

MUNIBE (Antropologia-Arkeologia)	nº 54	53-66	SAN SEBASTIAN	2002	ISSN 1132-2217
---	-------	-------	---------------	------	----------------

Aceptado: 2002-04-16

La autoría y el estilo del grupo

Authorship and group style

PALABRAS CLAVE: Metodología, Estilo, Autoría, Análisis de Arte, Arte paleolítico, Etnografía.

KEY WORDS: Methodology, Style, Authorship, Art analysis, Palaeolithic Art, Ethnography.

Rosa RUIZ IDARRAGA*

RESUMEN

Se plantea un método de análisis del arte paleolítico basado en la caracterización de los aspectos referidos al estilo de un autor y los pertenecientes al estilo del grupo en el que se inscribe.

Este método pretende ahondar en la metodología de la identificación de autor y añadir a este análisis los criterios por los cuales es posible definir la variabilidad de un estilo compartido por un grupo.

La manera de identificar al autor ha sido propuesta, y en parte desarrollada, por JUAN MARIA APELLANIZ, quien señala como criterios más decisivos de esta identificación los derivados de la manera de trazar y del modelado.

Se retoma este análisis y se contribuye a su ampliación de dos maneras: una teórica, a partir de un modelo etnográfico, y otra práctica, basada en la experimentación, al tiempo que determinamos los criterios para la identificación del estilo grupal.

Se plantea, por tanto, esta investigación en dos partes. Una primera, destinada al desarrollo de la metodología del análisis, para lo cual se parte de un modelo etnográfico y de la experimentación replicativa, y una segunda, en la que se contrasta la validez de esta metodología en la aplicación a dos conjuntos arqueológicos de época paleolítica.

SUMMARY

A method is proposed for analysing Paleolithic art based on the characterisation of points of style of an author and of the group into which they fit.

This method for Paleolithic art seeks to go more deeply into the identifying of authors, and to add criteria to the analysis by which variability within a style shared by a group can be defined.

The way of identifying authors was proposed and has been developed in part by JUAN MARIA APELLANIZ, who points to strokes and modelling as the most decisive criteria for identification.

This analysis is reconsidered and extended in two ways: theoretically on the basis of an ethnographic model and practically on the basis of experimentation.

The investigation is therefore structured in two parts. The first part develops the method of analysis, on the basis of an ethnographic model and replicative experimentation, and the second checks the validity of the method by applying it to two Paleolithic archaeological sites.

LABURPENA

Arte paleolitikoa aztertzeo, egile baten estiloari dagozkion ezaugarriak karakterizatzen dira, baita egilea kide gisa duen taldearen estiloari dagozkionak ere.

Metodo horren bidez, egilea identifikatzeko metodologian sakondu nahi da, eta horrela, azterketari irizpide batzuk gehituko zaizkio: talde batek konpartitzen duen estiloaren aldakortasuna zehaztu dezakeena, hain zuzen ere.

JUAN MARIA APELLANIZ izan da egilea identifikatzeko modua proposatu duenatariko bat. Bada, bere ustez, identifikazioa egiteko irizpide esanguratsuenak, trazatzeko modutik eta modelatutik eratorritakoak dira.

Illo horretatik, berriz egingo da azterketa eta oraingoan zabaldu egingo da bi modutan: azterketa teorikoa, eredu etnografiko batetik abiatuta; eta azterketa praktikoa, esperimenzioan oinarrituta. Halaber, talde-estiloaren identifikaziorako irizpideak ere zehaztu behar dira.

Beraz, ikerketa hau bi zatitan bana dezakegu: bata, azterketaren metodologia garatzera zuzendutakoa, eredu etnografiko batetik eta esperimenzio errepikagarritik abiatuta; eta bestea, aipaturiko metodologiak daukan balioa kontrastatuta paleolitiko garaiko bi multzo arkeologikoa ezarriz.

* rruida@teleline.es

INTRODUCCIÓN

El concepto de estilo, entendido como la agrupación de los objetos arqueológicos de acuerdo a sus semejanzas formales, es una herramienta hermenéutica útil desde muchas perspectivas de estudio.

De varias formas, ha sido básico en el desarrollo del estudio de la Prehistoria. Por ejemplo, dentro de la corriente teórica histórico-cultural, que ha dominado la investigación prehistórica hasta fechas recientes, el estilo se ha asimilado a cultura. Así se ha definido la seriación cultural clásica que define el marco de estudio de nuestra disciplina.

En los estudios de arte prehistórico sin embargo, los parecidos estilísticos se han empleado para conformar otro marco explicativo que mantiene un esquema claramente evolucionista unilineal, con una evolución de lo simple a lo complejo que lleva implícita la idea de progreso. Debemos sobre todo a LEROI-GOURHAN esta definición de estilos, desde las formas más simples, auriñacienses, basadas en el esquematismo, hasta el naturalismo magdalenense (LEROI-GOURHAN, 1958, 1966, 1971, 1980, 1981, 1983, 1984)

Sin embargo, es lícito preguntarse si podemos aceptar este concepto de progreso a la hora de abordar las manifestaciones artísticas. Un análisis del arte en periodos históricos relativiza enormemente la validez de tal apriori. Además la aplicación del método de fechación de Carbono 14 en los últimos años ha puesto en serias dudas la clasificación artística propuesta por LEROI-GOURHAN. Está en la mente de todos el caso de la grotte Chauvet.

Muchos investigadores, entre los que nos encontramos, piensan en la actualidad que la evolución del estilo no puede considerarse unilineal sino que debemos contemplar la existencia de diferentes estilos en un marco temporal y regional (LORBLANCHET, 1999).

1. HIPÓTESIS DE PARTIDA

El punto de partida se basa en el análisis del estilo individual o de autoría. Este método, en su aplicación al arte paleolítico, ha sido desarrollado por JUAN MARIA APELLANIZ (ALTUNA y APELLANIZ, 1976), (APELLANIZ, 1980, 1982, 1987a, 1987b 1989, 1991, 1992, 1994, 1995), (APELLANIZ y CALVO,

1999), (APELLANIZ y RUIZ IDARRAGA, 1998). A partir de sus trabajos hemos ahondado en la metodología de la identificación de autor en el arte paleolítico y hemos añadido los criterios por los cuales es posible aislarlos y definir la variabilidad dentro del estilo grupal (RUIZ IDARRAGA, Tesis Doct. inéd).

Creemos que es necesario un replanteamiento en el estudio del arte prehistórico, reconstruyendo el marco interpretativo a través del análisis detallado de pequeños conjuntos, en áreas geográficas restringidas, al objeto de definir los diferentes niveles del estilo, alcanzando lo general a través de lo particular. Por otra parte, a la hora de definir un estilo hay que tener en cuenta que la obra artística es el trabajo de los individuos, de artistas concretos y que, en un conjunto material producido por un grupo de artistas, tanto en el arte paleolítico como entre los estilos artísticos históricos, es posible identificar y diferenciar los aspectos de la ejecución que corresponden al nivel individual y aquellos que pertenecen al estilo común. En nuestro estudio hemos intentado analizar estos dos niveles del amplio concepto de estilo artístico.

Entendemos por estilo del grupo el conjunto de normas que regulan la creación artística de un conjunto de autores con relaciones de convivencia estrecha. Por tanto, este grupo no sólo comparte los caracteres de ejecución, sino también la finalidad de la obra. Por otra parte, la autoría o estilo individual se define como la interpretación que cada artista hace del estilo grupal. En él confluyen las elecciones que hace el autor entre el elenco de posibilidades que conoce así como su ejecución personal, algo más ligado a su manera instintiva de llevarlas a cabo.

