

# El método de determinación de autor y su aplicación a los Santuarios paleolíticos del País Vasco

JUAN MARÍA APELLÁNIZ \*

RESUMEN: El trabajo pretende mostrar, de forma muy sumaria, los principios y primeras aplicaciones del método de determinación de maestros, que se usa en Historia del Arte, a dos Santuarios paleolíticos del País Vasco (Altxerri y Ekain, Guipúzcoa).

Se trata de identificar autores o grupos de ellos (escuelas) de las figuras pintadas o grabadas con la finalidad de aportar algunos datos concretos al conocimiento de la forma en que estos santuarios han sido decorados.

Se ofrece un modelo de aplicación teórico hecho a base de la identificación de una escuela que se llamaría de Ramales formada por un pequeño grupo de autores que trabajan en varios santuarios como Covalanas, La Haza, La Pasiega, etc.

Se presentan los criterios por los que se puede determinar un autor o escuela paleolíticos y que consisten en la forma de aplicación del canon del estilo o época así como la forma de realizar los contornos, quedando las técnicas en un segundo término de importancia para ser utilizadas en casos especiales.

Las conclusiones que se ofrecen se consideran muy provisionales por hallarse el método en una fase de experimentación.

RÉSUMÉ: Cet travail cherche à donner un aperçu, forcément sommaire, des principes et des premières applications de la méthode de détermination des maîtres, appliquée en Histoire de l'Art à deux Sanctuaires paléolithiques du Pays Basque (Altxerri et Ekain, Guipúzcoa).

Il s'agit d'identifier des auteurs ou groupes d'auteurs (écoles) des figures peintes ou gravées à fin d'apporter quelques renseignements concrets sur la forme dont ces Sanctuaires ont été décorées.

Un modèle théorique d'application est donné, construit sur l'identification d'une école, qu'ont pourrait appeler école de Ramales, constituée par un petit groupe d'auteurs qui travaillent dans plusieurs Sanctuaires tels que Covalanas, La Haza, La Pasiega, etc.

Ont présente des critères qui permettent déterminer un auteur ou école paléolithiques et qui consistent dans la forme d'époque, ainsi que la façon de réaliser les contours, tandis que les techniques employées ont une importance secondaire et peuvent être employées en des cas spéciaux.

Les conclusions dégagées doivent être considérées très provisoires, étant donné que la méthode se trouve en état d'expérimentation.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende resumir con brevedad el planteamiento, desarrollo y provisionales conclusiones de la aplicación de un método como el de «determinación de autor» a dos Santuarios paleolíticos

del País Vasco como son Altxerri (Orío, Guipúzcoa) y Ekain (Deva, Guipúzcoa) (Altuna, J. y Apellániz, J. M. 1976 y 1978) a la vez que sugerir las posibilidades de aplicación a otros Santuarios, especialmente a los próximos entre sí, de otras zonas.

\* Departamento de Arqueología. Universidad de Deusto, Bilbao.

## LOS MÉTODOS DE LA HISTORIA DEL ARTE

El progreso en el conocimiento de las cuevas con figuras o santuarios se ha debido a la aplicación de métodos que estudiaban diferentes aspectos de las mismas.

Durante largo tiempo el estudio fundamental de estos fenómenos se centró en el aspecto cronológico y estilístico de las figuras, hasta que se descubrieron nuevas áreas de investigación como la de su organización. Este ha sido el recorrido efectuado por la Prehistoria desde Begouen y Breuil hasta Laming-Empeaire y Leroi-Gourhan, de cuyos trabajos no creemos necesario dar mayores detalles.

Al estudio de la figura como obra de arte se ha aplicado el método cronológico y el estilístico, basado en buena parte en el tipológico y de ahí se ha conseguido extraer las bases para una historia del arte prehistórico. Leroi-Gourhan ha añadido, gracias al método estadístico, un nuevo principio de ordenación que supone que las figuras y los signos están organizados tanto en el espacio como en la significación.

