

MUNIBE (Antropología-Arkeología) 57	Homenaje a Jesús Altuna	207-216	SAN SEBASTIAN	2005	ISSN 1132-2217
-------------------------------------	-------------------------	---------	---------------	------	----------------

La metodología de la hipótesis de atribución de autor aplicada a las figuras grabadas en los omoplatos de El Castillo (Cantabria. España)

Methodology used to establish the hypothetical authorship of the figures engraved on the scapulas of the El Castillo cave (Cantabria, Spain)

PALABRAS CLAVE: Metodología. Arte. Atribución de autoría. Individualidad. Figuras grabadas. Magaleniense. Cueva El Castillo. Cantabria. España.
KEY WORDS: Methodology. Art. Attribution. Authorship. Individuality. Engrave figures. Magdalenian. El Castillo Cave. Cantabria. Spain.

Juan María APELLÁNIZ*

RESUMEN

Se trata de un análisis crítico de la validez metodológica de los criterios de atribución de autoría aplicables a las figuras de animales grabadas sobre los omoplatos magdalenienses de la cueva de El Castillo (Cantabria. España) propuestos por el Prof. Fernández Lombera.

ABSTRACT

It is a critical analysis on the methodological validity of the criteria of authorship attribution applicable to the Magdalenian animal figures engraved on the scapulas of the El Castillo cave (Cantabria. Spain) by the Prof. Fernández Lombera.

LABURPENA

El Castillo koban (Kantabria. Espainia) aurkitutako omoplatoetan grabatuta dauden animalia-irudiak Madelein aldiko egileei egotzi die Fernández Lombera irakasleak. Lan honetan, egiletza hori egoteko irizpideen balioztatze metodologikorako erabili den analisi kritikoa aurkezten da.

La búsqueda de una metodología adecuada para la hipótesis de atribución de la autoría

La hipótesis de atribución de autor es un "método" o mecanismo de trabajo que los historiadores del arte utilizan desde el siglo XIX para situar las obras anónimas en relación con una época, un lugar, un grupo y un autor. Y puesto que el arte paleolítico es un mundo de anónimos he creído lógico y necesario aplicarle esta hipótesis al arte paleolítico. Por tratarse en primer lugar de un arte y además de un arte de anónimos, he pretendido diseñar la metodología de su aplicación al arte paleolítico en diversas publicaciones de los últimos años.

La aplicación de esta hipótesis al arte paleolítico requiere no sólo ofrecer alguna explicación de sus hechos sino también armar un sistema encadenado de conceptos que los describan, de la explicación que se les de y de las confirmaciones que la validen (APELLÁNIZ, 1991, 1995, 1999).

Por lo que hace a la explicación de los hechos es imprescindible establecer los criterios de atribución y argumentar su validez como criterios capaces de discriminar la individualidad, sin lo cual aquellos quedarían sin valor. En mis estudios sobre este aspecto del problema partí del supuesto de que la forma era el criterio adecuado, como lo suponían los historiadores del arte. Sin embargo la

* JUAN MARIA APELLÁNIZ, Universidad de Deusto. Apartado 1. E-Bilbao. Web: paginaspersonales.deusto.es/apellan/
E-Mail: j.m.apellaniz@euskalnet.net.

aplicación en exclusiva de éste a muchas figuras descubrió muchas dificultades por estar en su mayoría constituidas sólo por un contorno y especialmente, si se trata de figuras de diferentes especies, por lo que propuse combinarlo con el del trazado o ejecución, como mostré en el estudio del tubo de Torre (1992).

Para confirmar la hipótesis he utilizado procedimientos estadísticos tanto tratándose de figuras de ciervo (1986), como de los caballos hipetróficos de La Madeleine (1989) y en general de todas las figuras paleolíticas de caballo (APELLÁNIZ & CALVO GÓMEZ, 1999).

Consciente de que el grado de probabilidad de la hipótesis podía ser aumentado he recurrido a la experimentación en diferentes grados, comenzando por la abstracción de la decoración de surcos transversos, denominados en otro tiempo "marcas de caza", de Arenaza (APELLÁNIZ, RUIZ IDARRAGA y AMAYRA, 2002) y continuando actualmente por la figuración de figuras de caballo.

Después de publicados mis estudios y los de los otros autores, el profesor J. A. FERNÁNDEZ LOMBERA ha diseñado una metodología para aplicar la hipótesis a las figuras grabadas de los omoplatos de El Castillo (FERNÁNDEZ LOMBERA, 2003), tomando de mi modelo algunos conceptos y estableciendo otros propios, y proponiendo una metodología, en un estudio cuyo valor voy a analizar a continuación y al que me referiré en adelante.

El estudio sobre la autoría de los omoplatos de El Castillo

Los conjuntos de figuras formalmente muy semejantes ya rupestres ya mobiliarios y en este segundo caso, las recuperadas en un mismo contexto cultural, como es el caso del de los omoplatos de Castillo y Altamira, me parecieron desde el primer momento objetos de estudio del mayor interés para la atribución de autoría y en consecuencia para el conocimiento del comportamiento artístico de las comunidades durante el Paleolítico Superior. Y ello precisamente porque su relación está mucho mejor asegurada que en los otros casos. Así lo reconocí en uno de mis primeros estudios sobre la aplicación de la hipótesis de atribución al arte paleolítico (APELLÁNIZ, 1982). Sobre todo el conjunto de Parpalló, me pareció del mayor interés para este fin porque el número de sus obras es muy abundante y su secuencia cronológica muy larga. Por eso me parece de mucho interés el tema elegido para este estudio.