Pretendemos, así, definir tres niveles de variabilidad:

La variabilidad intraindividual se refiere a las diferencias que pueden existir en las obras de un mismo autor. Se debe, principalmente, al grado de regularidad del artista al ejecutar su obra.

La variabilidad interindividual es el conjunto de caracteres que diferencia a un autor de los demás autores del grupo. Esta variabilidad se explica por los diferentes gustos, habilidad y capacidades motoras de los artistas.

La variabilidad intergrupala es la que diferencia las tradiciones artísticas de los diversos grupos.

2. MATERIALES

Hemos elegido como aplicación dos casos arqueológicos de época paleolítica: una colección de huesos grabados, encontrados en el nivel aziliense del yacimiento de Arenaza en Galdames y unas representaciones parietales, localizadas en la cueva de Ventalaperra en Carranza.

Queríamos utilizar este análisis en unos conjuntos de piezas que estuvieran relacionadas entre sí, no sólo por sus similitudes morfotécnicas, sino además por encontrarse, en uno de los casos, en un mismo nivel arqueológico y, en el caso de los grabados parietales, a poca distancia, en el vestíbulo de una misma cavidad.

El conjunto de Arenaza consiste en unas piezas sobre las que se ha grabado un motivo geo-



Foto 1. Arenaza. Objeto arqueológico 1.



Foto 2. Arenaza. Objeto arqueológico 2.



Foto 3. Arenaza. Objeto arqueológico 3.



Foto 4. Arenaza. Objeto arqueológico 4.



Foto 5. Arenaza. Objeto arqueológico 5. Cara opuesta del objeto 2.



Foto 6. Arenaza. Objeto arqueológico 6. Cara opuesta del objeto 4.

métrico sencillo: incisiones perpendiculares al eje largo del soporte, que organizan series de surcos paralelos. Analizamos cuatro objetos, de los cuales, dos, están grabados en las dos caras. (Fotos 1 a 6)

En la cueva de Ventalaperra encontramos un grupo de representaciones grabadas figurativas entre las que aparecen 5 figuras de bisonte y un oso (RUIZ IDARRAGA y APELLANIZ, 1998)

3. METODOLOGÍA

Entre los medios utilizados en la toma de datos se obtuvieron macrofotografías en el trabajo de campo, empleamos moldes para la observación de los objetos grabados arqueológicos y experimentales y en las figuras rupestres, realizamos calcos.

Entre los medios de observación, un lector de microfilm se utilizó para obtener imágenes aumentadas de los moldes de los huesos grabados de Arenaza. Utilizamos también lupa binocular (Olimpus SZH, dotada de cámara clara), microscopio de barrido (MEB JEOL JSM-T 220A) y un programa de análisis de imagen (NIH de Scion Corporation) para describir y comparar algunas de las formas de los objetos. Estas técnicas de observación y de moldes se han venido utilizando en las investigaciones más recientes sobre tecnología de arte prehistórico (d'ERRICO, 1987, 1988a, 1988b, 1988c, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996a, 1996b), (d'ERRICO, GIACOBINI y PUECH, 1984).

Hemos recurrido a varios estadígrafos para establecer la semejanza y la diferencia entre los objetos estudiados. Un Análisis de Varianza ha servido para la determinación de la importancia de cada variable y también para el reconocimiento del grado de discriminancia entre los sujetos, variable por variable. Utilizamos el Análisis de Escalamiento Multidimensional (EMD) para comprobar el peso de las todas las variables referidas a la forma de los trazos y motivos de la decoración y aquellas otras que hacían referencia a cómo se disponían estos en el soporte. La determinación de las semejanzas y diferencias entre autores se hizo a partir de ambos análisis.

Hemos buscado en la etnografía y en la experimentación un punto de observación externo al objeto de estudio de forma tal que las inferencias resultaran objetivables.

Los estudios etnoarqueológicos, basados en sociedades actuales, han proliferado en los últimos años. Sin embargo, el empleo de la etnografía para explicar el pasado del hombre ha suscitado numerosas polémicas. La discusión se plantea por parte de los detractores ante la pertinencia de la comparación entre un modelo actual y uno prehistórico. Sin embargo, los estudios etnoarqueológicos son un recurso poner a prueba una metodología de análisis y por tanto, lo importante, no es que se ajuste un ejemplo etnográfico como un patrón a un modelo prehistórico sino que clarifique la comprensión entre el comportamiento y los restos materiales. Nuestro propósito es asincrónico y no hace una traslación mecánica en el tiempo, ni pretende establecer invariantes de rasgos esenciales puesto que sabemos que media la cultura.

El estudio etnográfico que analizamos con un grupo de mujeres, decoradoras de cerámica, del Rif occidental, nos permite construir el método, puesto que se trata de un caso vivo y real de autoras produciendo su obra de acuerdo a las normas de un estilo grupal. La decoración geométrica compleja y rica que plasman en los vasos cerámicos, permite establecer unos principios generales sobre la identificación del estilo individual y grupal, no sólo válidos para cualquier técnica de representación presente en el registro paleolítico sino también aplicable a otros momentos del arte prehistórico.

La experimentación realizada en el estudio de los materiales de Arenaza y de las figuraciones de Ventalaperra, pretende reproducir las condiciones, las formas y la técnica de realización y así demos-

trar y verificar la interpretación, frente a una lectura subjetiva que implicaría la simple observación de los originales. Sin embargo los experimentadores no representaban un estilo común. Contrariamente, en el caso de la etnografía, las decoradoras sí formaban parte de un estilo grupal. Así, en nuestro estudio, la etnografía y la experimentación son complementarias.

Los criterios de explicación así obtenidos sirvieron para interpretar y explicar las diferencias y semejanzas observadas y planteadas en la hipótesis previa e inferir de los casos arqueológicos datos sobre la autoría, el estilo grupal, la variabilidad y otros aspectos antropológicos.

4. LA VARIABILIDAD INTRA E INTERINDIVIDUAL

En nuestro estudio, hemos estudiado a un grupo de mujeres ceramistas que cohabitan en un pueblo pequeño, Ain Barda, al norte de Marruecos. (Foto 7). En él participaron cuatro mujeres y cada una de ellas se ocupó de la decoración pintada de dos vasos cerámicos que responden a una forma conocida como *gombura*, destinada a la recogida y almacenamiento del agua. (Foto 8)

Las comparaciones se realizaron en base a veintitrés variables. Eran todas aquellas que se adaptaban a cada motivo de la decoración, tanto a sus aspectos formales, a la técnica empleada y a su disposición en el soporte. Entre ellas mencionaremos la longitud y anchura entre los trazos que componen un motivo, el tipo de conexiones entre trazos y la delineación de las líneas y las distancias entre los elementos componentes de un motivo. Las diferencias y semejanzas entre las autoras se derivaron de la comparación de estas variables.

La variabilidad intra e interindividual de las autoras se muestra en un gráfico de escalamiento multidimensional relativo a los valores en cada uno de los vasos decorados (Figura 1). En este gráfico vemos la proximidad entre los vasos decorados de las autoras C y D y cómo se encuentran distanciados de los vasos de las autoras A y B.

