

MUNIBE Antropología-Arkeologia	nº 65	53-65	DONOSTIA	2014	ISSN 1132-2217 • eISSN 2172-4555
--------------------------------	-------	-------	----------	------	----------------------------------

Recibido: 2014-01-28
Aceptado: 2014-11-17

Crítica de la Metodología empleada en los estudios sobre las figuras de la cueva de Santimamiñe (País Vasco). 1925-2010

Critical Analysis of the Methodology applied to the studies about the paleolithic Cave art of Santimamiñe (Basque Country). 1925-2010

KEY WORDS: Paleolithic Art, Cave Art, Basque Country, Spain, Hypothesize.
PALABRAS CLAVES: Arte paleolítico, Arte rupestre. País Vasco, España Hipotetizar.
GAKO-HITZAK: Paleolitoko arte, labar-arte. Euskal Herria, Espainia, Hipotesiak egin.

Juan María APELLÁNIZ⁽¹⁾

ABSTRACT

Taking into account the tradition of the author, this document examines the quality of the conclusions obtained by the scholars of the Santimamiñe Cave from the first studies performed in 1925 until the most recent one in 2010, going through other, one in 1981 and another in 2000. The criteria in which the criticism of the publications is based are the following: The rating of the studies about the aforementioned topic, the selection of the methods utilized in each part of the research (description, comparison, chronology, meaning, and relations), the reasoning logic the chosen method is applied with, and the nature of the language and the terminology used in each aspect of the study. The conclusions of this study are: The absence of criticism about publications preceding each study is generalized. There is also a tendency to misunderstand the nature of art history research with the criticism essay of art. This leads to common confusions between the possible and the probable with a loose of the degree of probability needed in studies about this topic.

RESUMEN

El documento analiza y critica los estudios de conjunto sobre las figuras de Santimamiñe (Bizkaia, España) realizados desde 1925 hasta el 2010 pasando por los de 1981 y 2000. Se hace una crítica detallada de los procedimientos con que se han aplicado las normas y recursos de la Metodología tradicionales y los incorporados desde 1926 a la crítica histórica (experimentación, estadística, cronología C14, atribución de autoría, etc.). El estudio concluye que los estudios analizados carecen de crítica de las publicaciones anteriores a ellos, que el análisis histórico del arte es en gran parte sustituido por la crítica de arte, lo cual lleva a confundir lo posible con el grado de probabilidad que es necesario en los estudios sobre historia del arte.

LABURPENA

1925tik 2010era bitartean Santimamiñeko (Bizkaia, Espainia) irudiei buruz egindako lanak aztertzen eta kritikatzeko dokumentuak, horien artean 1981koak eta 2000koak. Xehe-xehe aztertzen dira Metodologia tradizionalaren arauak eta baliabideak aplikatzeko erabili izan diren prozedurak eta baita 1926az geroztik kritika historikora gehitutakoak ere (esperimentazioa, estatistika, K14 kronologia, egiletasunaren zehazpena, etab.) Azterketak ondorioztatu du aztertutako lanek ez zutela aurretik egindako argitalpenen kritikarik egin, artearen azterketa historikoa, hein handi batean, artearen kritikak ordezkatu duela, eta horregatik, artearen historiari buruzko azterlanetan beharrezkoa den probabilitate-maila eta posibilitatea nahastu egin direla.

1.- LOS ESTUDIOS DE CONJUNTO SOBRE LAS FIGURAS DE SANTIMAMIÑE

1.1. La reciente publicación por los Profs. C. GONZÁLEZ SAINZ y R. RUIZ IDARRAGA de un estudio que revisa los conocimientos sobre el conjunto de las figuras de Santimamiñe (2010), supone una puesta a punto de la totalidad de los aspectos de la decoración del santuario tratados hasta ahora.

Este tipo de estudios de conjunto tiene el atractivo y la ventaja de que reúne los conocimientos acumulados a lo largo de un tiempo y de los que se da cuenta y renueva de

manera casi cíclica en una publicación de conjunto. El presente trabajo quiere aprovechar esta oportunidad para conocer la calidad del conocimiento acumulado sobre el arte de Santimamiñe a través de los estudios de conjunto publicados desde su presentación (1925), siguiendo por el de X. GORROTXATEGI (2000), hasta el último de C. GONZÁLEZ SAINZ y RUIZ IDARRAGA, R. (2010). Dejo de lado expresamente algunos de conjunto como el de F. QUADRA SALCEDO, F. y ALCALA GALIANO; F. (1918) por su carácter más bien de registro administrativo, y otros por su carácter selectivo o parcial como el de A. LEROIR-GOURHAN (1971), el de I. BARANDIARAN (1967), el de A. BEL-

⁽¹⁾ Juan María Apellániz. Universidad de Deusto. Bilbao. España. juanmaria@apellaniz.biz



TRAN (1978), J.M. APELLANIZ (1982), etc. así como las "Guías" de N. GOIKOETXEA y GANDIAGA (1966) y J.M. APELLANIZ (1971), de interés fundamentalmente pedagógico divulgativo.