Los objetivos del estudio

En el estudio se persiguen los siguientes objetivos, que cito abreviada y textualmente (Pág.10):

- "dar a conocer unos calcos" (realizados personalmente por él) ...
- "explicar el diseño y la aplicación de un método para establecer ... la proporción".
- "analizar ... la peculiar forma de hacer imágenes que cada grabador utilizó. Detrás de esta manera ... intentaremos rastrear la identidad del grabador para diferenciar "su mano" de "las manos" de otros grabadores: es a lo que llamamos autoría".
- "aplicar ambos métodos (proporción & autoría) a un conjunto cerrado de figuras ... de ... los omoplatos de El Castillo".
- "aportar unas conclusiones suficientemente fundadas como para comprobar la eficacia de un método para ... el análisis de la proporción y conocer cómo (la) establecieron ... los artistas que (las) realizaron" ...
- "deducir ... datos paleoetnológicos sobre los modos de hacer arte ... en el Paleolítico Superior al poder determinar qué autores intervinieron en una o más figuras, cuántas fueron hechas por más de un autor o de uno solo".
- "hallar las posibles explicaciones de la manera de expresar la realidad artística que se dio en ... Magdaleniense Antiguo."

La lógica del discurso

Los objetivos que se propone el estudio sirven a uno principal y están condicionados por él: la atribución de las figuras de los omoplatos a sus autores.

Para argumentar la atribución de autoría propone dos métodos: el del cálculo de la proporción de las figuras y otro encuadrado dentro del apartado "07 Otros datos de la figura" (Sección II. "Análisis". Págs.17-102). Esta última expresión resulta un poco confusa, ya que en la precedente enumeración de los objetivos del estudio se habla de "aplicar ambos métodos (proporción y autoría)" a un colectivo ..." (pág. 10).

Como la expresión "proporción y autoría" sigue entre paréntesis, a manera de resumen, a la de "ambos métodos", parecería necesario suponer que el método de la proporción es distinto del de la autoría. Sin embargo, cuando se realiza el

análisis de las figuras (Sección II), la proporción forma parte de los criterios de autoría, sin que se explique porqué y en qué se diferencian los métodos y cuál es el valor de cada uno.

Así mismo hay que suponer que el método de la autoría es el que se explica en el apartado titulado "otros datos de la figura", porque a éstos se refiere. Este apartado describe dos tipos de datos, que se entienden como decisivos para la atribución pero sin que se aporte alguna prueba para asegurarlo. La descripción y su aplicación a una figura como ejemplo para las demás, son entendidas como suficientes para diseñar una hipótesis capaz de discriminar autores, con lo que la descripción de los datos se convierte en método.

Igualmente habría que deducir de la expresión que el método de la proporción es distinto del de la autoría. Sin embargo esto parece una contradicción, porque ambos figuran en el estudio como criterios de atribución y porque no podría ser de otro modo, ya que la proporción es un aspecto de la forma, de la que, sin decirlo, está tratando.

Metodológicamente hablando, la cuestión inicial y básica, sin tratar la cual todo lo demás se convierte en especulación, es si los criterios que se proponen para atribuir la autoría son capaces o no de revelar la individualidad, porque "método para atribución de autoría" significa método para identificar la individualidad, sin la que no existe autoría posible. Por el contrario el objetivo del trabajo ha sido exclusivamente el de resaltar las semejanzas y desemejanzas entre las figuras, lo cual es evidente.

1º El criterio o "método" de la proporción

El método propuesto en primer lugar es el del cálculo de la proporción, para lo cual el estudio establece detallados procedimientos geométricos, que permiten determinar cuál es la de cada figura en relación con un patrón. En efecto la proporción es un aspecto de la forma y su cálculo demuestra sólo que la forma de las figuras es distinta, pero no si este solo aspecto de la forma es un criterio que revela la individualidad, porque podría revelar simplemente la variación. El estudio lo asume sin otra prueba, como un método adecuado al fin de atribuir la autoría.

La manera propia de establecer ejes con cuyos valores calcular la proporción resulta en principio tan válida como otras, pero su validez como criterio de discriminación no puede ser establecido sin un adecuado tratamiento estadístico que revele el poder de las variables elegidas. Pero el es-

tudio no utiliza tratamiento estadístico alguno con lo que su valor queda sometido al juicio del observador.

