie, ORSTOM MASSON, 17-33.

BONNEMAISON, J. (1981): *Voyage autour du territoire*. L'Espace Géographique, X, n° 4, 249-262.

BRADLEY, R.; FÁBREGAS BALCARCE, R. (1999): *La “ley de la frontera”: grupos rupestres galaico y esquemático y Prehistoria del Noroeste de la Península Ibérica*. Trabajos de Prehistoria, 56, n° 1, 103-114, Madrid.

BREUIL, H. (1933): *Les peintures rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique. II Bassin de Guadiana*. Fondation Singer-Polignac. Imp. Lagny, París.

- BREUIL, H. (1933): *Les peintures rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique. III Sierra Morena*. Fondation Singer-Polignac. Imp. Lagny, París.
- BREUIL, H. (1935): *Les peintures rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique. IV Sud-Est et Est de l'Espagne*. Fondation Singer-Polignac. Imp. Lagny, París.
- BROSSARD, Th.; WIEBER, J. C. (1980): *Essai de formulation systématique d'un mode d'approche du paysage*. Bull. Assoc. Géogr. Française, n° 468, 103-111.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R.; ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J. (2003): *Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del Sur de Europa*. En "Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI" (Ed. R. Balbín Behrmann; P. Bueno Ramírez), 13-22.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. (2003): *Una geografía cultural del arte megalítico ibérico: La supuestas áreas marginales*. En "Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI" (Ed. R. Balbín Behrmann; P. Bueno Ramírez), 291-313.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BARROSO, R.; BALBÍN; BERHMANN, R. (2004): *Vida y muerte en los grupos megalíticos del interior de la Península Ibérica*, CAUN 12, 51-77, Pamplona.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BERHMANN, R.; BARROSO, R. (2005): *La estela armada de Soalar. Valle del Baztán (Navarra)*. TAN 18, 5-39.
- CASTIELLA RODRÍGUEZ, A. (1995): *En los albores de la Historia. La Edad del Hierro*, CAUN 3, 185-230, Pamplona.
- CASTIELLA, A., et alii (1999): *Poblamiento y territorialidad en la Cuenca de Pamplona: una visión arqueológica*, CAUN 7 (2 vols.), Pamplona.
- CHÁFER REIG, G. (1997): *Tipología del Arte Prehistórico en Navarra. Bibliografía*. TAN 12, 1995-96, 15-21, Pamplona.
- CHOUQUER, C. (1991): *Que reste-t-il de 3000 ans de création paysagère*. Etudes Rurales, janvier-décembre, 121-124, 45-58.
- CLAVAL, P. (1974): *La Géographie et la perception de l'Espace*. L'Espace Géographique, III, n° 3, 179-187.
- CLAVAL, P. (1988): *Les sciences sociales et l'espace rural : découverte des thèmes, attitudes, politiques*. En "Habitat et espace dans le monde rural (Stage de Saint-Riquier, mai 1986)", Ministère de la Culture et de la Communication, Dir. Du Patrimoine, Coll. Ethnologie de la France, Cahier 3. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, París, 15-40.
- CLOTTESS, J. (1989): *Le Magdalénien des Pyrénées*. En "Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien. Actes du Colloque de Mayence 1987. XI Congrès U.I.S.P.P.", Etudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, n° 38, 281-357.
- CLOTTESS, J. (1998): *La piste du chamanisme*. En "L'Art des commencements, peintures et gravures rupestres", Courrier de l'Unesco, Avril, 24-28.

CLOTTE, J. (1999): *II. La conquista del imaginario*. En LANGANEY, A. *et alii*, "La historia más bella del hombre. Cómo la Tierra se hizo humana". Colecc. Argumentos, 59-107, Barcelona.

COLLOT, M. (1986): *Points de vue sur la perception des paysages*. L'Espace Géographique, XV, n° 3, 211-217.

COSTAS GOBERNA, F. J.; HIDALGO CUÑARRO, J. M.; PEÑA SANTOS, A. (1999): *Arte rupestre no sur da Ría de Vigo*. Inst. Estudios Vigueses, "Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo", Vigo.

COUDART, A. (1997): *À propos de l'espace habité*. En "Espaces physiques-espaces sociaux dans l'analyse interne des sites du Néolithique à l'Âge du Fer, 119 e Congrès CTHS, Amiens 1994", 23-30.