1.2. Mi interés crítico se centra en la corrección con que los estudiosos han observado las normas del método histórico, como el estado de la cuestión con la crítica de los estudios precedentes, la selección y aplicación de los mecanismos metodológicos disponibles en cada tiempo (cronología C14, método experimental, Estadística, análisis tecnológico, atribución de la autoría, etc. (SANCHIDRIAN, J.L. 1991), (CLARKE, D.L. 1971), (WATSON, P.J. LEBLANC, S. A..REDMAN, Ch L. 1974), (GROUPE DE REFLEXION SUR L'ART PALÉOLITHIQUE, 1993) (DEMOULE, J-P. 2009), etc. así como la lógica de su argumentación y la expresión y terminología propias del estudio de Historia del arte.

1.3. Para la comprensión de las referencias de los autores a las figuras de la cueva, prefiero presentar los calcos que hicieron los autores del estudio de 1925, ya que ellos pudieron observar las figuras en un estado de conservación mejor que el actual, porque en éste no se recogen más que minúsculos restos de lo que ellos vieron, por estar prácticamente destruidas. Ofrezco las figuras interpretables y dejo de lado restos de pintura casi perdidos, así como las puntuaciones. Cuando invito al lector a contemplar la figura de que se trata en el texto, le añado entre paréntesis el número que lleva en mi ordenación de figuras, por ejemplo: (Fig. 85). Si las figuras están un poco mejor conservadas, como algunas del Panel principal, ofrezco fotografías.

1.4. Los autores posteriores a los de 1925 siguen su nomenclatura básica (galería principal, Antecámara y Cámara) pero no su orden en la descripción de las figuras. Los autores del primer estudio subrayan que su término "grupo" no implicaba que las figuras que lo componen estuvieran relacionadas entre sí sino simplemente que estaban dispuestas unas en la proximidad de otras, en lo que Leroi-Gourhan a partir de 1965 vería relaciones orgánicas.

2.- LA DESCRIPCIÓN Y COMPARACIÓN DE LAS FIGURAS

2.1. El estudio de C.González Sainz y R. Ruiz Idarra (2010)

Los autores del estudio anuncian que han tenido diferente grado de responsabilidad en la elaboración de este estudio (pág. 14). El Prof. González Sainz se hace cargo de la totalidad del trabajo a excepción del parágrafo "5.4". La unidad interna de Santimamiñe: Aspectos técnico y formales de la ejecución" (págs. 120-142), del que se responsabiliza sólo la Prof. Ruiz Idarra.

Una de las carencias mayores de la descripción y estudio de las figuras consiste en no definir la forma de su contorno sino sustituirla por la de las formas de algunas de sus partes o por su modelado y/o su trazado. Sin embargo, como ya mostramos (APELLANIZ y AMAYRA, 2008), la figura paleolítica tiene su forma y su proporción, la cual se conoce por la repetición de las medidas de las

variables en al menos tres de sus partes. El cálculo de la proporción sólo puede hacerse de manera matemática puesto que es una relación entre medidas. El autor habla incluso de "proporciones adelgazadas" (pág. 95), lo cual resulta todavía más difícil. Para calcular la proporción no vale con la percepción y la memoria ni con el solapamiento de los contornos porque habría que valorar los resultados de forma puramente perceptiva y memorística, cuya probabilidad sólo se alcanzaría si el procedimiento se repitiera por muchos observadores con los mismos resultados.

El autor describe las figuras (págs. 20-99) en muchos aspectos con el lenguaje y la terminología propios del estudio histórico, pero otras muchas veces, lo combina con los propios de la Crítica de arte. Pondré un ejemplo de esta práctica. Al describir los cuernos de un bisonte, se dice que están "bien dispuestos en dos planos" y "su forma puede ser muy convencionalmente sinuosa".