En un gráfico relativo a la desviación o grado de regularidad en la ejecución de las autoras (Figura 2), observamos cómo las autoras A y C se encuentran próximas, alejadas de la autora B, la más joven del grupo y de la autora D, la más anciana. La caracterización de la ejecución de las autoras se realizó también en base a los datos obtenidos del Análisis de Varianza en donde se obser-



Foto 7. Ain Barda. La autora A, Rahma Ramo, y la autora B, Amina, decorando un vaso.



Foto 8. Ain Barda. Dos de los vasos decorados.

vaba diferencias en variables concretas de la ejecución.

El estilo de las decoradoras de Ain Barda se inscribe en una zona geográfica más amplia que es la del Jebala marroquí, zona en la que se dan similitudes morfotécnicas en el trabajo de la cerámica y en su decoración (DIETLER y HERBICH, 1994), (GONZALEZ URQUIJO *et alli.* e.p). En este estudio no pretendíamos diferenciar Ain Barda del resto de la región puesto que definir un estilo grupal diferenciado exigiría su comparación con otros grupos de mujeres.

En Ain Barda se sigue un esquema en la decoración que incluye unos motivos fijos y una distribución en el soporte que se repite en todos los vasos. Este estilo se compone de la concordancia en los valores elegidos por las autoras en la realización de los motivos: por ejemplo, predominan los tamponados de 1,2 mm de diámetro, y se compone también de las desviaciones que las autoras han introducido: como por ejemplo, la interpretación particular de la forma del motivo semicircular de las asas (Foto 9) o una peculiar forma de cruzar los trazos de los dientes de lobo (Foto 10).

Por tanto este grado de variabilidad que tienen las autoras también define este estilo grupal aunque su valoración dependerá de su comparación con otros grupos.

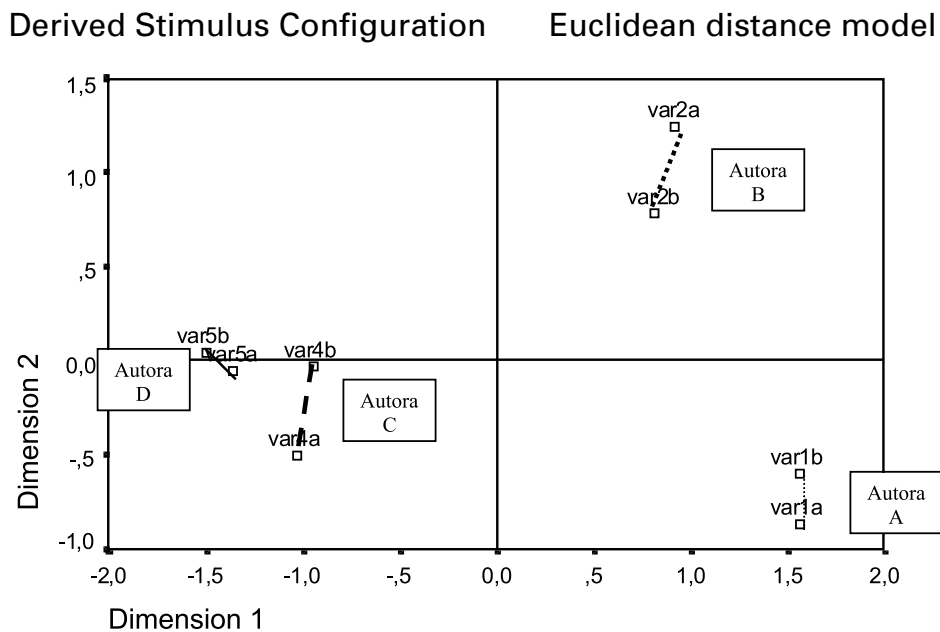


Figura 1. Ain Barda. Gráfico EMD en el que se observa la distribución de los vasos decorados por las cuatro autoras.

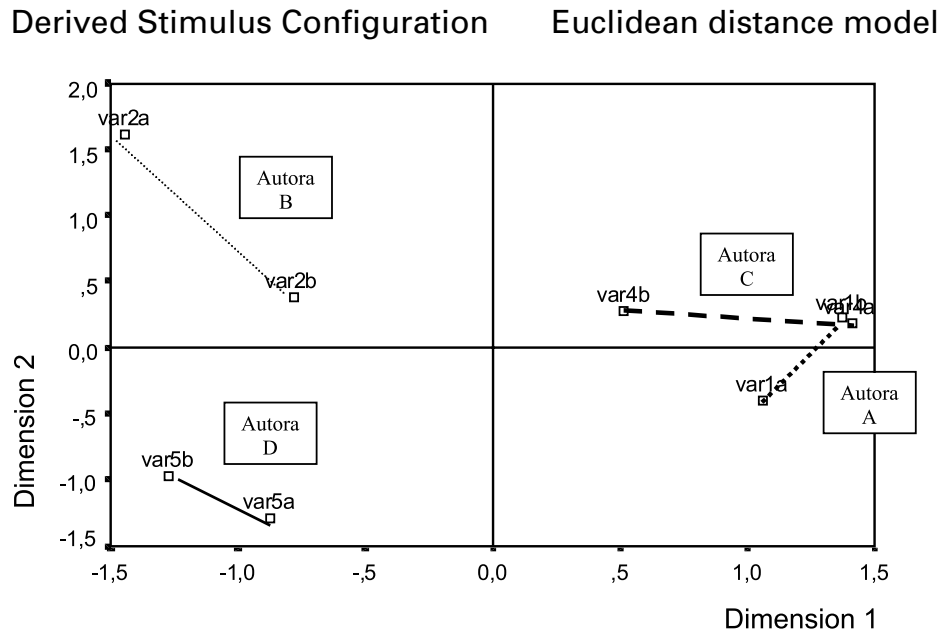


Figura 2. Ain Barda. Gráfico EMD en el que se observa el grado de regularidad de las autoras.

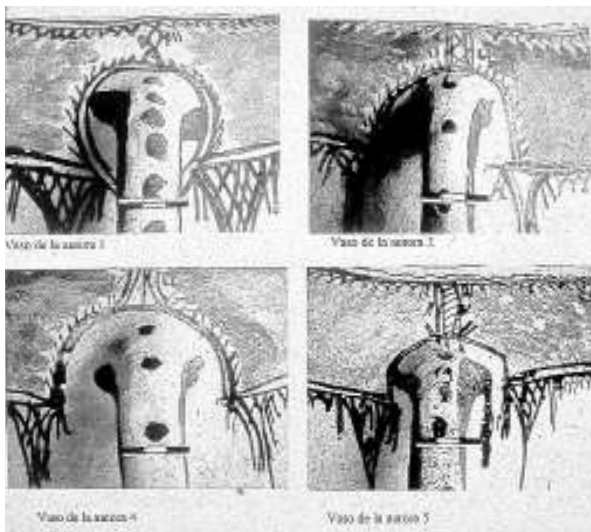


Foto 9. Ain Barda. El motivo semicircular de las asas.

En la experimentación relacionada con el caso de Arenaza, intervinimos seis grabadores. Cada uno de nosotros realizó dos objetos y cada uno de ellos se componía de dos series de ocho surcos cada una. Obtuvimos, de este modo, doce objetos experimentales, veinticuatro series y, en total, ciento noventa y dos surcos (tabla 1).

Se han estudiado trece variables. Entre ellas, las que definían la forma (longitud, anchura, profundidad, morfología) y las que lo hacían de la utili-



Foto 10. Ain Barda. La autora D, Rahma Mukassem, realizando los dientes de lobo.

zación del espacio (inclinación, posición, distancia entre surcos). Engloban todo lo que podían ser elementos de comparación objetiva entre los sujetos.