Por otra parte la proporción es referida a un patrón, que el estudio fija arbitrariamente y del que se afirma no tener la seguridad de que sea el que inspiró a los paleolíticos. El estudio no indica si este patrón fue el que el uso social de los paleolíticos había consagrado o si se trata de un modelo tomado del natural, pero esto no es necesario. A efectos de toda investigación, cualquier figura puede servir de patrón porque sólo ejerce la función de término de comparación. Sin embargo lo que el estudio olvida es que la comparación revela semejanzas y desemejanzas cuyo valor discriminante a efectos de la autoría debe estar apoyado al menos por una confirmación estadística. Sin ello el poder de discriminación queda sujeto al juicio del observador. A efectos de comparar las proporciones de las figuras de los omoplatos el patrón elegido puede servir, pero las conclusiones que nacen de su comparación tienen un valor puramente macroscópico.

Para valorar el significado de las diferencias de la forma como criterio de atribución, el estudio habría podido recurrir a una argumentación basada en la experimentación, como la hecha en colaboración con RUIZ IDARRAGA (RUIZ IDARRAGA & APELLÁNIZ, 1998-1999 y APELLÁNIZ, RUIZ IDARRAGA y AMAYRA, 2002). El estudio cita en su apartado de Bibliografía uno de estos trabajos pero ni discute, ni asume ni critica el valor de la metodología, que en ellos se propone. De lo que habría que deducir que diseña conscientemente su hipótesis en la que falta todo mecanismo de confirmación, lo cual la convierte en una opinión o intuición, y en consecuencia obtiene el mismo valor que la opinión o intuición contrarias.

La proporción, por otra parte, calculada como el estudio indica, refleja sólo una parte del contorno de la figura porque los puntos que se establecen para fijar las variables no incluyen parte de aquél, lo cual no parece razonable puesto que las figuras son casi exclusivamente contorno. Habría que saber qué porcentaje de explicación de la varianza explicarían, pero en el estudio, el tratamiento estadístico está excluido.

Por otra parte la proporcionalidad es un valor que el estudio relaciona sólo con el patrón que ha elegido. Este patrón puede servir para comparar con él las medidas de las figuras. Pero no sirve, como pretende el estudio, para compararlas con el natural, porque éste no existe como realidad toda vez que no existe un patrón animal

consistente en el denominador común de las formas de los animales, que pueda ser copiado, sino que cada figura natural que podría imitar un grabador sería distinta de la que pudiera imitar otro, y porque el grabador copia una figura que está en su mente y no en el natural.

El estudio se identifica con la idea de que el patrón que presenta es el prototipo, es decir el modelo de "natural" con arreglo al cual han sido realizadas las figuras. Así:

"Podríamos considerar a este arte como figurativo y realista, consideración que no parece aberrante por lo que llevamos visto, sino relativamente lógica. Bajo esta consideración también podemos suponer que aquello que se encontrara más cercano a la realidad del Patrón estaría más "perfectamente" realizado que aquello que se situara más alejado del canon." (pág. 46).

De ahí que en el estudio se identifique el sexo de algunas figuras por la presencia o ausencia de la indicación de éste, lo cual ocurre muy raras veces, o la especie (caballo/cierva) por las medidas y proporción de la cabeza (pág. 82), o la actitud (otante) por la posición del morro hacia arriba (pág. 106), o el celo (berrea) por la posición de la cabeza y de la boca (pág. 107), o el parto por la longitud y anchura del vientre (pág. 108). Y de la misma manera deduce lo exageradas que son las partes de la figura, de la longitud y anchura de las líneas.

Lo mismo ocurre con la desproporción de las figuras que el estudio atribuye a las necesidades de distribuirlas en el espacio del soporte, porque habría que demostrar que el paleolítico se vio obligado por él y no al revés. Pero el estudio parte del supuesto de que los paleolíticos, por ser radicalmente figurativos debían ser necesariamente realistas y por lo tanto su ideal consistía en reproducir lo más fielmente posible el natural. Este supuesto representa uno de los paradigmas del s. XIX, que los prehistoriadores asumieron desde los análisis de BREUIL y que no han abandonado todavía. Creo haber realizado una crítica suficiente de esta actitud (APELLÁNIZ & CALVO GÓMEZ, 1999), y haber mostrado que el figurativismo paleolítico se expresa mediante procedimientos abstractos como la esquematización, la deformación y la desproporción (APELLÁNIZ, 2001).

2º "El método de la atribución de autoría"

Al método para calcular la proporción se le une el que el estudio denomina, de la autoría, que se describe en un apartado titulado "07. Otros datos de la figura (figura 041)" (pág. 27).

Este "método" consiste en el análisis de los "datos" que la figura proporciona acerca de su planificación y del interés diferencial del grabador en cada una de sus partes. Estos dos datos son seguidos de un modelo de aplicación a una figura, que se convierte por ello en punto de referencia.

Como el estudio supone poder comprender con estos dos datos cómo el grabador ha entendido la proporción y la ha puesto por obra, entiende que puede penetrar en su mente y por tanto estar en la clave de su personalidad como grabador.

2.1. La planificación de la figura.

El primer dato es el de la manera como se ha construido la figura. Este es deducido de la distribución que el grabador ha hecho de las partes de la figura sobre el soporte, objeto que influye altamente sobre la voluntad del grabador. Lo cual revela el trabajo y la mente del autor.