CRIADO BOADO, F. (1989): *Megalitos, Espacio, Pensamiento*. Trabajos de Prehistoria, 46, 75-98, Madrid.

CRIADO BOADO, F. (1993): *Visibilidad e interpretación del registro arqueológico*. Trabajos de Prehistoria, 50, 39-56, Madrid.

CRIADO BOADO, F. (1993): *Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje*. Spal, Revista de Prehistoria y Arqueología, 2, 9-55, Sevilla.

CRIADO BOADO, F.; PARCERO, C. (1997): *Landscape, Archaeology, Heritage*. TAPA, 2, 1-60.

CRIADO BOADO, F.; PENEDO ROMERO, R. (1989): *Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciar Levantino*. Munibe, 41, 3-22, Bilbao.

CRIADO BOADO, F.; PENEDO ROMERO, R. (1993): *Art, time and thought: a formal study comparing Palaeolithic and Postglacial art*. World Archaeology, 25, n° 2, 187-203.

DÍAZ CASADO, Y. (1992): *El arte rupestre esquemático en Cantabria*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

DÍAZ CASADO, Y. (1996): *El "Arte Esquemático-Abstracto"*. ¿Más de lo mismo? *La Arqueología de los Cántabros*, Fundación Botín, Santander, 303-311.

ELÓSEGUI ALDASORO, J. (1992): voz *Basaula, Reserva Natural*, en Gran Enciclopedia Navarra, t. II Ariz-Burgui, 317.

ESPADAS PAVÓN, J. J. (1988): *Vías de penetración y focos de asentamiento poblacional paleolítico en Castilla-La Mancha*. Visión de síntesis. En *I Congreso de Historia de Castilla la Mancha*, t. II, 37-70.

FERDIÈRE, A. (2001): *La "distance critique": artisans et artisanat dans l'Antiquité romaine et en particulier en Gaule*. Les petits cahiers d'Anatole, n° 1, 3-31.

FOURNEAU, F. (1989): *Quelques réflexions préliminaires sur la notion du paysage: ses "productions et perceptions", son aménagement...* En "Seminario sobre el Paisaje. Debate conceptual y Alternativas sobre su Ordenación y Gestión. Madrid 22-23 junio 1987". Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas, Centro de Estudios Territoriales y Urbanos Casa de Velázquez, Sevilla, 21-24.

- FRÉMONT, A. (1974): *Recherches sur l'espace vécu*. L'Espace Géographique, XV, n° 3, 231-238.
- GALINIÉ, H. (2001): *Utiliser la notion de "distance critique" dans l'étude de relations socio-spatiales*. Les petits cahiers d'Anatole, n° 7, 1-9.
- GARCÍA DÍEZ, M.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2003): *En torno al llamado arte "esquemático-abstracto": a propósito de unas fechas de Covalanas (Ramales de la Victoria, Cantabria)*. Veleia, 20, 227-237, Vitoria.
- GOMBRICH, E. H. (1969): *El uso del arte para el estudio de los símbolos*. En "Psicología y artes visuales" (J. HOGG et alii), Colecc. Comunicación Visual. Ed. G. Gili, Barcelona, 137-156.
- GÓMEZ BARRERA, J. A. (1992): *Manifestaciones de la facies esquemática en el centro y norte de la Península Ibérica*. Espacio, Tiempo y Forma, serie I, Prehistoria y Arqueología, t. V, 231-264.
- GÓMEZ OREA, D. (1989): *Aspectos metodológicos*. En "Seminario sobre el Paisaje. Debate conceptual y Alternativas sobre su ordenación y gestión, Madrid 22-23 junio 1987", Junta de Andalucía, Casa de Velásquez, 28-35.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (1979): *Útiles pulimentados prehistóricos de Navarra*. TAN 1, 1979: 149-204, Pamplona.
- HAMEAU, Ph. (2003): *Approche spatiale de l'art schématique peint et gravé dans le Sud de la France*. En "Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI" (Ed. R. Balbín Behrmann; P. Bueno Ramírez), 419-439.
- HALL, E. T. (1966): *The Hidden Dimension*, New York, 1966 (reed. franc., 1971).
- JUANBELTZ, J. J.; RIANCHO ANDRÉS, R. (1996): *La Reserva de Basaula. Estudio científico-didáctico de un paisaje natural*. Ed. Octaedro, Barcelona.
- JUSUÉ, C.; SESMA, J. (1992): voz *Basaula*. En Gran Enciclopedia Navarra, t. II Ariz-Burgui, 317.
- LETURCQ, S. (2003): *Territoire du laboureur, territoire de pasteur. Distances et territoires d'une communauté agraire*. Les petits cahiers d'Anatole, 2-21.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1996): *Light and darkness: earliest rock art evidence for an archetypal metaphor*. BCSP, XXIX, 125-132.
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1961): *Algunas consideraciones sobre la cavidad de Solacueva y sus pinturas rupestres*. Munibe, 1, 45-64, Bilbao.
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1966): *Resumen tipológico del Arte Esquemático en el País Vasco-Navarro*. Estudios de Arqueología Alavesa, 1, 149-158, Vitoria.
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1977): *Avance a un planteamiento sobre el Arte Rupestre Esquemático-Abstracto en el N de España*. XIV C.N.A, Actas, 645-648.
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1978): *El Bronce Final y la Edad del Hierro en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. En "Els Pobles Pre-romans del Pirineu. Col.loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdá", Puigcerdá, 119-127.

- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1990): *La Edad del Hierro y sus precedentes en Álava y Navarra*. Munibe, 42, 167-169, Bilbao.
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1991): *Excavaciones en la cavidad de Solacueva de Lakozmonte (Jokano, Álava). Campañas de 1980-81*. Cuadernos de Sección. Prehistoria-Arqueología, Eusko Ikaskuntza, 4, 121-155.
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1992): *Etnias prerromanas en Álava, Bizkaia y Guipúzcoa*. En “*Paleoetnología de la Península Ibérica, Actas de la reunión Celebrada en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, 13-15 diciembre 1989*”, Complutum, nº 2-3, 431-447, Madrid.
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1997): *La Edad del Hierro en Vasconia*. Isturitz, 7, 37-45.
- LLANOS ORTIZ DE LANDALUCE, A. (1999): *Conclusiones “Primera reunión Internacional sobre arte postpaleolítico esquemático-abstracto en cuevas”*, Vitoria-Gasteiz, 12, 13, 14 octubre 1995. Isturitz, 10, 269-278.
- LLANOS, A. et alii (1987): *Carta arqueológica de Álava, 1* (hasta 1984). Instituto Alavés de Arqueología, Vitoria.
- MALLÉ, M.-P. (1988): *L’inventaire de l’habitat rural. Un exemple: les Hautes-Alpes*. En “*Habitat et espace dans le monde rural (Stage de Saint-Riquier, mai 1986)*”, Ministère de la Culture et de la Communication, Dir. Du Patrimoine, Coll. Ethnologie de la France, Cahier 3. Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, París, 59-65.
- MARTÍN DE GUZMAN, C. (1983): *Las dificultades del “discurso” esquemático*. Zephyrus XXXVI, “*Actas Coloquio Internacional de Arte Esquemático, Salamanca 1982*”, 209-216, Salamanca.
- MARTÍN DUQUE, A. J. (1994): *El Camino de Santiago y la articulación del espacio histórico navarro*. En “*XX Semana de Estudios Medievales, Estella’93. El Camino de Santiago y la articulación del espacio histórico*”, Gobierno de Navarra, Dpto. de Educación y Cultura, Pamplona, 129-156.
- MARTINELLI, B. (1982): *Toponymie et société. Contribution à l’étude de l’espace communautaire en Basse-Provence*. Etudes Rurales, 85, Janvier-Mars, 9-31.
- MARTÍNEZ ANDREU, M. (1992): *Algunas consideraciones en torno a los modelos de asentamientos con relación al marco natural: el ejemplo de la unidad biogeográfica murciano-almeriense durante el final del Paleolítico*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología, tomo V, 165-176.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998): *Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en e paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco*. En “*Arqueología del Paisaje. Arqueología Espacial 19-20*”, Teruel 543-561.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2002): *Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social*. Trabajos de Prehistoria, 59, nº 1, 2002: 65-87.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2003): *Arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica: una espiral a través del espacio y la temporalidad*. En “*Redescubrir Altamira*” (Coord. Edit. J. A. Lasheras). Ed. Turner, Madrid, 119-137.

- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1989): *Aportación al coloquio*. En “*Seminario sobre el Paisaje. Debate conceptual y Alternativas sobre su ordenación y gestión, Madrid 22-23 junio 1987*”, Junta de Andalucía, Casa de Velásquez, 48.
- MIRANDA, J. M.; MESEGUER, J. S.; RAMÍREZ, A. (1986): *Bases para el estudio de las relaciones entre el medio geográfico y los asentamientos humanos*. En “*Arqueología Espacial. Coloquio sobre el microespacio-1. 15 al 17 de septiembre, Tomo 7: Aspectos generales y metodológicos*”, Teruel, 199-212.
- MONREAL, A. (1977): *Carta arqueológica del Señorío de Learza*. Ed. Príncipe de Viana, Pamplona.
- MOURE ROMANILLO, A. (1999): *Arqueología del Arte Prehistórico en la Península Ibérica*. Ed. Síntesis, Madrid.
- MUÑOZ, E.; VALLE, M^a A.; MORLOTE, J. M.; PETER SMITH, P.; SERNA, A. (2002): *El arte esquemático-abstracto en Cantabria*, <http://www.grupos.unican.es/acanto/cuevas-palarte/Arte/esquematico/esquematico-abstracto.htm> (sobre la base del artículo *Las Pinturas esquemático-abstractas*, publicado en *La Arqueología de los Cántabros, Actas de la Primera Reunión sobre la Edad del Hierro en Cantabria*, editado por la Fundación Marcelino Botín, 1996, con algunas actualizaciones.
- NUIN CABELLO, J. (1988-89): *El Arte esquemático en Val de Etxauri (Navarra). Nuevas aportaciones y valoración general*. *Zephyrus*, XLI-XLII, 241-256.
- NUIN CABELLO, J. (1992): *Nuevas aportaciones para el conocimiento del arte esquemático en el valle de Etxauri y una aproximación para su interpretación*. En “*2º Congreso General de Historia de Navarra, 2. Conferencias y comunicaciones sobre Prehistoria, Historia Antigua e Historia medieval, 24-28 septiembre 1990*”, 97-103.
- NUIN, J.; ARMENDÁRIZ, J.; CORRERA, M. (1987): *Nuevas pinturas esquemáticas en el término de Etxauri (Navarra)*. En “*I Congreso General de Historia de Navarra. Pamplona, 1986*”, Príncipe de Viana, Anejo 7.
- NUIN, I.; BORJA SIMÓN, J. A. (1991): *El poblamiento holocénico y su medio en las cuencas prepirenaicas de Pamplona y Aoiz-Lumbier*. Cuadernos de Sección. Prehistoria-Arqueología 4. Eusko Ikaskuntza, 61-96.
- OLIVEIRA JORGE, V. (1993): *Le role social des phenomenes symboliques (tombes, art rupestre, proto-statuaire) dans la préhistoire recente du Nord du Portugal (IV^e-II^e mill. Av. J.-C)*. En “*Actas XII C.I.S.P.P., Bratislava, 1-7 septiembre 1991*”, vol. 2, Bratislava, 491-495.
- OLIVEIRA JORGE, V. (2003): *A irrequietude das pedras. Reflexões e experiencias de un arqueólogo*. Edições Afrontamento, Biblioteca das Ciências do Homem; Arqueología 1, Porto.
- ONGIL VALENTÍN, M^a I.; SAUCEDA PIZARRO, M^a I. (1986): *Vías naturales de comunicación y asentamiento en el Sur de Cáceres durante la Prehistoria*. *Norba*, nº 7: 155-161.
- ONDARRA, F. (1976): *Nuevos monumentos megalíticos en el Baztán y zonas colindantes*. Príncipe de Viana, 144-145.
- OREJAS, A. (1991): *Arqueología del Paisaje. Historia, problemas y perspectivas*. *Anuario español de Arqueología*, 64: 191-230.

PEÑALVER, X. (1983): *Estudio de los menhires de Euskal-Herría*. Munibe, 35, 1983: 355-450.

