

El Arte Mueble como punto de partida para establecer criterios objetivos de autoría. Los Rodetes de Laugerie-Basse

JUAN M.^a APELLANIZ*

En la historia de la investigación del arte paleolítico se ha hablado varias veces de «escuelas» y de «provincias» aplicándole conceptos y terminología propias de la Historia del Arte. Algunos de estos conceptos se manejan en la actualidad con naturalidad, especialmente el de las provincias, menos quizás el de las escuelas.

El concepto de «escuela», utilizado ya hace tiempo entre otros casos para explicar el fenómeno de las plaquetas de La Marche y reutilizado y ampliado recientemente (Pales, 1969) no ha tenido quizá el amplio eco que podría haber despertado entre los tratadistas del arte prehistórico, todavía demasiado enfrascados en los problemas, por ahora difíciles de resolver, de la cronología.

Más allá del concepto de «escuela» está evidentemente el de «maestro», concepto teóricamente aceptable como prácticamente dejado a un lado por una especie de inconsciente sensación de la inútil pelea que habría que entablar para definirlo y estructurarlo. Quizá esta sensación sea natural y lógica, pero en cualquier caso no habría que dar el esfuerzo por inútil y la lucha por perdida antes de que se hubiera puesto a prueba. Más aún, quizá la sensación de batalla perdida sea tanto más lógica cuanto que la investigación ni siquiera ha tomado en serio el reto que supone la aplicación de los conceptos de la Historia del Arte al arte prehistóri-

co. De alguna forma se parece esta situación a la que en la excavación de yacimientos presentaron en su día las observaciones de Leroi-Gourhan en su trabajo sobre Pincevent.

Puesto que conceptualmente hablando la asimilación del concepto de «escuela» es mucho más sencilla y la de «maestro» requiere mayores y mejores explicaciones y pruebas, bueno será empezar por éstas y mostrar casos en los que el concepto de «maestro» es alcanzable con un margen suficiente de probabilidad.

Una pared llena de grabados o pinturas puede ofrecer más argumentos a quienes pudieran alegar que cada una de ellas pudo ser obra de distinto autor, el cual trabajó con independencia de los demás, yuxtaponiendo o superponiendo su obra a las ya existentes. Sin embargo una pieza mueble, que presente varias figuras (formando un friso, como es el caso de muchos tubos de hueso o de costillas, varillas, plaquetas) o las piezas recortadas y preparadas para ofrecer un motivo peculiar en una o en las dos caras de la misma, presenta menos posibilidades prácticas, ya que no teóricas, de suponer que la obra fuera debida a varias manos. Parece natural que tratándose de una serie sucesiva de figuras en un soporte de pequeñas dimensiones el trabajo fuera hecho por una misma mano, a no ser que hubiera graves razones estilísticas para asegurar lo contrario. Diríamos que, en punto de partida, la presunción

* Departamento de Arqueología. Universidad de Deusto.

está a favor de la unidad de la obra. Parece natural, por tanto, que la demostración, por esta vez, no estaría tan a cargo de quien afirma como de quien niega la unidad del trabajo. En todo caso el procedimiento lógico podría ser partir de una presunción «de jure» a favor de la unidad de la obra, ofreciendo razones que la avalaran. En este caso el afirmante aceptaría más reposadamente el encargo de la lógica de que «afirmantis est probare».

Para que la tarea resulte más fácil hemos elegido dos obras de pequeño tamaño y en dos caras, representando cada una de ellas una figura de animal, que por su estructura, parecería lógico suponer que se trata de productos de la misma mano, del mismo autor.

DOS RODETES PERFORADOS DE LAUGERIE-BASSE

El análisis que vamos a hacer tiene como base dos rodetes muy conocidos, pertenecientes al yacimiento de Lugerie-Basse y fechados en el Magdaleniense medio por la generalidad de los autores. De ellos presentamos cuatro fotografías, una de cada una de las caras. Las dos primeras pertenecen al que llamaremos primer rodete (Fot. 1 y 2) que representa en su anverso un toro o una vaca en su tren delantero o en tres cuartos aproximadamente y un becerro entero a falta de parte del anca y cola en su reverso. Las dos segundas (Fot. 3 y 4) pertenecen al que llamaremos segundo rodete y representan en su anverso una al parecer cabra joven, o gamuza para otros, en actitud sedente o tumbada y en posición estática y erecta en su reverso. Al primero llamaremos el rodete de los toros, con evidente desafuero por nuestra parte y al segundo el rodete de las cabras o gamuzas, para entendernos.