Si continuásemos adelante en este trabajo, podríamos preguntarnos algunos detalles que podrían afectar tanto a la estructura de la obra de arte como a su organización. Así por ejemplo, preguntémos: ¿los santuarios prehistóricos fueron decorados por varias personas, pero estaban éstas unidas por lazos de pertenencia a una misma escuela artística? ¿trabajaron solamente en una parte del santuario o lo hicieron sistemáticamente en varias? ¿los paneles fueron terminados de una sola vez o estuvieron abiertos a nuevas adiciones, retoques y restauraciones? ¿estos decoradores trabajaron solamente en un santuario o lo hicieron en varios? ¿estaban estos santuarios muy alejados entre sí?

Podríamos añadir nuevas preguntas, pero creemos que son suficientes para indicar cuál es el campo de trabajo que queremos investigar. Y como nuestras preguntas se refieren tanto a la obra de arte como a la organización del santuario, podríamos utilizar un método que contribuyera a aclarar ambos aspectos y éste podría ser el método de determinación de autor.

## EL MÉTODO DE DETERMINACIÓN DE AUTOR

El método consiste en determinar, mediante criterios objetivos, qué obras pertenecen a un mismo

autor, cuyo nombre puede ser conocido o desconocido.

El método está siendo constantemente retocado y remodelado. En los años que han transcurrido desde comienzos de siglo ha sido reformado por Morelli, Berenson y Friedländer, entre otros, y ha sido aplicado tanto a obras de arte de épocas históricas recientes como antiguas. Entre éstas citemos los trabajos de Beazley, Trendall y Rumpf, entre otros, acerca de la cerámica griega pintada.

El método pretende alcanzar, mediante la atribución de las obras anónimas, a un autor determinado, no sólo claridad sobre la vida de éste sino sobre sus influencias, relaciones y movimientos. Aplicado el método a la mayor cantidad posible de autores de una época, la claridad que se arroja sobre ella y la historia de su arte es considerable.

El método parte de la idea de que en la obra de arte, pongamos como ejemplo a la pintura, se observan elementos que nacen del estilo de cada época, de la naturaleza de la representación y su importancia relativa y otros que proceden de la peculiar manera que tiene cada artista de entenderlos, así como de la manera de utilizar aquel campo de libertad que le conceden las convenciones estilísticas. Friedländer (1969, p. 132), que ha sido el último de los grandes sistematizadores del método, lo ha aplicado a la pintura renacentista italiana y ha recurrido al ejemplo de la Grafología para hacerlo comprender. Según sus palabras, los grafólogos siguen criterios objetivos de determinación de autor cuando observan como peculiares y específicas no las formas de las letras que analizan sino las de los trazos de adorno que las acompañan y les otorgan su personalidad. De este mismo modo actúa el pintor. Para el conocido historiador del arte, los criterios que ha aplicado a la pintura holandesa según el orden de importancia para determinar a un autor son los siguientes:

1. Orejas, manos, pliegues de los ropajes, paisajes.
2. Cabello, ojos, nariz, boca.
3. Cráneo, mentón, estructura y movimiento de la figura humana, arquitectura, color, claroscuro.

En la confección de tales detalles, el pintor revela con mayor libertad su personalidad y, por tanto, la repetición de identidades en ellos, revela también a la misma e idéntica personalidad.

Los criterios objetivos no son siempre, a juicio de Friedländer, constantes y pueden invertirse de acuerdo con las convicciones de cada época. Así concede que para la pintura italiana algunos detalles, como las arquitecturas del paisaje, tengan mayor valor objetivo que para la pintura holandesa en la determinación de un autor.

#### APLICACIÓN DEL MÉTODO A LOS SANTUARIOS PALEOLÍTICOS

Es evidente que la aplicación del método al mundo paleolítico deberá abrigar menores expectativas, a causa de la falta de testimonios escritos, que suelen ayudar con frecuencia a los historiadores del arte. Incluso otras razones obligan a tener una gran precaución y rebajan las expectativas, como son la ausencia de composición y la menor utilización de técnicas distintas que se ven en el fenómeno artístico paleolítico. Sin embargo son varios los criterios objetivos de Friedländer que podrían aplicarse al santuario paleolítico, puesto que sus obras de arte al menos reproducen contornos de animales y ofrecen concretas maneras de utilizar los cánones o el estilo de su tiempo. Añadamos a ellos el hecho de que los decoradores paleolíticos no tuvieron tiempo, a lo largo de su vida, de cambiar de estilo y esto simplifica notablemente el trabajo, aumentando la tasa de probabilidad de nuestras atribuciones.