En primer lugar, se describe la percepción del autor acerca de la "bondad" de la disposición de los planos (lo que no es objeto del estudio histórico sino del crítico) así como de la forma de la sinuosidad de la línea, que no se detalla, con lo que se impide compararla con la posición, longitud y altura de las convexidades y concavidades de cualquiera otra. En segundo, habría que establecer previamente qué entiende por la "convencionalidad" de la sinuosidad porque, de no hacerlo, este valor se convierte en objeto de la percepción y por tanto de la subjetividad. Y la precisión en este caso es tanto más necesaria cuanto que más adelante se llega a hablar de grados de la convencionalidad con estos términos: más convencional, muy convencional, bastante convencional...

En otro caso y tratándose de decidir si una figura es un macho cabrío o de una hembra, se contraponen lo alargado de los cuernos, que el autor entiende propio del macho, con la gracilidad del cuello, que entiende propia de la hembra. Lógicamente, la comparación debería hacerse entre términos equivalentes (alargado contra corto) pero no valdría hacerla mediante un término de comparación de valor estético (alargado contra gracilidad) (pág. 27).

En algunos casos, los términos de la Crítica anulan el valor de lo histórico, como cuando entiende la escasez de detalles de una figura no como una señal de arcaísmo sino como una característica distinta, cuyo significado no especifica (pág. 31). El término "arcaísmo" se usa para denominar un período histórico, en el que la forma es muy sobria, o para subrayar una cualidad de la forma. Pero aquí se dice que no se trata de ninguno de estos significados y, además, no se aclara cuál sea aquel al que se refiere.

En otros casos, se explica la forma de determinadas características mediante el recurso a la interpretación de la voluntad de los decoradores. Algunos ejemplos (págs. 59 a 73). En uno, se supone que la carencia de detalles anatómicos de algunas figuras grabadas del pilón de la Cámara son el resultado del interés de sus grabadores por terminar lo más rápidamente la figura, y su escaso interés en describir la "profundidad y la perspectiva" (pág. 59-60). En otro caso, se supone conocer la razón que explica la

forma, lo cual sólo puede ser una intuición, y se interpreta como, por ejemplo, el carácter expeditivo del autor (“... que tiene facilidad para dar salida a un expediente o negocio” (DRAE)). Esta interpretación cae de lleno en el terreno de la Crítica de arte, pero no en el de la Historia, que exigiría alguna prueba adicional para afirmarlo. Lo mismo cabe decir de que los grabadores no han puesto interés ni empeño en resolver el problema de la perspectiva o el de la interpretación del supuesto abigarramiento del pilón cónico de la Cámara por tener un acceso cómodo (pág.72).

En el estudio, algunas veces se habla de semejanzas formales en general pero no se comparan las formas una a una de manera que la comparación se difumina. La comparación resulta forzosamente sesgada, porque el número de datos que debe recoger la percepción de las dos figuras en comparación es tal que la mente debe crear una forma general que resuma lo que más ha sorprendido al sentido entre los datos de que dispone. Un ejemplo sería el de la comparación de la acción del dibujante de “remarcar el contorno limpiando una banda exterior” en uno de los bisontes, que la relaciona con la que se ve en “alguno de los bisontes más trabajados de Covaciella”, ninguno de los cuales se especifica.

En resumen, autor mezcla con frecuencia afirmaciones de carácter histórico con apreciaciones estéticas o suposiciones no argumentadas, así como comparaciones entre términos históricos y estéticos. La consecuencia es que los objetos quedan sin la descripción de sus cualidades porque se ocultan bajo las expresiones estéticas. Es decir, la descripción de las cualidades de los objetos no se hace conforme a las que ellos muestran (en este caso, forma, trazado, técnica, etc.) sino conforme a las que interesan al propósito del autor. Además, porque de no ser así, la descripción no sería compartible sino subjetiva e individual, y, por lo tanto, la comparación con otros tampoco sería posible.

2.2. El estudio de X. Gorrotxategi (2000)

El análisis de la forma del contorno también falta en este autor. He dicho que en nuestros estudios que estaban ya publicados (1987, 1991, 2008), se presenta como una proporción repetida sistemáticamente en diversas partes de la figura, y, como se sabe, consiste en la comparación de medidas (cantidades), la cual no puede hacerse a simple vista, sino mediante la geometrización de la figura y el tratamiento estadístico de sus datos. Sin embargo, el autor habla no sólo de proporciones entre el todo y las partes sino incluso entre partes de la figura, lo cual carece de sólido fundamento ya que es un cálculo a simple vista.