EL RODETE DE LOS TOROS

Una primera contemplación de las dos caras de la pieza, por su unidad estilística y su composición general, inclinan el ánimo a suponer que se trata de una obra salida de la misma mano. Esta intuición básica, unida al argumento de presunción que hemos expuesto más arriba, tienen además otros apoyos racionales, que exponemos siguiendo el mé-

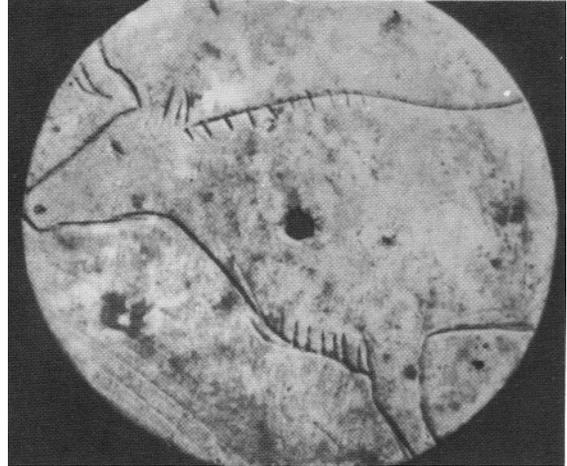


Foto 1. Primer rodete: de los toros. Anverso.

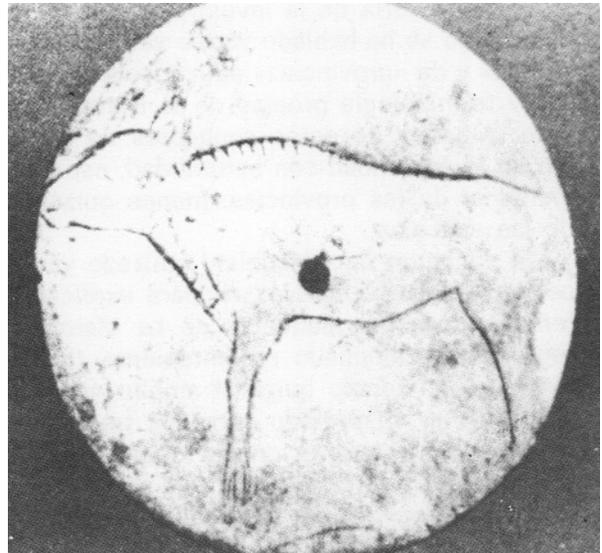


Foto 2. Primer rodete: de los toros. Reverso.

todo de los criterios objetivos de determinación de autor, de los que hemos hablado en otras ocasiones (Altuna y Apellániz, 1978).

a) La ordenación del espacio

Una misma ordenación del espacio preside ambas caras del rodete. El autor ha encajado las figuras en la totalidad del espacio disponible, buscando en los bordes del rodete un apoyo para su dibujo, quizá más bien, apurar al máximo sus posibilidades u otra finalidad de la que no tenemos certeza. Y en este intento ha colocado ambas figuras en la misma situación, las ha recortado en los mismos lugares de su anatomía, especialmen-



Foto 3. Segundo rodete: de las cabras. Anverso.