La variabilidad intra e interindividual de los autores se muestra en un gráfico de escalamiento multidimensional relativo a las variables referidas a la disposición de los surcos en el soporte (Figura 3). En este gráfico se observa que la irregularidad es grande entre los grabadores. Vemos dos grabadores muy irregulares, con las series muy separadas, representados en color verde y vemos un grabador muy regular, con las series muy próximas, en color naranja.

Tabla 1. Relación de Grabadores-objetos-series y colores:

Grabador 1	Objetos 7 y 8	Series 24,25,26 y 27
Grabador 2	Objetos 9 y 10	Series 28,29,30 y 31
Grabador 3	Objetos 11 y 12	Series 32,33,34 y 35	— —
Grabador 4	Objetos 13 y 14	Series 36,37,38 y 39	————
Grabador 5	Objetos 15 y 16	Series 40,41,42 y 43	— .
Grabador 6	Objetos 17 y 18	Series 44,45,46 y 47	● ● ●

A continuación, en un gráfico relativo a las variables de la forma de los surcos (Figura 4), se observa un grabador muy irregular, representado por el color verde claro, que también se mostraba irregular en las variables anteriores y un grabador extremadamente regular, en color naranja, que también lo era en el gráfico anterior. También podemos comprobar cómo hay grabadores claramente opuestos, algunos distanciados y otros cercanos. El Análisis de Varianza establece diferencias entre estos grabadores cercanos en cuanto a su regularidad, la forma externa del surco y la profundidad.

En la experimentación de Ventalaperra obtuvimos elementos de comparación de la forma (longitud, anchura, profundidad), de las conexiones de trazos y de la técnica (grabado, repasado, percusión) (Foto 11). Mientras, el patrón de proporciones de la figura se estableció en base a un modelo teórico representado por dibujo en papel (RUIZ IDARRAGA Y APELLANIZ, 1998).

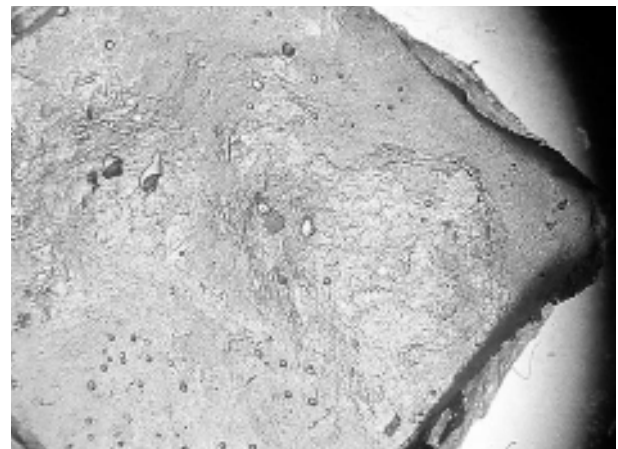


Foto 11. Experimentación en Ventalaperra. Percusión (molde) (40x).

Derived Stimulus Configuration Euclidean distance model

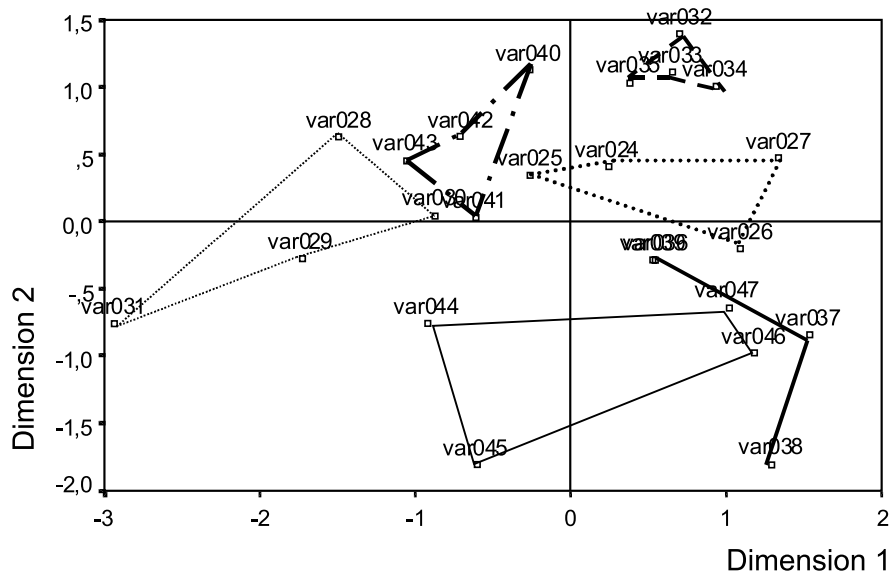


Figura 3. Experimentación. Gráfico EMD de la disposición de los surcos en el soporte.

Derived Stimulus Configuration Euclidean distance model

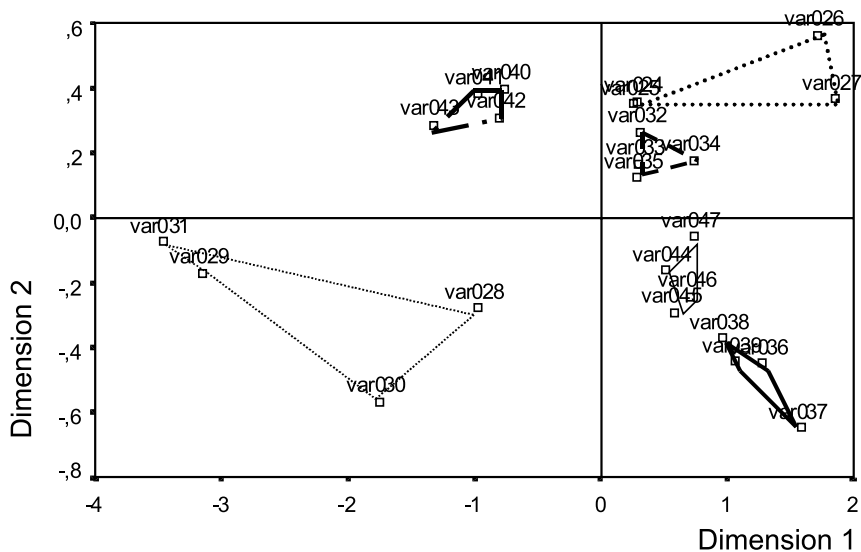


Figura 4. Experimentación. Gráfico EMD de la forma de los surcos.

5. LOS CRITERIOS DE DISCRIMINACIÓN

En un intento de atribución de los criterios de discriminación correspondientes al plano de lo individual o al del grupo creemos que en primer lugar, la técnica utilizada, –el grabado, la pintura al tamponado, un tipo determinado de colorantes, etc.– tiene que ver con convenciones colectivas puesto que se puede transmitir. Por tanto, la técnica ha de relacionarse con el estilo compartido, sea este grupal o supragrupal.

En segundo lugar, la disposición de la obra en el espacio del soporte tampoco es un rasgo especialmente diferenciador entre individuos. Es de nuevo un rasgo definidor de la obra colectiva, que se transmite en la enseñanza de la ejecución artística.

En tercer lugar, dentro de la forma de la representación, las dimensiones y proporciones pueden ser convenciones del estilo de un grupo.

En cuarto lugar, el trazado, entendido como el encadenamiento de acciones llegar a la forma (profundidad del trazo, encadenamiento de los trazos, delineación, etc.), pertenece primordialmente al campo de lo individual. Se vincula al nivel inconsciente del individuo y se muestra en la manera particular de mover la mano. Es, por ello, un nivel de la ejecución difícilmente transmisible por copia o enseñanza.