"Con todo lo anterior deducimos (sic) que la figura también es fruto de la forma del soporte. Si el grabador quiere hacer un par trasero con una dimensión determinada y, tal y como ha comenzado a encajar la figura, el hueso disminuye su superficie en esa zona hasta la desaparición total, por más que su mente tenga tal par trasero bien o mal proporcionado, no lo puede objetivar en el soporte y, por tanto, esa parte de la figura sería considerada (teóricamente y por nosotros) como "desproporcionada en menos" aunque él la hubiese captado en su justa medida y proporción: nos quedaríamos sólo con una parte de la información y además, ésta estaría distorsionada." (pág. 26).

El grabador se enfrenta a su trabajo unas veces planificando el encaje de la figura en el soporte y otras no. Las razones para apoyar la probabilidad de que la figura fue planificada consisten en cómo el grabador haya colocado su figura en el centro del omoplato.

Según el estudio es posible y a la vez seguro que el grabador haya planificado o no la distribución de las partes de la figura sobre el soporte. Así se dice en el análisis de la 093:

"Se aprecia que el autor planificó el encaje de su figura en el soporte ya que ésta se encuentra ubicada de forma más o menos centrada en la cara del omoplato. Aparece un tronco **bien planificado** (el subrayado es mío) tanto en su altura como en su longitud. A la hora de dividirlo en partes el grabador se deja llevar por su concepción de la figura abierta en abanico " (pág. 31).

Y en otros casos :

“(El grabador) **Decidió encajar la figura desde el vértice del ángulo hacia atrás.** (el subrayado es mío), lanzó una raya y construyó el frontonalsal; hizo lo mismo con la mandíbula...” (pág. 28).

Lo mismo se puede ver en las aplicaciones de este principio a otras figuras, por ejemplo a la 091:

“Este grabador “planificó el conjunto” (pág. 29).

Pero pese a la importancia concedida a la planificación ésta no es mencionada expresamente en el análisis de gran parte de las figuras. Así en las figs. 021 (pág.73), 031 (pág. 50), 121 (pág. 66), 162 (pág. 70), 181 (pág. 68), 191 (pág. 78), 193 (pág. 83), 033 (pág. 85), 201 (pág. 87), 063 (pág. 88), 014 (pág. 91). De donde creo que se debe concluir que la menciona cuando describe en qué punto el grabador ha comenzado su figura y con qué otras partes la ha continuado hasta terminarla.

Pero el autor del estudio supone que la planificación se puede colegir del hecho de que el grabador haya situado su figura en el centro del espacio del omoplato. Lo cual es posible. Sin embargo concede a este hecho un valor tan elevado como para deducir consecuencias de más que probabilidad. Porque el grabador puede elegir una parte del espacio vacío que le parezca más conveniente de acuerdo con las costumbres de su tiempo, que nosotros no conocemos. Los de El Castillo no parece que han procedido como supone el estudio, porque no tienen inconveniente en grabar encima de otra figura o parcialmente superpuesta a otra (figura 041) o junto al mismo borde del soporte, lo cual limitaría el desarrollo de su grabado (figura 033). Concretamente en esta última el grabador ha dispuesto de espacio por arriba, abajo y a derecha de la figura, espacio que podía haber aprovechado si lo hubiera deseado. De lo que se deduce que el supuesto de que el grabador elija necesariamente el centro del espacio no es universal y por tanto no aplicable sin más.

Que la búsqueda de un espacio cómodo sea la norma de la conducta de los grabadores y pintores paleolíticos puede ponerse seriamente en duda. Los que han grabado sobre paredes de cuevas han dispuesto de espacios amplios y cómodos, que no han utilizado, mientras que han aprovechado otros pequeños e incómodos. Además han grabado sobre grabados o pinturas anteriores pese a disponer de espacios amplios y cómodos. Esta conducta parece repetirse en los grabadores de plaquetas porque hay que suponer que además de las que utilizaron tuvieron otras muchas a su alcance, al menos todas aquellas que han sido recuperadas en los sedimentos y no llevan grabado al-

guno. Es muy difícil suponer que los grabadores de El Castillo no dispusieran de más omoplastos que aquellos sobre los que grabaron.

Para equiparar “aprovechamiento del espacio” y “buena planificación” habría que aportar alguna prueba más sólida. El estudio mantiene en sus Conclusiones que

“... se podría considerar que el omoplato grabado, además de pizarrón, fuese el lugar de trabajo del artista donde éste experimenta...” (pág. 113).

De ser así, su criterio de la planificación al menos para las figuras superpuestas carecería de sentido.

Y siempre cabría preguntarse con qué razones se ha llegado a la idea de la naturaleza de la veneración de las figuras de los omoplastos para que pudieran ser convertidas en pizarrones y bancos de prueba, o de cuál es la razón por la que a unas figuras se les superponen nuevas figuras y a otras no, como supone el estudio.

Pero aun en el supuesto de que fuera tal como se supone, tampoco se podría deducir que el grabador al realizar la obra hubiera alargado o acortado indebidamente el vientre o el cuello para que la figura le cupiera en el espacio que utilizaba. Esta conducta podría deberse a su voluntad de proporcionar las partes de una determinada manera, que no fuera necesariamente la más naturalista, porque, según digo más arriba, los paleolíticos deforman, esquematizan y desproporcionan las figuras independientemente del espacio de que dispongan (APELLANIZ, 2001). Dicho de otro modo, el estudio impone su punto de vista al grabador al decir, lo que hace habitualmente, que en tal o cual parte el grabador exageró una parte o se vio obligado a acortar otra, por no haber calculado bien el espacio que le quedaba, habida cuenta de la proporción con que había ideado su figura.