Si aceptamos como punto de partida que nuestro paleolítico superior final reproduce un mundo conceptual y sentimental similar al de algunas épocas históricas, deberemos conceder que también su arte estará sometido a leyes similares a las que gobiernan o han gobernado al de éstas. Por eso deberemos poder encontrar en el santuario paleolítico la obra de escuelas y talleres de decoradores, así como de individuos aislados cuyo rastro podamos seguir. No dejará de ser cierto, sin embargo, que quizá no alcancemos siempre la seguridad de identificar a un único autor, pero siempre podremos alcanzar una gran probabilidad de haber identificado a un taller o una escuela. Incluso estos términos, tomados de la historia del arte, puede que no signifiquen siempre lo mismo que significan en ésta, pero tampoco podrá decirse que significan algo muy diferente.

#### MODELO DE APLICACIÓN DEL MÉTODO. LA ESCUELA DE RAMALES

Para seguir el orden que aconseja la Hermenéutica, vayamos de lo claro a lo oscuro. Para empezar

nuestra investigación tomemos un caso en el que se reconoce una gran unidad: los santuarios que se hallan en torno a Ramales de la Victoria (Santander), como son Covalanas y La Haza. En ellos un alto número de figuras de un animal muy específico del territorio, la cierva, ofrece mejores posibilidades de estudio.

Comencemos por Covalanas así como por la obra básica sobre el mundo de las cavernas cantábricas de la que entresacamos algunos calcos (Alcalde del Río, H. Breuil, H. Sierra, L. 1911).

En la figura 1 hemos reunido algunos de los más clásicos ejemplares. Notemos que las figuras repiten:

a) El mismo canon esbelto producido por un alargamiento ideal del cuello y la consiguiente reducción del resto del cuerpo (fig. 1, núms. 1, 2 y 3).



FIG. 1. Núms. 1-4, Covalanas. N.º 5, La Haza. Núms. 6-8, La Pasiega.

b) Una línea de contorno en cuyo recorrido se introducen bucles o sinuosidades en el cuello y vientre, así como una ligera elevación del lomo y una llamativa apertura de la boca.

Nos parece que estas repeticiones son indicios de pertenencia de las figuras a una misma mano (fig. 1, núms. 1, 2 y 3).

Si continuamos y examinamos el caballo de la misma figura (n. 4), notaremos la repetición de algunos de los mismos caracteres observados en las ciervas; incluso diríamos, con cierta reserva, que el caballo parece un traslado de los caracteres de las ciervas a otro animal cuyas formas son evidentemente muy poco parecidas. Y notemos en él, por esto es importante, que su crinera está hecha a base de líneas de tampones sucesivos desarrollados en dirección oblicua.

Para atribuir el caballo a la misma mano que realizó las ciervas debemos renunciar a la gran tasa de probabilidad que nos parece haber obtenido en la atribución de las ciervas.

Esta probabilidad quizá se reduzca algo si examinamos el animal llamado «carnassier» que reproducimos en la fig. 1, n.º 5. Es necesario observar, sin embargo, que algunos detalles como la sinuosidad o bucle del vientre repite la observada en Covalanas.

Movámonos ahora hacia el E. y alcancemos Arenaza (San Pedro de Galdames, Vizcaya) a 40 km. aproximadamente. En algunas de sus ciervas de las que reproducimos una en la Fot. 1, ofrecen un gusto