En quinto lugar, el grado de regularidad en la realización se relaciona con las capacidades motoras y las actitudes psicológicas del artista, por lo que debe ser principalmente atribuido a lo individual. Como ya hemos señalado, la destreza, las diferentes etapas del aprendizaje y de la edad son también determinantes.

Finalmente quisiéramos señalar que en algunos de los criterios atribuidos a convenciones de un grupo podemos aceptar que se produzca una interpretación que pueda caracterizar al autor individual.

6. LA APLICACIÓN ARQUEOLÓGICA

En la colección de huesos grabados de Arenaza y como ejemplo de la variabilidad intra e interindividual veamos cómo se distribuyen las series de los objetos arqueológicos en un gráfico relativo a los valores de la forma (Figura 5). Vemos las series del objeto 1 junto a las series de surcos grandes del objeto 5. Los objetos 2 y 3, y, los objetos 4 y 6 junto a las series de surcos pequeños del objeto 5 (tabla 2).

Existen semejanzas entre los objetos 2 y 3, pero si observamos los datos aportados por el Análisis de Varianza, se diferencian en la forma externa del surco, la forma de la sección y en la profundidad.

Tabla 2. Relación de objetos-series y colores:

Objeto 1	Series 1,2 y 3
Objeto 2	Series 4,5, y 6
Objeto 3	Series 7,8 y 9	- - -
Objeto 4	Series 10,11,12 y 13	————
Objeto 5 (Series surcos cortos)	Series 16,17 y 18	——— .
Objeto 5 (Series surcos cortos)	Series 14, 15 y 19	————
Objeto 6	Series 20,21,22 y 23	● ● ● ●

En cuanto a la proximidad entre las series de surcos pequeños del objeto 5 y los objetos 4 y 6, el análisis de Varianza muestra que los surcos pequeños del objeto 5 son más longilíneos y tienen una sección más redondeada.

En el siguiente gráfico (Figura 6) vemos cómo se distribuyen las series de los objetos arqueológicos, de acuerdo a las variables referidas a la disposición de los surcos en el soporte. En él, vemos la cercanía entre los objetos 1, 2, 3 y series de surcos grandes del objeto 5. El Análisis de Varianza muestra diferencias, sobre todo entre los objetos 2 y 3 y entre el 1 y 3, que se refieren principalmente a la disposición del punto 1 y del 12 y la inclinación.

De los datos del Análisis de Varianza en los que se observan, variable por variable, las semejanzas y diferencias entre los objetos y de este Escalamiento Multidimensional, hemos llegado a la conclusión que en la colección de Arenaza, podemos sugerir la existencia de tres grupos de objetos separados por los rasgos de la Forma: el grupo formado por los objetos 4, 6 y series de surcos pequeños del objeto 5; un segundo grupo, formado por el objeto 1 y series de surcos grandes del objeto 5, mientras las series de los objetos 2 y 3 se mantendrían en un grupo diferenciado. Según este criterio existirían 3 autores.

Con un grado de probabilidad menor, la disposición en el espacio, creemos que, dentro del primer grupo, aún podemos diferenciar como dos autores distintos, por una parte al que realizó los objetos 4, 6 y por otra, el autor que grabó las series pequeñas del objeto 5. Por tanto pensamos que en este conjunto de cuatro piezas –dos de ellas grabadas en ambas caras–, podemos identificar cuatro autores:

Autor 1: grabador de los objetos 4 y 6 que son dos caras de la misma pieza arqueológica.

Autor 2: grabador de las series de surcos cortos del objeto 5

Autor 3: grabador de los objetos 1 y series de surcos largos del objeto 5.

Autor 4: grabador de los objetos 2 y 3.

En lo que se refiere al estilo, un análisis de escalamiento de todas las series de surcos de ambas colecciones, experimental y arqueológica, proporciona un gráfico en el que las series del grupo arqueológico se distribuyen en la zona superior y en la inferior, las series del experimental (Figura 7). Queda reflejado que el grupo experimental no tiene una cohesión grande entre los grabadores mientras que el grupo arqueológico se mueve en una estrecha franja en la mitad superior del gráfico. Por otra parte, el Análisis de Varianza indica que la variabilidad en todos los parámetros, siempre son menores en el grupo arqueológico que en el grupo experimental.

Queríamos citar algunos ejemplos de los valores que muestran los surcos en este estilo decorativo. El análisis de imagen indica cómo la forma más frecuente de los surcos, en su comparación a una forma geométrica patrón, un círculo, oscila entre 0.3 y 0.15, o cómo la distancia más frecuente entre los surcos oscila entre 0,17 y 0,25 mm.

La variabilidad que introducen los autores de un grupo, como decíamos, forma parte de la propia definición de un estilo grupal. Hemos visto cómo los grabadores de Arenaza han determinado algunos de los caracteres del estilo. Por citar ejemplos, la longitud y anchura grandes que imprime el grabador del objeto 2, o cómo el grabador del objeto 3 ha elegido, en la disposición de los surcos, una peculiar inclinación.

Como conclusión queremos señalar los siguientes aspectos:

Las series se han realizado con el objeto orientado de la misma manera puesto que los extremos superior e inferior de los surco tienen, en todas las series, la misma posición. Esto no es sorprendente en los objetos 1, 2, 3, 4 y 6 en los que el grabado se pudo ejecutar de forma continuada. Sin embargo, en el objeto 5, en el que hemos detectado al menos tres fases de grabado, con intervención de dos grabadores que se suceden, la orientación vertical de los surcos es en todos los casos la misma. Esto indicaría que los grabadores concebían su trabajo como una continuidad de la obra previa, a la que intentaban completar.

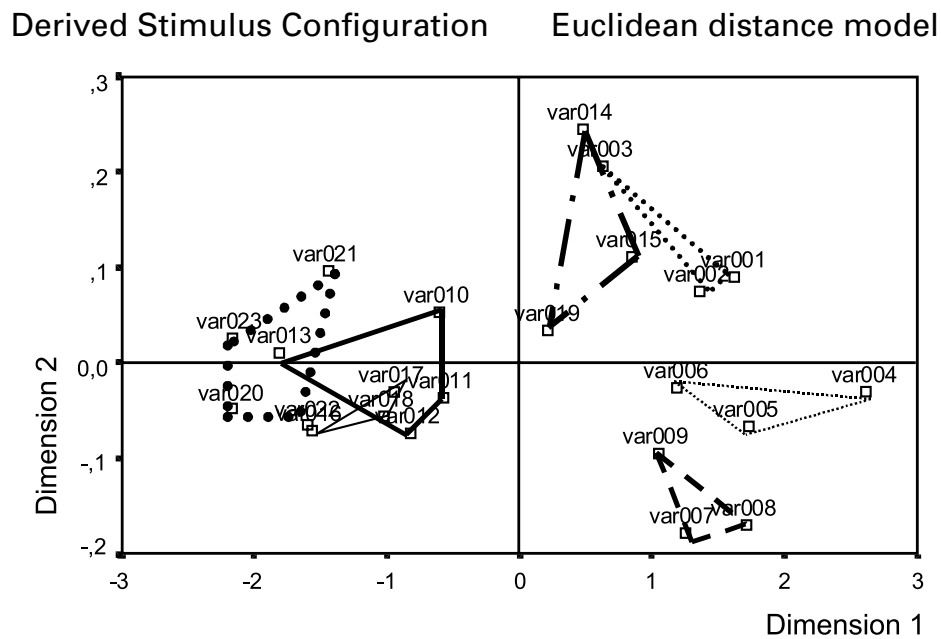


Figura 5. Arenaza. Gráfico EMD de la forma de los surcos.