En sus Conclusiones el estudio reconoce que

“Parece evidente que la mayoría de los grabadores no se plantea previamente, de una manera netamente detectable, cómo encajar la figura en el soporte, lo cual sería otra de las tendencias de los grabadores de El Castillo”. (pág. 108)

Entonces cabría preguntarse qué valor discriminante puede tener el criterio de la planificación.

Además de estas reflexiones tan subjetivas, hay en el razonamiento del profesor dos afirmaciones que miden cómo entiende el conocimiento con el que genera su método.

La primera es la de que lo que importa a la hora de conocer la mente del grabador es intuir y captar. En efecto así lo define:

“Si fuéramos capaces de intuir (y captar) este proceso (se refiere a la planificación) habríamos conseguido un dato de la peculiaridad del autor.” (pág. 27).

Sin embargo éste no es un conocimiento histórico y en esta clase de estudios sólo hablamos de ellos. La intuición sirve en ellos sólo para iniciar una reflexión y contribuir a la creación de una primera hipótesis. El resto es trabajo de la mente para convertirla en contrastable.

La segunda y más importante para la metodología del estudio es la confusión entre lo posible y lo probable, que se repite varias veces. Basta que el observador asuma una de las posiciones posibles para que ésta se convierta automáticamente en probable. Así puede verse en la descripción de los datos del análisis de la figura modelo:

“Posible y probablemente (el subrayado es mío) habrá habido ocasiones en las que un grabador “planificó” previamente la construcción de la figura en el espacio concreto del soporte escogido para ello. Y también **posible y probablemente**, habrá habido otras ocasiones en las que ése u otro grabador no planificó. Comenzó y, a medida que iba grabando la figura, el tamaño y proporción de lo ya grabado más las posibilidades reales del hueso fue condicionando dialécticamente a su cerebro hasta finalizar su obra.” (pág. 27). El primer principio del “método” o “datos” de la figura se reduce, por tanto, a la expresión de una opinión o intuición, que tiene el mismo valor que la contraria.

2.2. El interés del grabador

Unido al primer “dato” está el del interés del grabador en la figura, cuyo conocimiento permite igualmente acercarse a su mente. El interés del grabador es diferente para cada una o para varias partes de la figura. Este interés se puede observar en la cantidad de rayado con que el grabador realiza las partes de la figura. El esfuerzo es signo de atención y de interés. Por lo tanto a mayor cantidad de (rayas) rayado, mayor interés del grabador por aquella parte. Y como el número de rayas puede contarse, cada raya se convierte en la unidad básica de medida del esfuerzo, de la atención y del interés. A esta medida se puede añadir también la de la proporción existente entre las rayas con que se ha descrito una parte, y el tamaño de aquella parte de la figura. De este modo se tienen dos medidas que se pueden añadir al cálculo de la proporción.

Es evidente que el número de rayas con que se describe una parte de una figura representa una cantidad de trabajo y quizá de atención, y también podría pensarse que ésta es exclusiva de cada grabador pero habría que apoyar este principio en la Psicología del individuo, en la Grafología y la peritación grafológica y en la experimentación. De otro modo el principio no tiene mayor validez que su formulación.

El autor del estudio muestra cómo puede hacerse este tipo de análisis aplicando estos conceptos a la figura 041 que sirve como modelo, y de su resultado deduce su viabilidad para ser aplicada a las demás. Así:

“Tal y como hemos hecho con esta figura 041 (deducir su canon y su encaje material en el soporte con una pequeña deducción del proceso mental que tuvo el grabador en su construcción) lo haremos con el resto de las figuras a estudiar” (pág. 29).

Uno de los más graves inconvenientes del análisis consiste en que el rayado de algunas partes de las figuras de El Castillo y Altamira es un abanico de variaciones de una fórmula del modelado, del que el grupo de grabadores y algunos autores de figuras rupestres del Cantábrico participa como de una tradición formal. En las figuras compuestas sólo por la cabeza, la mandíbula y el cuello aparecen rayadas aleatoriamente el frontonasal, la mandíbula, incluso la totalidad de la cara, las fauces y el cuello, y en las de cuerpo entero, también, el lomo, la banda crucial y los inguinales. En ningún caso sería éste un mecanismo válido para reconstruir la individualidad porque forma parte de una tradición compartida. Un análisis de una situación semejante aparecía en un estudio en colaboración con RUIZ IDARRAGA sobre el grabado en Venta Laperra (RUIZ IDARRAGA & APELLÁNIZ, 1999).