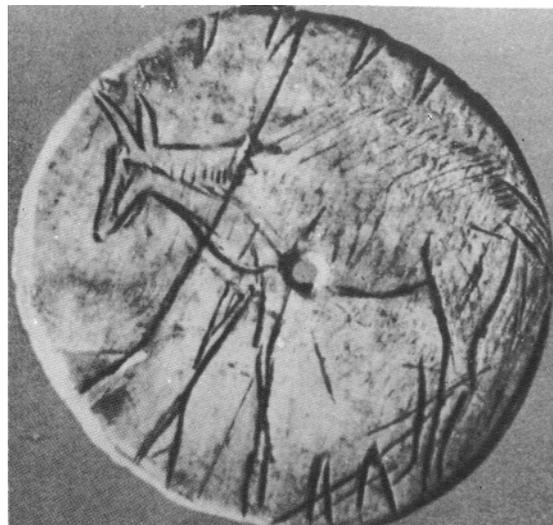


Foto 4. Segundo rodete: de las cabras. Reverso.

te en la cabeza, concretamente en el morro. El recorte que ha realizado en el morro no se repite en el cuarto trasero puesto que las dos figuras están terminadas a diferentes alturas. Lo que repite el autor es su voluntad de recortar la figura y romper el espacio establecido por el soporte y para ello recorta anca, rabo y pata traseras. Esta voluntad es evidencia aquí de una forma más palmaria que en la pared de una cueva, donde el espacio, por hipótesis es ilimitado. Tampoco se podría asegurar que el recorte del tren trasero en el toro responda exclusivamente a una voluntad de arte, puesto que pudo haber un imperativo de otro orden. Lo que habría que asegurar es que, si lo hubo, éste estuvo sometido a la voluntad de imponerle algún recortamiento. Quizá tuvo que dejar la figura del toro en los tres cuartos, pero es fácil suponer que la recortó en algún punto. El recorte producido en el morro de los dos animales indica el punto de contacto entre el extremo del animal y el borde del soporte. Es lógico que se produzca la misma situación en cualquiera de los puntos en que se vuelven a tocar. Así ocurre en la realidad. Las patas traseras, el rabo con parte del anca, etc. deben estar cortados. Lo mismo habría que pensar de lomo y vientre del toro. Lo que está claro es que la voluntad de arte se ejerce al mismo tiempo que se respetan otras posibles convenciones cuya naturaleza ignoramos.

b) Las proporciones y la composición

El autor no parece moverse con destreza en el terreno de las proporciones. Los trenes delanteros de las figuras difieren sensiblemente. En el toro está alargado ligeramente de modo que la cabeza queda un tanto empujueñecida con un cuello y pecho demasiado alargados. En el becerro la cabeza está en exceso agrandada respecto de la cortedad del cuello-pecho. La impresión producida por ambos es que la cabeza del toro es el apéndice de un tren alargado mientras que la del becerro es el taponamiento de un tren achataado. Si hubiera que prolongar mentalmente el cuerpo del toro hasta la cola y las patas hasta los casos, la cabeza resultaría quizá hasta bastante pequeña. Para que la observación de la desproporción quede más clara, debemos notar cómo el autor ha introducido en el cuello del toro un fragmento suplementario de pecho ondulante que ha suprimido en el becerro con lo que la cabeza de éste ha ocupado un lugardemasiado próximo a la pata delantera.

La causa de esta desproporción podemos encontrarla en la composición de la figura sobre el soporte, composición que ha debido realizarse estableciendo puntos fijos de antemano. A nuestro entender, el autor encajó en primer lugar algunos puntos claves que creemos serían la cabeza, con su fragmento de morro recortado y quizá el fragmento de cuerno suelto y posteriormente la pata de-

lantera. El resto debió ser hecho conectando los puntos preestablecidos. De este modo la pata delantera cayó demasiado lejos de la cabeza y hubo que añadirle el ondulado fragmento del pecho. En este caso encajó bien la cerviz tras la oreja pero hubo de alargar quizá innecesariamente la línea del dorso y el lomo.

La composición fue parecida en el caso del becerro solamente que la cabeza quedó agrandada respecto del total, puesto que hubo que encajarla mal con el dorso-lomo y el pecho. Este debió, naturalmente, de desaparecer.

Nosotros diríamos que el autor no es experto en proporciones y que quizás este defecto es una consecuencia de sus planteamientos compositivos y técnicos.