La mezcla de la terminología de la Historia y la Crítica de arte, que se ve en González Sainz, aparece raras veces en las descripciones minuciosas, detalladas y de exclusivo valor histórico del Catálogo de Gorrotxategi (2000). Con este lenguaje y léxico el autor describe las características de las figuras y sus características de trazado (pág. 303). Sin embargo, lo utiliza profusamente en el análisis de las representaciones, en la interpretación de la ordenación de las fi-

guras y en el cómputo de su cronología (pág. 342 y ss). Algunos ejemplos: “traducir de manera armoniosa los diferentes detalles de la anatomía” (pág. 379), “forman un conjunto desmañado” (pág. 385), “se advierte intención de realismo” (pág. 390), “las partes anatómicas se desproporcionan” (pág. 390), “es una representación proporcionada y estética” (pág. 390), “buscando mayor dramatismo o expresionismo en los animales” (pág. 392), “animales avanzados de Tito Bustillo”, “asimilación de los convencionalismos”, la “maduración de la racionalización del espacio” (pág. 345), etc.

2.3. El estudio de Aranzadi, Barandiarán y Egueren (1925)

El carácter sumario de la descripción y comparación de las figuras en el período en el que fue publicado se entiende como un objeto arqueológico, que debe describirse desde el ángulo de la Historia y la Zoología, y evita el deslizamiento hacia la Crítica de arte. En aquellos momentos el número de cualidades formales y técnicas a describir era mucho menor de lo que ha ido descubriéndose a lo largo del tiempo y su expresión es si no familiar, diríamos normal, no alusiva ni abstractizante sino lo que, para la sensibilidad de hoy, estaría más cerca de la familiar o coloquial. Véase un ejemplo de esta manera de describir en la de la serie de figuras de la cámara. Así: “Dando la media vuelta a la izquierda y levantando la mirada hacia la peña occidental por encima de la rampa resbaladiza vemos en lo alto un gran grupo de figuras (IX) dibujadas en negro más intenso que las antes vistas; y son las que más llaman la atención de los visitantes por su tamaño, por lo acabado del dibujo y porque el artista prehistórico no se limitó en algunas al perfilado sino que añadió el sombreado” (pág. 32).

Puede verse la diferencia en la manera que presentan de enfrentarse a este panel en comparación con la de C. González, para quien lo que se describe son las impresiones de luminosidad, de homogeneidad, sincronía, escenografía y espectacularidad, que le producen, y en las que luego apoya las percepciones de unidad y homogeneidad que le llevan a conclusiones históricas. Esta tendencia se ha visto favorecida por el desarrollo de las relaciones de la Arqueología con el arte, que se va produciendo paulatinamente.

3.- LA NATURALEZA DE LA ARGUMENTACIÓN

3.1. El estudio de González Sainz y Ruiz Idarraga (2010)

Analizaré la naturaleza de la argumentación, es decir la selección y aplicación por el autor de los argumentos que entiende capaces de probar su hipótesis sobre la cronología, sobre la organización de las figuras, la atribución de autoría y la utilización de procedimientos estadísticos.

3.1.1. Antes analizaré el mecanismo de la prueba en un caso, en el que el autor aporta pruebas de las que deduce el valor artificial de un conjunto de surcos sobre la pared izquierda de la cueva, que otros autores o no han tratado o han considerado efecto de la naturaleza.

El autor supone que se trata de una obra humana apoyándose en las siguientes observaciones:

- que la sección de los surcos principales del conjunto es acorde con la forma de la punta activa de un útil lítico que habría sido utilizado (entre ellos, un buril),
- que la forma de las paredes de las grietas corresponden a la que habría sido conseguida mediante la operación del grabado,
- que la anchura, profundidad y forma de las grietas a lo largo de la trayectoria son regulares.
- que la supuesta cabeza termina en un pequeño tope perpendicular, con que se indica la órbita ocular, y las orejas como se ve en el arte mobiliario (pág. 22-23)

La prueba, sin embargo, no estaría en la regularidad que se observa en las características de las paredes de las grietas sino en que ésta sólo pueda explicarse mediante el trabajo humano con su útil correspondiente. Habría sido necesario indicar a cuál de los tipos de útiles corresponde la anchura y profundidad de las grietas porque no todos presentan cortes y planos capaces de producir el efecto que se observa. La coincidencia por sí sola puede explicarse por la casualidad, no necesariamente como consecuencia de la acción.

Una prueba de valor habría sido la presentación de un experimento de grabado con un útil experimental paleolítico sobre una zona asimilable de la pared rocosa para ver si el efecto era el mismo que presentaba la superficie de los surcos.