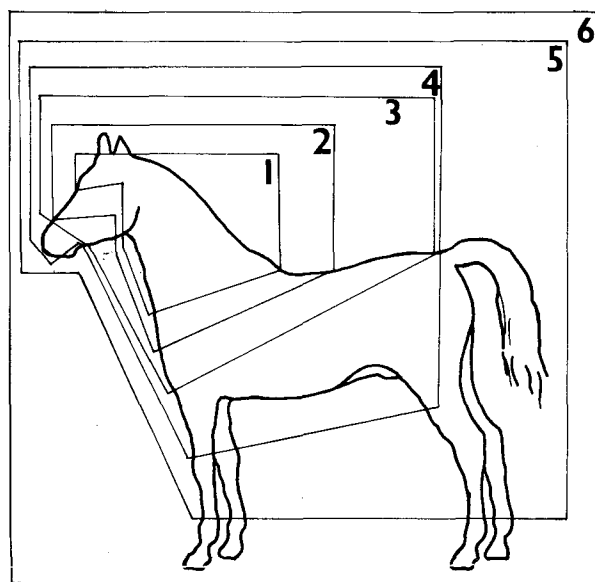


FIG. 2. Esquemas de la construcción de la figura del caballo por los decoradores de Ekain. Los números indican solamente orden, no importancia numérica. Esta se sitúa en los valores medios.

similar por el alargamiento de los cuellos, la apertura de la boca y el mismo aire esbelto de toda la figura. En ello creemos ver algunos detalles que recuerdan muy de cerca las figuras de Covalanas.

Y si nos moviéramos hacia el W. a unos 60 kms. y observáramos la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Santander), encontraríamos que buena parte de sus caballos siguen la misma técnica que ya vimos en Covalanas para realizar las crineras: la serie de líneas de tampones en dirección oblicua, que se ven, quizá con menos claridad en la fig. 1, n.º 7. Advertimos también la forma de las ciervas, que dentro de su menor relación con las de Covalanas presentan algunas el bucle del cuello característico, como se ve en la fig. 1, núms. 6 y 8.

Otras figuras cabría también analizar como el caballo llamado «pommelé» de La Haza, pero nuestro trabajo tiene una finalidad distinta.

En otras cuevas también al W. de Ramales, notamos ecos cada vez más lejanos, como Pindal (Pimiango, Oviedo) y Salitre (Miera, Santander), con las clásicas bocas abiertas de las ciervas, dentro de un marco de técnica de líneas basosas que resulta familiar en Ramales.

Con estas enumeraciones hemos querido subrayar la pérdida creciente de probabilidad en la determinación de un autor, es decir, de la atribución de varias obras a una misma mano. Pero a la vez hemos querido indicar que un lazo de unión existe entre todos aquellos a los que se debe atribuir la paternidad de la decoración de Covalanas, La Haza, Arenaza, Pasiega, Pindal, Salitre. A este lazo de unión le hemos dado el título de «escuela de Ramales», por tener en las cuevas de esta villa algo así como la mayor cantidad de obras emparentables entre sí.

Si quisiéramos sacar alguna conclusión de lo expuesto, deberíamos decir que el criterio que hemos seguido para determinar el autor ha sido la forma de los contornos, dentro de un mismo modo de seguir el canon de la época, en un marco de técnica que adquiere una secundaria importancia. Estamos siguiendo los criterios primordiales de Friedländer, en prácticamente la misma forma y orden del célebre crítico.

#### CRITERIOS OBJETIVOS Y CONVENCIONALISMOS ESTILÍSTICOS

En la hipótesis de Leroi-Gourhan (1973, p. 146-159), se habla de convencionalismos estilísticos para

señalar aquellas maneras características con que cada época representa las figuras de los santuarios. Entre éstos aparece en primer lugar el canon de la figura, al que siguen en importancia algunas técnicas particulares para lograr el sombreado, indicar los despieces, etcétera

Para diferenciar criterios objetivos de determinación de autor y convencionalismos de estilo o época, bastará considerar que los criterios objetivos se refieren a la forma personal de aceptar y llevar a la práctica cuanto sirve para la creación de la figura. Así, cada canon puede ser interpretado de manera diferente por cada autor. Bastaría con citar el ejemplo de las ciervas que se ven en Covalanas, Arenaza y La Pasiega para comprender que el mismo canon es interpretado de formas distintas por cada autor y sin embargo se sigue utilizando la misma convención. Añadamos que esta peculiar forma de interpretar el canon debe ser tenida, en nuestra hipótesis, como un criterio de menor importancia que el de la forma de los contornos.