Este defecto impide que podamos hallar más detalles que nos demuestran la misma mano en las líneas de los contornos, pero ha dejado algunos que vamos a analizar por separado.

c) Los contornos y la técnica

Llama la atención la identidad, la posición del ollar y el ojo y la forma en que se señalan con un simple trazo inciso casi perpendicular a la línea del frontonasal, así como el belfo.

Se repite la forma de la implantación del brazo en el cuerpo mediante una línea arqueada en doble trazo en el contorno anterior y en ángulo en el posterior.

Muy especial valor otorgamos a la repetición del rayado sostenido en una línea de contorno que parecería aludir al pelaje del animal y que aparece también en el pecho, con los trazos separados con la misma regularidad en las dos figuras. Se trata de un convencionalismo interpretado a la manera del autor por el influjo de su estilo linealista.

La ordenación de los componentes de la cabeza y la cerviz también se repite. Obsérvese cómo la línea de la cerviz, la oreja y el cuerno en el toro se distribuyen sin implantación en una línea general como ocurre con el rayado.

Si ahora resumimos todas las razones que hemos aportado veremos que parecen confirmar una intuición inicial y básica de que las dos caras del rodete pueden ser razona-

blemente tenidas como obra de una misma mano, es decir, de un mismo autor.

EL RODETE DE LAS CABRAS O GAMUZAS

El segundo rodete ofrece, a nuestro entender, elementos de valor semejante al de los toros que provocan la intuición inmediata de hallarnos ante una obra de un mismo autor, aunque distinto del de los toros.

Para establecer con la mayor probabilidad posible este aserto debemos analizar los mismos aspectos al menos que hemos analizado en el caso anterior.

a) La ordenación del espacio

El autor ha ordenado su espacio huyendo de dos extremos, que son, por una parte obligar a la figura a forzar los límites de ésta y por otra diluirla, como una miniatura, en el campo del rodete. Diríamos que ha empujado a la figura hasta donde se lo permitía el marco del rodete, sin necesidades extremas, sin formarlo y sin dejarlo alejado y dominante.

Dentro del espacio así dispuesto, el autor ha obligado a la figura a adaptarse al marco y para ello ha creado un dorso-lomo formado, abultado y hasta extraño, en la cabra en pie o menos forzado pero también algo hinchado en la tumbada, de modo que coinciden aproximadamente con el contorno del rodete. La distorsión introducida en el dorso-lomo de la cabra en pie ha obtenido menor éxito que la de la tumbada, puesto que la corona de rayados cortos que corona los largos de la primera disimula a duras penas el efecto.

Por último, el encuadramiento y la adaptación de la figura al marco previo ha sido especialmente subrayado mediante una serie de trazos angulosos que ejercen la función de marco buscado, subrayado y voluntariamente añadido a la obra, como cuando para un lienzo se busca, también en nuestros días, un marco. Se trata de no contentarse con el marco natural impuesto por el soporte, sino de indicar que la obra quiere y necesita un marco y esta voluntad se indica por unas sencillas líneas en el contorno.

b) Las proporciones y la composición

En relación con el gusto por la ordenación del espacio creemos que se halla la

composición de la figura y la distribución de sus partes. Si hemos acertado en la interpretación del valor de la línea dorso-lomo, ésta condiciona la desproporción del resto de la figura, desproporción, por otra parte, no excesiva.

El abombamiento del dorso-lomo resulta de la supresión de la ondulante curva cervico-dorsal que el animal debería haber ostentado. Este es el elemento distorsionante, pero al cabo es uno y la distorsión afecta poco a la figura completa, puesto que el cuello y la cerviz han sido bien conectadas con el dorso de modo que el efecto queda semi-oculto.

c) Los contornos y la técnica

Un autor de dos figuras completas grabadas en un estilo pictórico ofrece evidentemente más posibilidades de observar en él repeticiones que delaten la misma mano.

Las repeticiones afectan a la forma de la cabeza, angular y cónica, coronada por una parte de orejas divergentes y picudas de dos trazos separados, con unos ojos colocados en la misma posición, realizados mediante una sencilla incisión y la cara rayada de arriba a abajo.