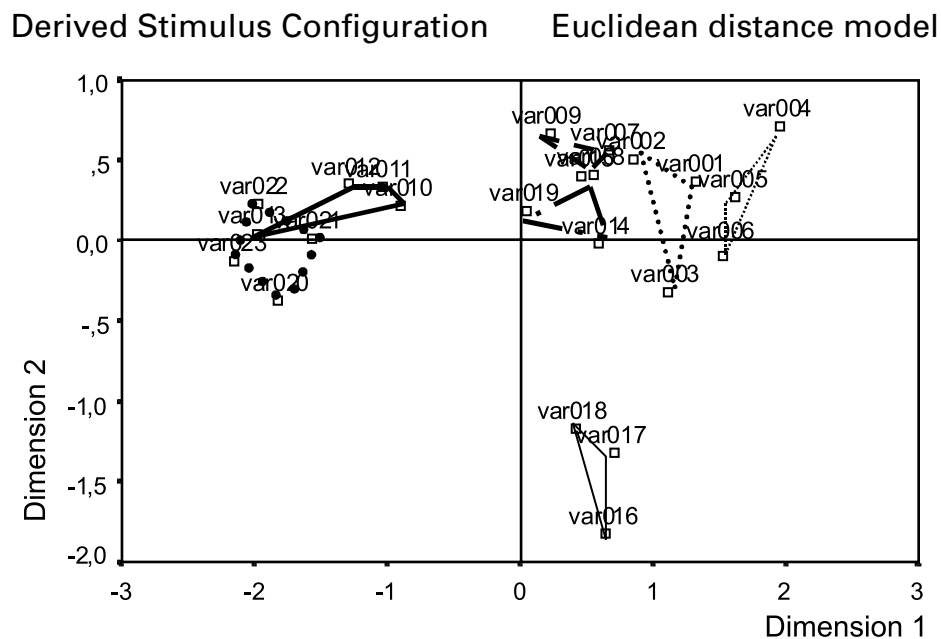


Figura 6. Arenaza. Gráfico EMD de la disposición de los surcos en el soporte.

Al comparar el conjunto experimental con el arqueológico, se observa que los grabadores de Arenaza eran individuos experimentados en la tarea.

En tercer lugar y basándonos en el modelo etnográfico en el que veíamos la separación, en los

gráficos, entre las autoras más profesionales y la autora más inexperta, quisiéramos señalar el hecho, pendiente de mayor comprobación, de que los pequeños surcos del objeto 5 y los objetos 4 y 6, que presentaban diferencias con los restantes objetos, pudieran ser la obra de alguien con menos experiencia en el grabado.

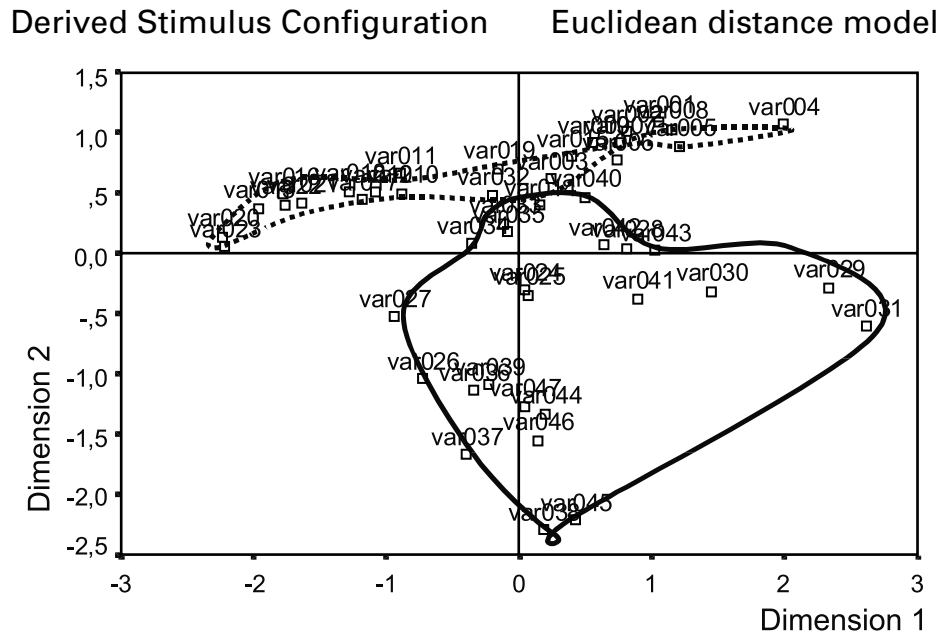


Figura 7. Gráfico EMD de todas las series de las colecciones experimental y arqueológica.

Esta decoración de surcos grabados, sobre diversos soportes óseos, formando agrupaciones que en ocasiones se han denominado "marcas de caza", la encontramos entre otros lugares, desde niveles perigordenses, en los yacimientos de Laugerie-Basse, la Madeleine, Isturitz o Bolinkoba, a niveles magdalenenses de Brassempouy y en este nivel aziliense de Arenaza. Esta amplia extensión cronológica y geográfica quizá se explica por la relativa simplicidad del motivo. No hemos pretendido por ello establecer un estilo diferenciado en Arenaza de otros grupos. Ni siquiera sabemos si la variabilidad que aportan los autores o las inferencias antropológicas servirían a tal propósito. El valor de esta aplicación hay que buscarlo en la utilidad de un método en un caso difícil para la atribución de autoría y la variabilidad. Si son rasgos propios de este grupo y diferenciados de otros quedaría pendiente de comprobación.

En la aproximación de la aplicación del método a un caso figurativo elegimos las figuras grabadas de la Cueva de Ventalaperra (BARANDIARAN, 1958).

Como ejemplo de la ejecución de los autores, tomemos la figura nº 1 (Foto 12). En cuanto a su forma puede decirse que la figura presenta un gran alzado a la cruz, lo que da al tren delantero una poderosa elevación. Se inscribe en un rectángulo en el que prima la dimensión vertical con respecto al modelo teórico que antes hemos presentado.

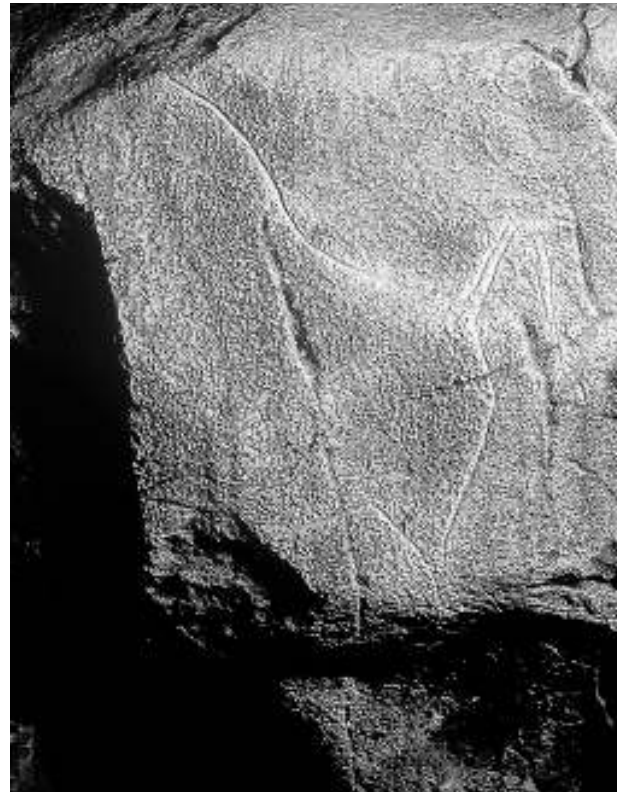


Foto 12. Ventalaperra. Bisonte nº 1.