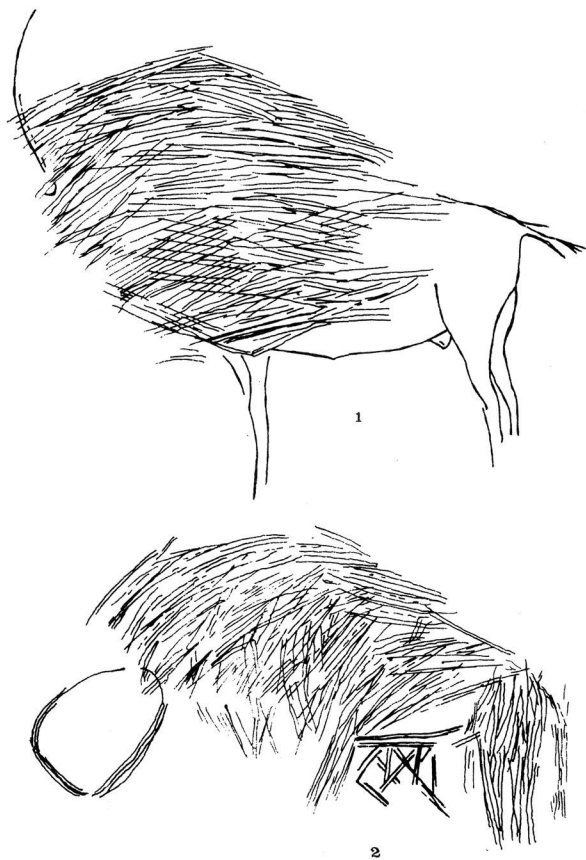


FIG. 3. Dos formas de bisontes de Altxerri. El n.º 1 fue «restaurado» mediante la adición del ojo y el cuerno. En el n.º 2 el contorno en línea ha sido sustituido por haces excepto en el vientre.

El hecho de que se reconozcan en cada época varios modelos de canon (Leroi-Gourhan, 1971, p. 477-479) no anula lo que decimos. Téngase en cuenta que el canon es siempre una relación de partes y ésta puede ser interpretada según el gusto de cada uno sin que por eso se destruya el canon.

Otro convencionalismo a estudiar es el de la adición de partes a representar en cada figura, fenómeno que no parece característico de cada época sino que está sometido a convenciones de significado mucho más oculto. En nuestro estudio de Ekain (Altuna, J. Apellániz, J. M. 1978), hemos definido la forma y frecuencia en que la figura del caballo se construye y que presentamos en la fig. 2. Entendemos que el hecho de que figuren unas partes anatómicas u otras no debe ser tenido como criterio objetivo de determinación de autor sino como signo de otros condicionamientos cuyo sentido no logramos alcanzar.

En forma similar se puede hablar de algunas técnicas, como los sombreados mediante rayados (estriados), que parecen extenderse en una época con carácter general. Pero en este terreno nos movemos con más dificultad porque algún tipo de técnica como los tamponados y las líneas babosas parecen circunscribirse más bien a una región, con lo que también podrían indicar la presencia de una escuela. En este sentido Covalanas, La Haza, Arenaza, La Pasiega y, aunque más lejanamente, Salitre y El Pindal, que además muestran parentescos ya estudiados más arriba, ofrecen una unidad técnica muy significativa que podría muy bien ser interpretada en la forma de un criterio objetivo de determinación de escuela.

Es difícil juzgar otros criterios como el del añadido de señales anatómicas a los animales, como las cebraduras o las bandas cruciales. Por eso no podríamos, sin mejor prueba, tomarlos como criterios objetivos.

#### APLICACIÓN DEL MÉTODO AL PAÍS VASCO

Tomemos el santuario de Altxerri (Altuna, Apellániz, 1976) en el que hemos reconocido una escuela de grabadores.

A lo largo de las salas decoradas se advierte una insistente presencia de figuras especialmente de bisontes y en general de animales de pelo largo, que han sido tratadas de una forma técnica y estética particular. Desde el punto de vista estético, los animales

son representados en forma expresionista, es decir, acentuando en ellos lo que puede ser más significativo y llamativo de su presencia y subrayándolo hasta un extremo en el que la figura se reduce a pura expresión. Y desde el punto de vista técnico se fabrica la figura a base de rayados alborotados y entrecruzados, que ocultan la línea de contorno y se dirigen a la zona de la cabeza o de las patas delanteras. La técnica permanece idéntica, pero varía un poco su aplicación a un mismo tipo de animal, incluso parece estar sometida a una historia evolutiva que tiene similitudes con la de las pinturas y grabados expresionistas de nuestros días.