La carga de la prueba está en que la superficie de los labios del surco está erosionada por la acción de un instrumento manejado por el hombre, lo que se observa en la disposición de sus microsurdos y pequeñas rayas, que se diferencian del efecto de la erosión natural. En cuanto a la presentación de la prueba ante los lectores, habría que haber ofrecido o una fotografía o un dibujo en los que apareciera presentada la diferencia. Y para ello no bastaría aportar un dibujo en el que la parte supuestamente erosionada estuviera representada de manera distinta del natural sino que debería ir dibujada de manera distinta de forma que la diferencia fuera ostensible. De no ser así, la representación sería semejante a una afirmación, que podría anularse con otra distinta o contraria.

Gorrotxategi tampoco la incluye entre las obras de arte de la cueva. Aranzadi, Barandiarán y Eguren (1925) dieron por supuesto, sin argumentar, que no era obra humana sino que su parecido a la cabeza de un caballo (nuestro autor la identifica como cabra), era obra de la naturaleza, y observaron que el efecto se veía preferentemente por la tarde. De todas maneras le atribuyen un posible valor eidético que podría inspirarles tendencias artísticas (pág. 45).

3.1.2. Analizaré ahora el mecanismo por el que atribuye la cronología a las figuras. El autor, que se muestra simultáneamente seguro e inseguro en la atribución cronológica, y descarta, sin razonamiento específico, cualquier período que no sea el Magdaleniense Medio y Final, y, definitivamente incluso el Medio, para aceptar sólo el Superior Final.

Su atribución se basa en la cronología comparada C14 de figuras de Castillo, Covaciella, La Garma, (pág. 10-155), en los paralelos mobiliarios (Parpalló), y en los que establece entre las figuras y su imagen del estilo magdaleniense.

El mecanismo de la prueba de fechaciones comparadas de C14 es el siguiente. El autor a falta de figuras fechadas C14 en Santimamiñe, recurre a la comparación de alguna de sus figuras con otras semejantes pero fechadas en otras cuevas como La Garma. Sin embargo ese razonamiento no tiene fundamento porque implicaría la suposición de que todas las figuras semejantes a una fechada por C14 son de la misma fecha. Sin embargo, no es así. Partiré de la aceptación por parte del autor del valor de las fechaciones de Chauvet (CLOTTE. (dir.) 2001:13), incluso después de las críticas de PETTIT y BAHN (2014). Si la cronología de las figuras negras de Chauvet es asumida, se acepta que la antigua idea de que el arte paleolítico evolucionaba mediante la sucesión de estilos generalizados que van desde lo esquemático, menos complejo y torpe a lo naturalista, más complejo y más hábil, carece de valor. De lo que se deduciría que la invención de variantes distintas de los recursos de representación podrían aparecer en cualquier lugar y tiempo. Y para probar que no es así, habría que fechar específicamente la figura con la nueva variante. De donde se deduciría que la misma variante de un recurso de representación en dos figuras distintas no tiene porqué ser considerada necesariamente signo de contemporaneidad, a no ser que las dos figuras tuvieran la misma fecha y fueran prácticamente idénticas. Esto se basa en que variantes imperceptibles de los recursos más antiguos de Chauvet aparecen en figuras fechadas mucho más tarde en otras cuevas. Lo cual llevaría a pensar que han estado vigentes siempre en la mente paleolítica, pero esto es muy difícil de probar.

Por lo que hace al paralelismo entre figuras no fechadas por C14 sino comparadas exclusivamente en sus caracteres de trazado y perspectiva, deben distinguirse el abierto, muy problemático porque está basado en la semejanza de partes menudas del trazado (modelado) o diferencias de perspectiva. El cerrado que reúne muchos elementos presenta una semejanza más segura.

El paralelismo en que se basa el autor para atribuir una figura de Santimamiñe al Magdaleniense medio es que una figura del bisonte inferior derecha del panel del pilón ("dos series de trazos cortos y finos de la giba anterior, entre sí dispuestas en oblicuo") (Fig.52) es muy semejante o idéntico al de otra figura de la galería inferior de La Garma, fechada por C14 AMS en el Magdaleniense medio (pág. 56). No cabe duda de que la base del paralelismo es sumamente pequeña.