En cuanto al diseño de las líneas, la bolsa dorsal está descrita por una línea que cae de manera pronunciada sobre el lomo.

La cola está compuesta por tres tramos que organizan un ángulo. La nalga también describe un ángulo. Se representa una única pata por par y en ella sólo se indica el arranque de la caña. El vientre sólo se describe en su tercio trasero.

En cuanto al aspecto del surco, la mayor anchura se localiza en la bolsa dorsal, en la nalga y en el vientre. Los surcos que forman la línea ventral tienen una sección más redondeada que los de la línea dorso-lumbar. En ésta se observa una sección, en V, profunda, realizada con un triedro.

Respecto a la técnica observamos que para diseñar la cola se han realizado dos líneas de piqueteado que cruzan a los surcos ascendentes y descendentes (Foto 13). Por tanto, la figura se ha grabado combinando la incisión y su repasado con un piqueteado. El repasado posterior de muchas partes lo ha eliminado pero aún es visible en el fondo del surco del dorso.

En lo que se refiere a las conexiones, en todo los casos, excepto en el cruce del tramo medio de la cola, los surcos no conectan entre sí sino que dejan en reserva un espacio muy corto.

Tras una comparación en estos parámetros de todas las figuras, hemos llegado a la conclusión de que las figuras 1, 2, 3 y 4 pueden considerarse obras de distintos autores. En las figuras 5 y 6, por ser más incompletas, los criterios de autoría son menos sólidos.

Respecto al estilo, las figuras no están nunca absolutamente alejadas, utilizando o adaptando los mismos recursos o bien incluyéndolos en diferente parte. Los autores de Ventalaperra están relacionados entre sí por varios caracteres formales y técnicos, como son:

1. La preferencia por un elevado grado de esquematismo



Foto 13. Ventalaperra. Percusiones y grabado en la cola del bisonte nº 1.

2. Por representar la figura con algunas partes del contorno en donde predominan el lomo, la cola, la línea dorsal y el vientre, por este orden.

3. Por tratar la figura desde una perspectiva lateral y sin modelado alguno

6. Entre los caracteres técnicos se encuentra el empleo del grabado junto a la percusión.

La variabilidad que aportan los autores queda manifiesta en primer lugar en las diferencias existentes en la forma del surco: anchura, profundidad y secciones y por otra, por el empleo de una misma técnica con resultados diferentes. Podemos señalar una diferencia entre figuras más completas y detalladas frente a otras con partes anatómicas más restringidas. Y también diferentes recursos empleados resolver aspectos del diseño como el de las conexiones de trazos: de tipo continuo, por percusiones repasadas o no repasadas o aquellas en las que los trazos están distanciados.

Como conclusión debemos destacar, en primer lugar, que las obras de este santuario, atribuidas por una fechación por termoluminiscencia (ARIAS *et alii*, 1998/99), al comienzo del Paleolítico superior, han sido realizadas al menos por cuatro autores.

En segundo lugar, las características de estilo que comparten nos remite a un grupo con criterios comunes que han tenido que ser transmitidos; sólo pueden ser parte de una tradición aunque no se tratara de obras realizadas de forma sincrónica.

Los aspectos morfológicos y técnicos que vemos en Ventalaperra vienen a coincidir básicamente con los caracteres descritos por Delluc en el arte arcaico de Aquitania y que principalmente se refieren a un empleo de grabado profundo con un piqueteado (DELLUC y DELLUC, 1978, 1991). Sin embargo, de algunos de los datos que aportan en su estudio, no encontramos reflejo en las figuras de Ventalaperra. Desde el punto de vista de la técnica empleada describen la frecuencia, en los conjuntos que estudian, de un bajorrelieve obtenido por el rebaje del borde externo del surco que a veces afecta a partes de la figura como en Pair-Non-Pair o en Laugerie-Haute y, a veces, a todo el contorno. Esta solución técnica, no está reflejada en Ventalaperra.

Citan también estos autores la ausencia de trazos de sección triangular profunda (excepción hecha de los trazos de las vulvas del Auriñaciense III de La Ferrasie) que nosotros sí hemos visto en Ventalaperra, utilizada profusamente en la figura de bisonte nº 1 y en la figura del oso.

En cualquier caso, un intento de diferenciación de un estilo grupal en Ventalaperra, de esta tradición presente en Aquitania o de otros grupos, queda pendiente de una futura valoración.

7. CONCLUSIÓN

Respecto a la finalidad de este método queremos señalar en primer lugar que en esta dialéctica individuo-grupo en la creación del estilo, no hay que constatar solamente que el estilo es el producto de los gestos individuales, sino que hay que comprender cómo, en las sociedades sometidas a diferentes formas de aprendizaje y a diferentes influencias culturales, los estilos son adoptados, reproducidos, transmitidos con ritmos de cambio diferentes. Por todo ello, y en relación con la continuidad del estilo en el Paleolítico, estamos frente a un modo de identificación de la capacidad de cambio dentro de un estilo.

La identificación de los autores presenta también otros aspectos de gran utilidad. Contribuye a mejorar nuestra pobre visión de lo que fue el fenómeno artístico dentro de la sociedad prehistórica: aprendemos sobre los aspectos sociales dentro del grupo: la experiencia, la influencia de la edad, la libertad dentro del estilo común, etc. y permite abordar aspectos sobre los contactos entre grupos y la transmisión de las ideas, como por ejemplo, conocer si los autores se desplazaron para realizar sus obras, si autores separados por mucha distancia compartieron tradiciones formales y técnicas, si las obras de un santuario fueron realizadas por una o más personas, etc.

El estilo individual, grupal y supragrupal tiene una misma estructura. Su caracterización se deriva de los valores adoptados, la variabilidad existente y las diferencias en la comparación con otros. Tanto los valores adoptados como la variabilidad sirven para establecer semejanzas y diferencias entre autores, entre grupos y grupos más amplios.

Pero la variabilidad de un estilo grupal no puede conocerse si no se ha identificado previamente a los autores. Tomar las características generales que adoptan las obras en una amplia región no sería suficiente para asegurarnos de que estamos frente a los caracteres de un estilo regional puesto que la interpretación de los autores podría mostrarse convergente y, por tanto, deberíamos antes diferenciar ambos planos del estilo.

Por otra parte, separar la variabilidad individual de los caracteres compartidos nos ofrece dos niveles en la comparación entre grupos y entre es-

tructuras supragrupales que permitiría quizá extraer conclusiones acerca de las condiciones que producen un grado de variabilidad o, por el contrario, una estricta cohesión entre individuos, grupos o supragrupos.

Por esta razón no estamos en contra de la investigación de los procesos generales, ni exclusivamente a favor de la respuesta individual a los condicionantes externos. Los procesos sociales no pueden ser entendidos sin tener en cuenta el papel que juega en ellos el individuo y este papel puede variar de unas culturas a otras. Es por ello que queremos invertir el orden metodológico y planteamos un método de reconocimiento del papel que juega el individuo en el estilo del grupo en el que se integra y del papel que juega el estilo grupal en relación con los otros estilos grupales que le sean próximos geográficamente, para así continuar el estudio hasta establecer, si fuera posible, otras áreas estilísticas más amplias.