Exponemos una, síntesis, sencillo de las formas de esta escuela de grabadores en las figs. 3 y 4. El n.º 1 de la fig. 3 representa quizá el caso más interesante.



FIG. 4. Dos formas de construcción del bisonte en Altxerri. El n.º 1 sustituye la maraña de pelos del tren delantero por trazos más sencillos y complica el contorno con trazos muy anchos y astillados. En n.º 2 traslada el primitivo efecto del pelaje a la totalidad de la figura.

Buena parte del tren delantero del bisonte ha sido ocultado bajo una amplia pelambre, relativamente bien ordenada, y se ha mantenido gran parte del con-

torno del animal. Creemos que el cuerno y el ojo han sido adiciones posteriores. Pero si analizamos el n.º 2 de la misma figura veremos que, bajo las mismas intenciones, la masa peluda ha sido ampliada y el contorno se ha cambiado por amplias franjas de pelaje.



FIG. 5. Tipos de contornos de caballos de Ekain: núms. 1-3, línea cervico-dorsal, núms. 4-7, línea de la nalga.

En relación quizá con la forma anterior se halla el n.º 1 de la fig. 4 en donde la pelambre se ha reducido a subrayar con alguna mayor intensidad el deseo de reproducir el contorno mediante haces de líneas. Por fin nótese otra de las variantes en el n.º 2 de la fig. 4. El animal ha sido reducido a una silueta de grabado y pintura pero el rayado anterior ha sido trasladado a la totalidad de la figura. Insistiríamos en este detalle porque se corre el peligro de interpretar el rayado como una preparación del campo de trabajo. El rayado es posterior a la figura, lo que indica algo sensiblemente diferente.

No cabe duda de que la línea grabada ha cobrado en estos decoradores el valor que el color tomó en la

pintura expresionista europea de principios de este siglo, pero debió recorrer un camino distinto. El grabado debió repetirse y las líneas formaron haces o marañas para conseguir lo que la pureza y limpieza del color consiguió en la pintura expresionista.

A todo el grupo de autores que sigue esta corriente hemos creído necesario agruparles en una escuela ya que sus gustos y técnicas tienen un indudable parentesco.

Por el contrario Ekain, se presenta como una serie de autores entre los que existen relaciones menos claras de parentesco. Los caballos, que forman la gran masa de las figuras, ofrecen preferentemente datos de siluetas, es decir, de dibujo.

En Ekain encontramos una situación interesante ya que permite relacionar unos autores con otros a través de criterios de contorno parciales. En algunos casos, el autor ha seguido una línea de contorno para la nalga que lo relaciona con otros autores y además ha introducido otros contornos que lo relacionan con otro grupo, que no es el primero, y a su vez este nuevo grupo introduce nuevos contornos que lo vinculan con un tercero. De esta forma, por criterios parciales relacionables, cabe crear una situación que podríamos llamar «escuela», situación más difícilmente imaginable que la de una de época histórica. En este caso, la palabra escuela no refleja exactamente lo que se acepta como tal para épocas históricas.

ALGUNAS CONCLUSIONES MUY PROVISIONALES

El hecho de que sean tan escasos los santuarios analizados nos obliga a una absoluta provisionalidad. Pero quisiéramos hacer una serie de sugerencias que quizá encuentren confirmación en un momento en que la hipótesis sea desarrollada con más extensión.

Algunos santuarios paleolíticos parecen haber sido construidos al estilo de los históricos. Así como en algunos de éstos los decoradores han trabajado en la casi totalidad de la construcción o decoración, el de Altxerri parece reflejar esta situación. Por el contrario, en otros parece detectarse una intervención más compleja, reducida a partes determinadas del santuario; éste parece ser el caso de Ekain.