Además del argumento del paralelismo, el autor ha generado una imagen del Magdaleniense reuniendo los caracteres de algunas figuras de Santimamiñe en un grupo como algo asimilable a un estilo. Estos caracteres están definidos bajo los conceptos de "arte paleolítico", "estilo magdaleniense", "usos magdalenienses", "período magdaleniense", "artistas magdalenienses", que serían los siguientes:

- desproporción general entre las partes anterior y posterior remarcando el contacto entre la zona lumbar y el abombamiento anterior con un manchón orientado hacia el interior del cuerpo. En el caballo sería la hipertrofia de la nalga.

Sin embargo el primer carácter se encuentra también en el gran bisonte de la Sala del fondo de Chauvet (CLOTES *et al.* (ed) 2001:4) en el auriñaciense según Valladas y en el Gravetiense según PETTIT y BAHN (2014). Y el segundo sólo en unas pocas figuras del Cantábrico. Lo que no se demuestra es que sea exclusivamente magdaleniense.

- complejidad técnica en la que se mezclan pintura y grabado y remarcado de la desproporción ampliando la anchura de los trazos de la giba y subrayándolos con varias líneas longitudinales, incluso en la nalga, y el relleno de pigmento de la crinera.

Pero estos caracteres son propios de la ejecución de la figura por parte del dibujante; no que éste sea el período magdaleniense, y menos que sea exclusivo.

- perspectiva normal acortando las manos y patas del segundo plano, todas de perfil y sin hendidura en doble trazo y, con la pezuña marcada y dedos posteriores atrofiados; rodilla y corvejón señalados; testuz recto, dos cuernos en trazo simple y perspectiva correcta, sinuoso el de primer plano y curva el del segundo; separación entre la cara y el tronco mediante línea convexa terminada en una alusión a la oreja; cola larga, caída, filiforme, paralela en su arranque al contorno de la nalga y juego de colores en contraste con el de la pared (pág. 69-70).

Pero estos caracteres se toman de sólo una figura de Santimamiñe, lo cual quiere decir que son más propios de un autor que de un período, porque no se repiten en el (pág. 58) y además no se prueba que sean exclusivos del magdaleniense. Para probarlo sería necesario aportar otros casos de figuras fechadas por C14 en este período que también lo poseen, y que las figuras fechadas en otros períodos no los poseen.

- "simplificación" o reducción de la figura a las líneas de contorno de sus escasas partes representadas (pág. 60).

La simplificación es la reducción de la figura a sus líneas de contorno. Este caso puede verse en el rinoceronte enfrentado de Chauvet, en el que se ha eliminado la modulación del tren trasero, y se ha reducido la pata derecha a un muñón ininteligible y deformador (CLOTES *et al.* 2010:111)

- jerarquización" de los detalles, que se ve en el caballo del panel central cuya cabeza se presenta detallada y el resto de cuerpo reducido al contorno (pág. 60).

Pero esto es propio de una figura de Santimamiñe y no de los bisontes de un período, del que no se ha demostrado que sea magdaleniense, ni que sea exclusivamente magdaleniense.

Un carácter general del supuesto estilo sería su afán naturalista (pág. 164), que se ve en Santimamiñe en la in-

clusión del pelaje en figuras de bisonte incluso sólo esbozadas. Pero el uso de un solo recurso no puede caracterizar a un período, ni demostrar que no exista en otros. Y, aunque no presente el mismo recurso, el gran bisonte de Chauvet (CLOTES, *et al.* (ed). 2010. Fig.1) muestra el mismo afán naturalista incluida la representación detallada de las pezuñas, la cara etc. que se encuentra en los de Santimamiñe.

El que, a la manera supuestamente magdaleniense se le atribuye una "concepción gráfica", que incluye algunos recursos de representación (grado de acabado del contorno o del interior de las figuras) y los formatos están atribuidos a los artistas magdalenienses (pág. 99), así como la cualidad de permanecer fieles al estilo de este tiempo (simplificación) incluso cuando introducen variaciones graves como la supresión de partes del contorno y de su interior, y el cambio de tamaño.

Pero estas son deducciones de las figuras a las que se las supone magdaleniense, no pruebas de que lo sean. El autor lo da por supuesto. Además, a qué otro estilo podría pertenecer si éste aún no ha sido descrito?

Al "arte magdaleniense" o "estilo magdaleniense", se le atribuyen dos caracteres:

- el de poseer un claro esquema de trabajo el cual está sujeto a simplificación, que está ya descrito en el carácter 5.
- el de que utiliza una manera de construir las figuras (bisontes), que responde a claves en parte diferentes (pág. 60).

Lo que parece querer decir que las partes de la figura del bisonte están sujetas a proporciones diferentes, las cuales no son resultado de relaciones de medidas sino de percepciones.