En la práctica del análisis de las figuras, en la que se aplica el modelo diseñado sobre la 041, se repite el mismo comportamiento. Por ejemplo en el análisis de la figura 091, comienza por la planificación, de la que se dice textualmente:

“Este grabador planificó el conjunto. Calculó la zona más amplia de la cara del omóplato que usó y decidió colocar su figura más o menos en el centro orientada de derecha a izquierda utilizando todo el espacio posible para una figura representada casi al completo. Fue la altura la medida que más condicionó el soporte y por ello el grabador utilizó todo el espacio “desde abajo hasta arriba”, que le permitió el hueso. Al querer encajar la figura completa plantea primero lo más “de bulto”, el “grue-

so”, esto es, el tronco y, de éste, las mitades central e inferior. Con estas premisas “extiende” el resto de su imagen por el espacio calculado y construye su figura “en abanico” hacia debajo de manera que,. Luego, las zonas terminales a partir de este centro se le irán quedando a falta de espacio” (pág. 29).

El autor del estudio decide qué partes el grabador ha exagerado y qué finalidad le ha llevado a hacerlo. Véase:

“El grabador, por otra parte, se recrea rayando ... aquello que más le interesa ya que se le ve que le atrae más el centro y los bajos hacia atrás que el resto. Por ello raya más el vientre que su línea paralela por arriba; al aumentar la amplitud y grosor de las líneas que contornean el cuello, “se le va la mano” mucho más en el contorno inferior (de gonios a encuentro) que en la cerviz. ... La figura refleja por tanto, tres zonas, donde el autor ha permanecido rayando a gusto. El vientre lo amplía en exceso bajando y aumentando el contorno a base de tender rayas paralelas desde el inguinal hasta su centro de manera que el cambio de dirección del contorno (“la vuelta”) le va quedando cuanto más adelante, cada vez más proximal; la mitad proximal del vientre es la más ampliada dándole más y más vueltas y más volumen y cerrándola con una larga curva que “sostiene” y aguanta a las demás” (pág. 30).

Sin embargo muchas de las figuras no permiten sustentar la idea de que el rayado represente la atención diferencial del grabador. Si estudiamos los calcos que presenta el estudio veremos que el rayado ocupa superficies crecientes hasta extenderse a toda la figura. Las que aparecen completamente rayadas son la 021 (calco en pág. 123), la 081 (calco, pág. 128), la 181 (calco, pág. 131), la 061 (calco, pág. 134). En éstas es difícil aplicar el criterio de la atención del grabador.

En otras la superficie rayada ocupa la práctica totalidad de la figura y las partes no rayadas son el nasal como en la figura 2193 (calco, pág. 133), o el nasal y parte del cuello como en las figuras 043 (calco, pág. 126) y 032, (calco, pág. 124), en otras la carrillera y la frente como en la 033 (calco en pág. 124) o en la carrillera, la frente y el ojo como en la 042 (calco, pág. 125), o en parte del nasal y la barba y parte de la tabla del cuello como en la 043 (calco, pág. 126), o en el nasal, frente y centro de la tabla como en la 044 (calco, pág. 126).

En otros casos la superficie rayada es menor y en último término se va reduciendo a los contornos como en las figuras 041 (calco, pág. 125), en la 091 (calco, pág. 129), o en la 093 (calco, pág.

129) y así sucesivamente hasta casi limitarse a un rayado inapreciable del contorno como en la Figura 014 (calco, pág. 122).

Pero el autor no toma en consideración que éste es un modelado característico de un tiempo y una región, en los que se presenta bajo muchas variaciones. De este modo unos grabadores podrían estar imitando a otros, con lo que la exclusividad del criterio se vendría abajo. Lo que habría que demostrar es que la cantidad de superficie rayada es exclusiva de cada autor y que por tanto influye decisivamente en la atribución. Pero sería imposible distinguir entre los autores que han rayado toda la superficie de la figura y entre otros cuya diferencia de superficie rayada es tan pequeña o cuyas superficies se produzcan en partes muy próximas y tantas otras circunstancias que no habría razones suficientes para atribuir las a variaciones de un mismo autor o a varios autores distintos. Como este caso es el habitual, el valor del criterio iría menguando hasta hacerse inútil.

De acuerdo con lo descrito a propósito del rayado no se encuentran razones para afirmar qué relación exista entre esta forma de modelado y la autoría, que es de lo que se trata.

“El salto a la pared”, como método

Con esta expresión el profesor indica que va a exponer su método a la experiencia del análisis de las figuras parietales. Para ello utiliza una figura rupestre descubierta recientemente que pone en relación con las grabadas sobre omoplatos. Su pretensión consiste en “incorporarla” al bloque de cabezas estudiadas y ver cómo se comporta respecto de aquellas.

Su análisis sigue los planteamientos y principios que ha seguido en el de las figuras de los omoplatos, entre ellos suponer sin otras pruebas que la figura ha sido planificada como a él le parece razonable. Pero ahora valora de otro modo la importancia del hecho de que haya sido el grabador el que haya elegido el fragmento de pared, de ahí que su idea de la planificación varíe. Esto parece impedirle determinar cómo fue realizada la figura, lo que muestra la escasa fiabilidad de sus ideas acerca de la planificación. Véase:

“Aquí se ve claramente que allí pues el grabador “tuvo que adaptar” su canon a las posibilidades que tiene, de hecho, el lugar elegido. Pero lógicamente, no todo lo condicionó el soporte porque éste “fue” elegido por el propio grabador el cual calculó un tamaño determinado para la cabeza de la cierva y parece que la adaptó a las dimen-

siones del fragmento de roca escogido; colocó la figura de una determinada manera y decidió su formato, orientación, partes, etc.”