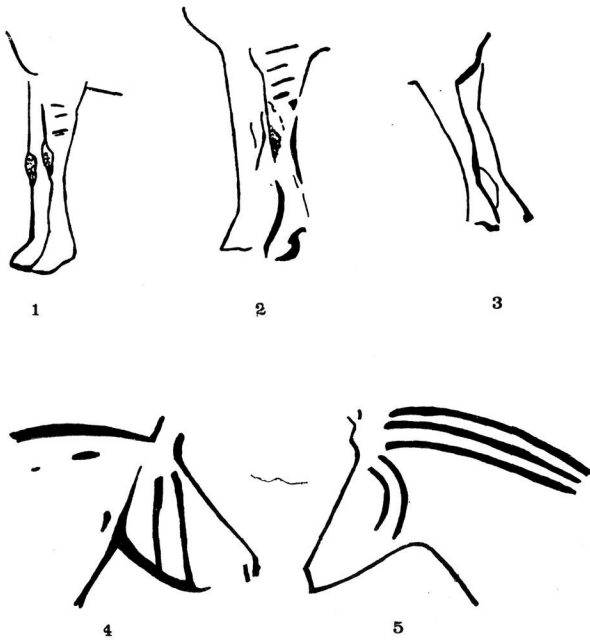


FIG. 6. Tipos de contornos de caballos de Ekain: núms. 1-3, línea de la caña, núms. 4 y 5 rayado de la cara.

En la fig. 5 agrupamos los criterios objetivos de determinación de autor, como los contornos de las crineras (núms. 1, 2 y 3) y de las nalgas (núms. 4 al 7); los de las formas de las cañas (núms. 1-3) y las líneas de la cara (núms. 4-5) los hemos recogido en la fig. 6.

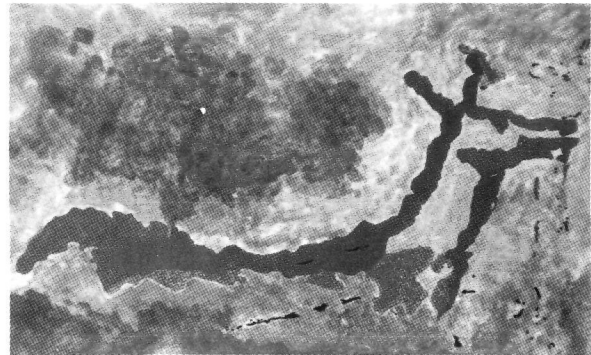


FOTO 1. Cierva de Arenaza I.

En lo que hace a los criterios objetivos de determinación de autor, parece que puedan ser utilizados siguiendo esta forma. Atiéndase a la forma peculiar de interpretar el canon del tiempo y dentro de una identidad canónica básica, búsquese la repetición de las formas del contorno de cada figura. Si la técnica es muy peculiar, utilícese ésta con cuidado y determínese la extensión geográfica de la misma para robustecer el argumento que anula la convergencia, en el sentido en que se utiliza ésta para aclarar los problemas técnicos del Paleolítico Superior.

Creemos que existen escuelas y talleres de decoradores los cuales participan de modas estéticas cada cual a su modo. Es probable que estas escuelas y talle-

res no rebasen mucho el ámbito geográfico de un santuario, aunque algunas veces haya fenómenos tan llamativos como el de la similitud entre Ekain y Tito Bustillo (Ribadesella, Oviedo), similitud que parecería justificar la existencia de un decorador que, a la vista de uno u otro santuario, hubiera organizado la decoración del contrario.

Debido a las condiciones del trabajo, es fácil que no podamos alcanzar siempre la seguridad de haber identificado un autor, pero siempre será satisfactorio haber logrado identificar una escuela. Si así fuera, esta hipótesis se habría revelado altamente constructiva.

#### BIBLIOGRAFIA

ALCALDE DEL RÍO, H. BREUIL, H. SIERRA, L. (1911): *Les cavernes de la région cantabrique*. Espagne, Paris.

ALTUNA, J. APELLÁNIZ, J. M. (1976): *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*. En «Munibe», 1/3, p. 1-244.

— *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Cestona, Guipúzcoa)*. En «Munibe», 1/3, p. 1-151.

FRIEDLÄNDER, M. J. (1969): *El arte y sus secretos*. Barcelona.

LEROI-GOURHAN, A. (1973): *Préhistoire de l'Art occidental*. Paris.