Bajo la expresión "período magdaleniense" se indica la costumbre de que las figuras que se van a dibujar sobre la pared no se superponen a las ya dibujadas en ella. Esta costumbre, que se dice ser relativamente frecuente en las composiciones sincrónicas, está vigente al menos en este período (pág. 59). Sin embargo, no se especifica la frecuencia de su presencia sino que se la trata como "relativamente frecuente", y no se demuestra que no se practique en otros períodos.

El autor alguna vez habla de la "etapa/período/época magdaleniense", magdaleniense, en que se reconoce la costumbre de suprimir detalles ("simplificación") y de descuidar la representación de la perspectiva y la profundidad (en las figuras grabadas de la segunda serie del pilón), así como una relativa "complejidad técnica", (alternancia del grabado y la pintura), y el modelado (58). Estos son caracteres que se contraponen claramente, por lo que habría que aportar una serie de casos en los que figuras fechadas en este período presentan las dos características. De otro modo, se toma la decoración de Santimamiñe, ya dada por magdaleniense, como única prueba de esta dualidad.

Tampoco tiene valor su alusión al "estilo pirenaico" o "transregional", que algunos (SIEVEKING) reconocen por la semejanza entre las figuras de Santimamiñe y Niaux,

porque la mayor frecuencia de las “cabras en visión frontal” en el arte mueble (FRITZ, TOSSELLO y SAUVET (2007), supuestos agentes esenciales en la difusión de modelos gráficos” (pág. 153) no tiene paralelo en el parietal, y la hipertrofia de nalgas en los caballos, que entiende propia de la zona pirenaica no se prueba que sean caracteres exclusivos del magdalenense.

Una dificultad grave de esta caracterización del estilo magdalenense es que no se circunscribe al Magdalenense Medio y Superior Final, como después mantendrá. Sus supuestos argumentos basados sólo en convenciones de representación y no en la forma controlable del contorno (pág. 60), podrían ser igualmente considerados propios del Auriñaciense y del Solutrense o del Magdalenense Antiguo.

Un argumento de conveniencia para apoyar la cronología del Magdalenense Superior Final es el de la frecuentación de la cueva por los paleolíticos, como prueba la concentración de fechaciones de C14 AMS en las ocupaciones del yacimiento de la entrada entre 14700 y 12800 frente a un menor número de fechaciones en períodos magdalenenses inmediatamente anteriores o posteriores (pág. 150). Esto serviría de ayuda para apoyar una percepción personal pero nada más.

La idea de que la decoración de la cueva se ha producido de una manera sincrónica se basa en las impresiones de unidad de estilo, de tipometría, de homogeneidad etc. que le provocan las figuras de la Cámara. Pero las reglas gestálticas de la percepción (GOLDSTEIN, 1988:134) explican suficientemente el efecto de semejanza y pertenencia que causan las figuras sólo por su proximidad.

El argumento del autor a favor de que la decoración fué ejecutada de manera sincrónica porque las variaciones técnicas y estilísticas entre ellas podrían encajar en el tiempo del magdalenense medio y final (pág. 133), es obsoleto porque supone que entre unas y otras discurre un tiempo, idea que ha arrumbado la cronología C14.

Ahora criticaré el valor de las deducciones sobre la organización de las figuras de la cueva a partir de la Antecámara y la Cámara.

Para el autor, las figuras están reunidas en ocho grupos, y relacionadas entre sí, lo cual no significa relación o pertenencia, como expresaron Aranzadi, Barandiarán y Eguren al tratar de las características de su presentación en su estudio (pág. 28-29). Lo cual prueba que su percepción tenga valor absoluto.

La primera razón es que las figuras estén distribuidas en su “orden”. El valor de este término es el de la percepción del autor, ya que DRAE le atribuye el de: “la colocación de las cosas en el lugar que les corresponde”, mientras que éste no prueba que su concepto de “orden” sea el que han seguido los paleolíticos.

La segunda, que el conjunto revela la “sincronía” de las figuras, por la variabilidad y recurrencia de sus procedimientos técnicos, como la alternancia en cada panel de

figuras pintadas junto a otras grabadas (pág. 42). Sin embargo, el autor no muestra en cuántas y cuáles figuras se produce tal recurrencia ni tal la variabilidad, y menos que esta cualidad o la de la organización espacial sean características del Magdalenense medio y final (pág. 13) y no de otros períodos.

La tercera es la “unidad” del conjunto, la cual se debe a que todas las figuras están dibujadas a escasa altura del suelo (pág. 42). Sin embargo, no hay pruebas de mediciones y medias de esta distancia siendo una cualidad mensurable.