PEÑA SANTOS, A. (1992): *El grupo galaico de arte rupestre*. Texto íntegro de la Ponencia al I Congrès Internacional de Gravats Rupestres i murals, Institut d'Estudis Illerdencs, Lleida, 1992. En <http://www.ctv.es/USERS/sananton/lleida.html>.

PEÑA SANTOS, A. (2003): *Un acercamiento historiográfico a los grabados rupestres galaicos*. En "Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI" (Ed. R. Balbín Behrmann; P. Bueno Ramírez), 2003: 351-390.

SAMORINI, G. (1990): *Sciamanismo, funghi psicotropi e stati alterati di coscienza: un rapporto da chiarire*. BCSP 25-26, 147-150.

SÁNCHEZ PALENCIA, J.; OREJAS, A. (1991): *Fotointerpretación y prospección arqueológica: ocupación del territorio*. En VV. AA., "Arqueología". Colecc. Nuevas Tendencias, 19: 1-22

SANTESTEBAN, I. (1968): *Primeros vestigios de pinturas rupestres en Navarra*. Príncipe de Viana, 124-125, Pamplona.

SANTESTEBAN, I. (1971): *Pinturas rupestres en Navarra*. Príncipe de Viana, 112-113, 327-328 Pamplona.

SANTESTEBAN, I. (1991): *Caras humanas en el arte rupestre*. Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, año XXIII, n.º 58, julio-dic., 225-234.

SANTESTEBAN, I.; ACAZ, C. (1992): *Catálogo espeleológico de Navarra*. Dpto. Obras Públicas, Transportes y Comunicaciones. Gob. Navarra. Pamplona.

SANTOS ESTÉVEZ, M. (2005): *Sobre la cronología del Arte Rupestre Atlántico en Galicia*. ArqueoWeb, [http://www.ucm.es/info/arqueoweb-7\(2\)](http://www.ucm.es/info/arqueoweb-7(2)) sept. /dic. 1-19.

SAUTTER, P. (1991): *Paisagismes*. Etudes Rurales, n.º 121-124, "De l'Agricole au Paysage", Janvier-Décembre, 15-20.

SINUÉS DEL VAL, M. (1998): *Aproximación al fenómeno parietal paleolítico de la cavidad de Basaula (Barindano, Navarra)*. XXIC Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 1997), 141-150, Zaragoza.

SINUÉS DEL VAL, M. (2004): *El yacimiento de Ordoiz (Estella)*, CAUN 11, 253-294, Pamplona.

SMITH, P. (2003): *La Cueva del Calero II*. <http://www.grupos.unican.es/acanto/cueva-del-calero-II.htm>.

SOLER SUBILS, J. (2004): *Les pintures rupestres del Zemmur (Sahara Occidental)*. Univ. Girona. <http://www.cybertesis.net>.

TORREGROSA GIMÉNEZ, P. (2001): *Pintura rupestre esquemática y territorio: análisis de su distribución espacial en el Levante peninsular*. Lucentum, 1-91.

URIARTE GONZÁLEZ, A. (1998): *La Arqueología del Paisaje en España: caso abierto*. En "<http://www.ucm.es/info/arqueoweb/verde3.htm>", 1-8.



- VALLESPÍ, E. (1974): *Hallazgos líticos sueltos en Álava, Navarra y Logroño*. Estudios de Arqueología Alavesa, 6, 57-65, Vitoria.
- VALLESPÍ, E. *et alii* (1974): *Prospecciones arqueológicas en Navarra, 1*. Cuadernos de Trabajos de Historia, 2. Univ. Navarra.
- VAN GENEP, A. (1995): *Traité comparatif des nationalités*. París, CTHS, 1ª Edic. 1921, reedic. 1995.
- VAQUERO TURCIOS, J. (1995): *Maestros subterráneos*. Ed. Celeste, Madrid.
- VEGAS ARAMBURU, J. L. (1990): *Arte Postpaleolítico en el País Vasco*. Munibe, 42, 189-197, Bilbao.
- VICENT GARCÍA, J. (1998): *Entornos*. En "Arqueología del Paisaje", 5º Coloquio Internacional de Arqueología Espacial, Teruel, 165-168.
- WALTER, F. (1991): *La Montagne des Suisse. Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII^e-XX^e siècles)*. Etudes Rurales, "De l'Agricole au Paysage" n° 121-124, janvier-décembre, 91-107.