Se observan también repeticiones en la forma de rayar el cuello, conectado con el pecho mediante un mismo trazo abombado que lo alcanza a medio desarrollo relleno de trazos oblicuos cortos que se introducen en la cara a la altura del ojo y separados de las series que rellenan el vientre y el dorso.

Añádase a estas la repetición de la peculiar manera de realizar el dorso-lomo a base de una serie de trazos cortos y oblicuos que coronan otra serie de trazos largos que rellenan el espacio hasta la altura del vientre,

Igualmente se repite la técnica del trazado de las extremidades. Véase que los trazos mayores que las conforman están desconectados entre sí, dejando un levísimo espacio vacío entre el extremo del uno y el inicio del otro, que contribuye a la impresión de movimiento de que luego hablaremos.

Por último, la técnica del grabado. Los contornos están hechos a base de trazos sueltos, que se repiten, se entrecruzan o se yuxtaponen, creando en conjunto una línea quebrada o rota, a nuestro modo de ver, llena de encanto, en pie, como efecto de la

técnica dibujística que hemos definido como característica del autor.

d) Las variaciones del autor en las dos figuras

El autor no ha repetido sistemáticamente la forma de rayado del cuello, el cual en la figura tumbada presenta trazos largos y casi horizontales que no se repiten en la figura en pie.

Igualmente la disposición de las orejas, que en la tumbada ofrecen un espacio libre entre ambas el cual desaparece en la de pie al igual que las orejas de la tumbada de las que una se reduce prácticamente a un trazo oblicuo.

Se introduce una variante en la línea de la ingle que se introduce hasta el interior del vientre, detalle que se omite en la figura en pie.

La cola aparece abierta y rayada en la figura tumbada y reducida a un ángulo agudo.

El rayado del dorso-lomo aparece más sistemático y continuo en la tumbada quedando la serie de trazos cortos coronando inmediatamente a aquéllos.

LOS AUTORES DE LOS RODETES DE LAUGERIE-BASSE

Si comparamos los dos rodets entre sí, encontraremos razones que avalan una primera impresión de que se trata de dos manos diferentes.

El autor de los toros concibe el espacio redondo en la misma forma que si fuera rectangular. Lo acepta como un lugar donde encajar unas figuras alargadas, horizontales, que lo cruzan a la mitad, sin aceptar que su terreno de trabajo es el de un círculo. Podría haber decorado con la misma forma cualquier otro espacio porque no trata de adaptarse a él sino de forzarlo dando a la figura un papel dominante. La figura vale por sí y en sí y se trata de definirla, no de situarla. El espacio cualquiera que sea le molesta como ocurre a los muchos muralistas a los que no se puede encerrar en pequeños formatos, e incluso ni siquiera en grandes porque, a no ser quizá enormes lienzos de pared, tratan de forzarlos y dominarlos rompiendo con las figuras sus bordes y demostrando que todo espacio como tal es un atentado contra la grandeza de la figura, aunque se trate de un pequeño becerro.

El autor de las cabras obra al contrario. Cualquier espacio le habría sido suficiente, incluso habría podido crear un friso de cabras sobre un rodete más pequeño que el de Laugerie-Basse, porque no se trata de las figuras sino de estar en un espacio. Incluso le ha sobrado lugar para realizar un pequeño decorado a modo de marco, no porque tuviera un espacio que el autor de los toros no tendría sino simplemente porque quiere establecer una relación de equilibrio entre continente y contenido. El autor de los toros ha tenido más espacio absoluto para crear una orla decorativa, pero le ha faltado voluntad en el fondo, porqueno le queda espacio vivido como sobrante y susceptible de decoración.

A la diferente concepción del espacio se añade la diferente concepción del estilo de los dos autores. El de los toros es un estilo dibujístico, sintético y esquematizante. que pone en una línea unitaria o única, sobria e incisiva todo el peso de la obra. Es una concepción clásica si se puede llamar de este modo, aunque sus obras no puede decirse que alcancen el techo de lo clásico. Pretende sintetizar la figura en un plano recortado que se destaca del fondo mediante una línea sencilla y definida y que, de haberla hecho más incisivamente, habría obligado a su obra a saltar desde el dibujo al bajorrelieve. Más aún, si se trata de crear una sombra o un detalle anatómico, como ocurre con el rayado del cuello y el dorso, la línea debe conservarse como el soporte imprescindible sin el que no cabe mantenerse nada en el vacío, como si necesitara para existir un apoyo, al modo que en algún bordado o tapiz los motivos deben estar sujetos a un cañamazo.