La autoría del grabado parietal es atribuida de la siguiente manera:

“Éste es el grabador del óvalo. El autor tiende a resolver con esta figura geométrica muchas de las partes importantes de la cabeza de cierva, cuales son: el ojo, las orejas (ambas), el pabellón auditivo interno de la derecha, el lacrimal, el “triángulo del ollar”, parte de la boca, la parte superior del frontal con la gran raya que nace en la base de la oreja izquierda, etc. Maneja la curva como ningún otro grabador de los vistos hasta ahora. Los modelados mayoritariamente los resuelve así, sobre todo el carrillo y junto al hocico ... incluso en esta zona tan estrecha (pág. 102).

“Utiliza el trazo largo, ancho y profundo con el que construye rayas también largas sobre todo en los contornos. Posee una mano hábil, firme, fuerte y decidida que refleja la mente de un artista seguro en su expresión figurativa.

Para finalizar diremos que su manera de hacer es peculiar y única sobre lo visto hasta este momento” (pág. 102).

Las cualidades descritas en este autor pueden coincidir muy bien con las atribuidas al “maestro” de la figura 141 y con otros de la serie de los omoplatos y son compartibles por varios o muchos autores. El repertorio de calificativos con los que se pretende diferenciar autores como: mano hábil-torpe, firme-débil, segura-insegura, línea ancha-estrecha-media, profunda-superficial-suave, larga-corta-media, etc. es muy limitado. Yo utilicé esta manera de aproximarme a los autores en los primeros estados de la hipótesis hace 20 años, cuyos criterios de diferenciación de autores he sustituido por otros más precisos y sobre todo contrastados. Es un procedimiento parecido al que han utilizado y siguen utilizando los prehistoriadores para describir las figuras paleolíticas: la línea mór-bida, el realismo, el movimiento de las formas. Son expresiones que no pueden ser compartibles porque lo que a uno le parece largo a otro se le asemeja medio y lo que a uno le parece medio a otro le parece corto y así hasta el infinito.

La autoría: los criterios de atribución

Según lo descrito en el apartado del Análisis, la atribución de autoría debería sustentarse en la convergencia de tres criterios: la proporción, la planificación de la figura y el rayado. Sin embargo

cuando se trata de hacer la atribución de la figura a su autor el profesor añade a estos criterios otros que no ha mencionado y cuyo valor no ha sido discutido. Recojo a continuación, por vía de ejemplo, sólo algunos:

- las líneas anchas, con estrías internas, rectilíneas, monotrazo, trazos cortos, estrechos, raya de poco más de un trazo cuyo surco, ancho y profundo, tiene en su base las huellas de paradas por la dificultad de incidir en el hueso con instrumento tan ancho y profundo (051),
- la mano dotada de decisión, fuerza y precisión o de cierto temblor,
- gusto por las formas angulares, realizar las rectas juntando los trazos en ángulo agudo o “confluencia angulada” (fig. 081) o miedo a las líneas curvas, los óvalos,
- aprecio por el conjunto de la figura, la captación del bloque y la totalidad del objeto,
- buen encaje bien en la idea y en el soporte, el acierto de la realización, la figura construida en “abanico” (fig. 091)
- proporción y desproporción
- tendencia a rellenar con rayas todos los espacios
- cercanía al natural o realidad del Patrón como más “perfectamente” realizado y el distanciamiento de él como lo más alejado, e imperfecto
- capacidad y gusto por reflejar el detalle,
- la facilidad o dificultad para integrar las partes de una figura en su conjunto homogéneo totalizador
- tendencia a la “angulosidad” en las formas” (fig. 031).
- manejo de la perspectiva (051)
- manejo de buriles muy finos
- mano potente y grande o una mano fina y pequeña y débil
- tendencia al esquematismo y/o geometrismo (fig. 193).

A estos criterios se añaden otras características que ha deducido del análisis de las figuras, que sería largo enumerar. En el total, todas las observaciones acerca del procedimiento que sigue el grabador para realizar su figura, la distribución de las líneas, sus formas y la naturaleza de la ejecución se unen a cualidades estilísticas. Pero se trata de características cuya presencia es aleatoria, de manera que la atribución se hace en unos casos por la presencia de alguno de ellos en la figura y en otros por la de otros, de manera que no son criterios universalmente válidos.

Por otra parte el valor discriminante de muchos de estos criterios no está argumentado, de manera que queda al juicio y arbitrio del observador (buen encaje en la ida y el soporte, aprecio por el conjunto de la figura, facilidad para integrar las partes, etc.). Su valor para revelar la individualidad no se ha argumentado y de ellos no se indica cuántos y cuándo deben estar presentes simultáneamente para que puedan basar una atribución con una probabilidad razonable.

Por este procedimiento el estudio llega a distinguir cinco manos en una figura (201), cuatro en otra (181), tres en otra (162), dos en las 012, 031, 044, 141, 193 y uno en las 13 restantes.