Estas son las razones por las que, en esta investigación, hemos propuesto un método para definir un estilo que incluya la variabilidad individual.

BIBLIOGRAFÍA

ALTUNA, J. & APELLANIZ, J.M.

1976 Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipuzcoa). *Munibe* 28, 252 pg.

APELLANIZ, J.M.

- 1980 El método de determinación de autor y su aplicación a los santuarios paleolíticos del País Vasco. *Zephyrus XXX-XXXI*
- 1982 *El Arte Prehistórico del País Vasco y sus vecinos*, (ed. Desclée de Brouwer). Bilbao.
- 1987 a Modèle d'analyse d'école et d'auteur dans l'iconographie mobilière paléolithique, *Pré-actes du colloque international d'art mobilier paléolithique. Foix-Le Mas d'Azil*, 16-21 Nov, 1987:285-291
- 1987 b Aplicación de las técnicas estadísticas de análisis iconográfico y al método de determinación del autor, *Munibe (Antropología-Arqueología)* 39, 39-60.
- 1989 Analyse de la rectification comme mecanisme de la méthode de determination de l'auteur dans l'iconographie paléolithique. Les graveurs de la plaque du Magdalenien VI d'Ekain, *L'Anthropologie* 93, 2:463-474.
- 1991 Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico. *Cuadernos de Arqueología de Deusto* 13, 189.
- 1992 Modèle d'analyse d'un auteur de representations d'animaux de différentes especes: le tube de Torre (Pays-Basque, Espagne), *L'Anthropologie* 96.
- 1994 La nature formelle de l'art paleolithique, *Bull. de l'assoc. Scient. Liegeoise pour la Recherche archéologique XXI*, 15-31.

APELLANIZ, J.M. & F. CALVO

- 1999 La forma del arte paleolítico y la estadística. Análisis de la forma del Arte Figurativo paleolítico y su tratamiento estadístico, *Cuadernos de Arqueología de Deusto* 17.

APELLANIZ, J.M. & R. RUIZ IDARRAGA

1992 El Paleolítico cantábrico y su arte según Iberia before the iberians de L.G. Straus, *Kobie XX*, 43-49.

ARIAS, P.; CALDERÓN, T.; GONZÁLEZ SÁINZ, T.; MILLÁN, A.; MOURE ROMANILLO, A.; ONTAÑÓN, R. & RUIZ IDARRAGA, R.

1998/99 Dataciones absolutas para el arte rupestre paleolítico de Venta de la Perra (Carranza, Bizkaia). *Kobie 25*, 85-92.

BARANDIARAN, J.M.

1958 Excavaciones en Carranza, Bortal, Venta Laperra, Polvorín, *Vizcaya*, 10.

D'ERRICO, F.

1987 Nouveaux indices et nouvelles techniques microscopiques pour la lecture de l'art gravé mobilier. *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris 304*, 13:761-764.

1988a The use of resin cast for the study of lithic use-wear. En: *Scanning Electron Microscopy in Archaeology, BAR, International Series 452*, 155-167.

1988b Study of Upper Paleolithic ad Epipaleolithic engraved pebbles. En: *Scanning Electron Microscopy in Archaeology, BAR International Series 452*, 169-184.

1988c Lecture technologique de l'art mobilier gravé. Nouvelles méthodes et premiers résultats sur les galets gravés de Rochedane. *L'Anthropologie 92*, 1:101-122.

1989 Palaeolithic lunar calendars: a case of wishful thinking?. *Current Anthropology 30*, 1:117-118.

1990 Etude technologique à base expérimentale des coches sur matière dure animale. Implications pour l'identification des systèmes de notation. *25 ans d'études technologiques en Préhistoire, XIèmes Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire*. Antibes, 18-20 octobre, 1990

1991 Microscopic ad statistical criteria for the identification of prehistoric systems of notation. *Rock Art Research 8*, 83-89.

1992a Technology, motion and the meaning of epipaleolithic art. *Current Anthropology 33*, 1:94-109.

1992b The study of engraved notches ad their statistical analysis. *Rock Art Research 9*, 2:131-132.

1993 Identificación des traces de manipulation, suspension, polissage sur des objets d'art mobilier en os, bois de cervidés, ivoire. *Les gestes retrouvés, Actes du Congrès de Liège*, dec. 1990, ERAUL 50:177-188.

1994 L'art gravé azilien. De la technique à la signification. *Supl. Gallia Préhistoire XXXI*, 329.

1995 A new model and its Implications for the Origin of Writing: The La Marche Antler Revisited. *Cambridge Archaeological Journal 5*, 2:163-206.

1996 L'analyse des objets d'art mobilier. Microscopie optique et électronique, analyse d'image et profilométrie optique. *Méthode d'enregistrement en archéologie préhistorique*, Bruxelles, 30 novembre, 1996.

D'ERRICO, F.; GIACOBINI & P-F. PUECH

1984 Les répliques en vernis des surfaces osseuses façonnées; étude expérimental. *Bulletin de la Société Préhistorique Française 81*, 169-170.

DELLUC, B. & G. DELLUC

1978 Les manifestations graphiques aurignaciennes sur suport rocheaux des environs des Eyzies (Dordogne). *Gallia Préhistoire 21*, 1-2:213-438.

1991 *L'art pariétal archaïque en Aquitaine, XXVIII. Supl. Gallia Préhistorique*, 28, 22.

DIETLER, M. & I. HERBICH

1994 Ceramics ad Ethnic Identity: Ethnoarchaeological observations on the distribution of pottery styles ad the relationship between the social contexts of production ad consumption. *Terre cuite et société. La céramique, document technique, économique, culturel*. XIV Rencontres Internationales d'Archéologie d'Antibes. APDCA, Juan-les-pins, Francia: 459-472.

GONZALEZ URQUIJO, J.E.; IBÁÑEZ, J.J.; ZAPATA, L. & PEÑACHOCARRO, L.

(e.p) *Estudio etnoarqueológico sobre la cerámica Zagua (Marruecos). Técnica y contexto social de un artesanado arcaico*.

LEROI-GOURHAN, A.

1958 Repartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paleolithique. *B.S.P.F. 55*, 515-528.

1966 Réflexions de méthode sur l'art paléolithique. *B.S.P.F. 63*, 35-49

1971 *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris, 505 p.

1980 *Introduction á l'art pariétal paléolithique*. (ed.Milan: Jaca Bock), 78 p.

1981 Les signes pariétaux comme marqueurs ethniques. *Altamira symposium, 1979* (ed. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas). Madrid-Asturias-Zarauz: 289-294

1983 *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte pariétal paleolítico*. Encuentros, Madrid

1984 *L'Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. Ministère de la Culture. Imprimerie National, Paris

LORBLANCHET, M.

1999 *La Naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*. (ed. Errance). Paris, 304 p.

RUIZ IDARRAGA, R. (tesis inédita)

Metodología del análisis del arte paleolítico. La autoría y el estilo del grupo. Universidad de Deusto (2002).

RUIZ IDARRAGA, R. & J.M. APELLANIZ

1998 Análisis de la forma y de la ejecución de las figuras grabadas de la cueva de Venta Laperra (Carranza, Bizkaia). *Kobie XXV*, 93-140.