Por el contrario, el autor de las cabras entiende la línea como una alusión, como una síntesis de varios trazos de los que unos son añadidos y otros rectificaciones pero que, por eso mismo, forman un todo irrompible. Su estilo es pictórico, y su obra no podría saltar nunca al plano del bajorrelieve aunque se trate de un grabado, podría saltar a la pintura. Es particularmente importante lo que se permite sugerir con los rayados del dorso-lomo porque no los sujeta a una línea de contorno sino que los deja flotar en el aire creando más perfectamente la sensación de

que se trata de un dorso hirsuto y peludo que se mueve y contrae con las sensaciones experimentadas por la piel. Su estilo es ágil y suelto, movido y vivaracho, y escapa con facilidad a la tendencia al gran friso que obsesiona al autor de los toros. Las figuras se mueven incluso cuando están en reposo, se dan vuelta y parecen atentas a un cambio en el entorno.

Esta agilidad la da precisamente la facilidad con la que las líneas del contorno están quebradas, especialmente los trazos gruesos de las extremidades cuya desconexión produce la sensación de movimiento. Al revés ocurre en el autor de los toros al que no se le escapa detalle que no resuelva y deje bien delineado. Como consecuencia, la impresión de elasticidad en los miembros del animal está conseguida y con ello la de movimiento. La técnica de representación del pelaje o el sombreado van perfectamente de acuerdo con el estilo general de la obra, fenómeno éste que no se produce en todos los autores paleolíticos, ni mucho menos. Se diría que el autor de los toros usa el convencionalismo del rayado del pelaje (o de lo que fuera) porque se ve obligado a hacerlo, pero no porque esté de acuerdo con el estilo que caracteriza a su obra. En términos absolutos, habría que decir que no debió usarlo como lo hizo porque desentone por completo. Lo suyo habría sido una línea continua simple y nítida. Por el contrario este convencionalismo está perfectamente encajado en las cabras porque responde a una concepción globalizada del estilo de la figura. Podría decirse que el autor de las cabras reinventa el convencionalismo ya que lo aplica con precisión, mientras que el autor de los toros lo anula y reduce a una reliquia sin sentido artístico. En el caso de que el rayado del dorso-lomo de los toros pueda ser tenido como convencionalismo para la representación del pelaje, por ejemplo, habría que pensar en que tales convencionalismos, por el hecho de haber sido usados en esta forma, ejercían un gran peso sobre el pensamiento y las técnicas artísticas.

LOS AUTORES Y LAS ESCUELAS

Si se acepta nuestra hipótesis de la diferente autoría de los rodets, habría que conti-

nuar avanzando en la reflexión. Creeríamos que pertenecen a dos estilos, a dos tradiciones y a dos escuelas distintas. Este concepto de la escuela no tiene aquí el sentido tradicional, ya que no conocemos otra serie de obras que puedan ser incluidas en el área de influencia o parentesco de las aquí estudiadas. Solamente podríamos adelantar y sugerir que, de haber hallado estas obras de escuela, habríamos podido identificar a ambos autores como pertenecientes cada uno a una. Sin embargo, el fenómeno de las es-

cuelas paleolíticas parece, por ahora, un caso poco frecuente y muy limitado tanto en el arte mueble que presenta cada yacimiento como en los grandes paneles de los santuarios.

BIBLIOGRAFIA

- ALTUNA, J.; APELLANIZ, J. M.. (1978).—Las figuras rupestres de la cueva de Ekain (Deva, Guipúzcoa). *Munibe*, 1/3. p. 1-151.
- PALES, L. (1969).—Les gravures de La Marche. I Felins et ours. 135 p.