Por otra parte siempre cabe recordar que en estudios muy anteriores ya se había planteado el problema de atribución de la autoría de figuras de animales de diferentes especies, como en el hueso de Torre (APELLANIZ, 1992) y se había reconocido que el criterio de la forma no podía servir en exclusiva, como ocurre en el estudio, para atribuir la autoría sin recurrir al del trazado o ejecución, que el estudio deja de lado.

Observaciones finales

La hipótesis de atribución de la autoría con la selección, justificación y aplicación de los criterios tal como se sustenta en el estudio adolece de graves defectos. Estos son algunos de ellos:

Situar la hipótesis y los criterios y argumentación que la sustentan en el nivel de la intuición. En efecto, los criterios de atribución forman dos grupos: los que describen la concepción y manera de elaborar la figura y los que revelan la autoría, es decir la individualidad. El primero, que agrupa la práctica totalidad del conjunto, se refiere a tendencias relativas a la forma. Así, tendencia a la proporción parecida al natural, el manejo de la perspectiva, la facilidad para integrar partes en un conjunto, la angulosidad de las formas, el gusto por el detalle, la tendencia al esquematismo, la tendencia a rellenar con rayas los espacios, etc. está sujeto a la voluntad del observador porque el autor del es-

tudio no establece qué criterios determinan el grado de la tendencia que es suficiente para que las figuras pueden ser tenidas como obra de autores diferentes o sólo como variaciones de un único autor. Los segundos, que se refieren a los mecanismos que mejor podrían revelar la individualidad como la fuerza y decisión de la mano, el trazo, la raya, la línea no son entendidos ni descritos en su aspecto de expresión del movimiento automático de la mano. El estudio no distingue en un grabado tan repasado como el de los omoplatos la fuerza de la mano del repasado, ni éste de la corrección, y todos son tratados como formas, por lo que pueden ser compartidas por varios autores como efecto de la imitación.

Quizá esta situación de la hipótesis en un nivel de pura intuición se debe a la confusión, que se manifiesta repetidamente entre conceptos y sobre todo entre grados de conocimiento. Así se confunde lo compartible con lo exclusivo, por ejemplo en lo que hace al rayado, el cual es una manera de modelar compartida por el grupo de El Castillo. Igualmente entre los valores de los criterios de la forma y los de la ejecución, sin lo cual es imposible reconocer la individualidad, con el nivel de probabilidad exigible a una hipótesis histórica.

Igualmente se confunden los grados del conocimiento: como lo posible y lo probable. El hecho de que el observador asuma una de las posibilidades de explicación de un hecho la convierte en probable.

CONCLUSIÓN

La metodología defendida por el estudio se sitúa en el nivel en que yo mismo la utilizaba en el comienzo de mis estudios sobre la atribución de autoría, cuando no había establecido aún ni los criterios discriminadores de la individualidad ni había contrastado su valor mediante el tratamiento estadístico y la experimentación. Lo concluido en el estudio se basa sólo en la apreciación del observador, por lo cual no genera un conocimiento histórico superior al de la sospecha o la sugerencia.

BIBLIOGRAFÍA

APELLÁNIZ, J.M.

- 1976 Análisis de las representaciones. In: ALTUNA, J & APELLÁNIZ, J. M. Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa). *Munibe* 28 (1-3), 148-166
- 1982 *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Desclée de Brouwer. Bilbao.
- 1984 L'auteur des grands taureaux de Lascaux et ses successeurs. *L'Anthropologie* 88 (4), 539-561
- 1990 Modele d'analyse d'une école. Les graveurs des chevaux hyperthrophés de La Madeleine. *L'art des objets au Paléolithique Vol. II, Foie-Le Mass d'Azil*, 105-137. Ministère de la Culture. Paris.
- 1991 Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico. *Cuadernos de Arqueología* 13. Universidad de Deusto. Bilbao.
- 1992 Modele d'analyse d'un auteur d'animaux de diferentes especies. Le tube de Torre. *L'Anthropologie* 96 (2-3), 453-472.

APELLÁNIZ, J.M. CALVO GOMEZ, F.

- 1999 La forma del arte paleolítico y la estadística. Cuadernos de Arqueología. *Monografía 17*. Universidad de Deusto. Bilbao.

APELLÁNIZ, J.M. RUIZ IDARRAGA & R. AMAYRA, I.

- 2002 La autoría y la experimentación en el arte decorativo del Paleolítico. La atribución de autoría, contrastada por la experimentación y la estructura lógica de la hipótesis. *Cuadernos de Arqueología. Monografía 19*. Universidad de Deusto. Bilbao.

FERNÁNDEZ LOMBERA, J.A.

- 2003 Proporción y autoría. Arte mueble paleolítico. Figuras de los Omóplatos de "El Castillo" (Puente Viesgo, Cantabria, España). *Munibe (Antropología-Arqueología)* 55, 1-213.

RUIZ IDARRAGA, R. Y APELLÁNIZ, J.M.

- 1999 Análisis de la forma y de la ejecución de las figuras grabadas de la cueva de Ventalaperra (Carranza. Bizkaia). *Kobie* 25, 93-148.