La cuarta es la de la “uniformidad tipométrica” (pág. 42). Recuérdese que de un total de 51 figuras de la cueva, 35 están a falta de cabeza/ cuello y/o nalga y pierna, y, a veces, otras pequeñas partes de los contornos; que las pocas figuras que están medidas, no lo están en los mismos puntos: que no se comparan las medidas que han sido tomadas, en el mismo sentido, de modo que pueda apreciarse la diferencia entre unas y otras (pág.82), y que otras veces sus medidas están sustituidas por el término “formato”. De lo que habría que deducir, que la unidad tipométrica se apoya en una percepción personal pero no en el cálculo de la media de medidas de las figuras.

La quinta es la de la “unidad de estilo” (págs. 42, 59, 102). Pero en Psicología (GOLDSTEIN, 1988) esta unidad no es más que la media del conjunto de series de esquemas de imágenes semejantes entre sí, media a la que cada observador da un valor a partir de su percepción personal. Por tanto, de carácter subjetivo. Y tanto más cuanto que no ha dado pruebas de que haya un estilo.

Se habla frecuentemente de la relación entre las figuras y los signos, basada en la proximidad, pero no se ofrecen argumentos para demostrarla. La regla gestáltica de la proximidad basta para explicarla.

Ahora analizaré el valor de la hipótesis según la cual, las figuras están relacionadas porque están ordenadas para transmitir un mensaje.

Esta idea sigue a la de A. LAMING-EMPERAIRE (1963) y A. LEROI-GOURHAN (1965), según la cual la decoración está concebida como un todo orgánico del que los paneles forman parte. Así lo hace cuando mantiene que las figuras del Panel central sirven de soporte a la decoración de la cueva (pág. 61).

El autor ha asumido esta hipótesis olvidando las graves críticas que se le hicieron inmediatamente P. UCKO y A. ROSENFELD (1967), después, entre otros, por mí tanto en su aplicación individualizada a las cuevas de Altzerri y Ekain (APELLANIZ, 1976: 143 y 1978; 151), como en el sistema en conjunto (APELLANIZ y CALVO, 1999). El reciente abandono generalizado de aquella hipótesis debería haber movido al autor o a probar el nulo valor de las críticas y a reivindicar el derecho a retomarla teoría, o a reconocer su valor y a abandonarla. El no haberlo hecho le sitúa en una posición metodológicamente inválida.

Para mantener la idea el autor, sigue la fórmula de VIA-LOU, SAUVET y WLODARRZCYSK sobre la importancia

de las diversas combinaciones de las especies en los paneles como signo de la voluntad de los dibujantes de organizar la decoración, y recuerda que en Santimamiñe se presentan signos semejantes de organización en el predominio del bisonte, su unión con el caballo sólo en dos paneles y más junto a otras especies, etc. Sin embargo, las deducciones que se pueden extraer hoy de las frecuencias de las combinaciones, sólo tendrían valor universal si demostráramos que la distribución no ha cambiado, lo cual no se ha demostrado. Al contrario, tenemos la seguridad de que muchas han desaparecido.

3.1.3. Analizaré ahora la expresión y la terminología con que el autor expone sus análisis. Reconoce expresamente que son en el fondo "opiniones" personales, sigue haciéndolo y expone sus percepciones sobre la sincronía, "unidad", "homogeneidad técnica y/o estilística", etc. de las que pasa a otras que parecen apoyarlas, hasta que parecen convertirse en afirmaciones imprecisas.

Algunas veces, la opinión se ofrece, sin más pruebas que el valor de mayor probabilidad, que considera generada por ser su opción.

Pondré algún ejemplo. Cuando expone al comienzo de su estudio (pág. 13), los objetivos de su investigación, aprovecha las fechaciones C-14 AMS conseguidas en la excavación de las ocupaciones del vestíbulo, para sugerir el adelanto de la cronología de las figuras diciendo que: "...el conjunto rupestre algo más probablemente vinculado a las ocupaciones de entre 12.800 y 12.000 BP, nivel Snlc que a las de niveles magdalenenses anteriores (Almc y Csn, estas últimas, las más antiguas datadas en torno a 14-700 BP), pero no aporta pruebas de en qué consista la relación entre la densidad de la ocupación (o los materiales de la excavación) y la ejecución de las figuras. Sin embargo, cuando más adelante comenta la forma de las alteraciones efectuadas en el último bisonte de la línea superior de la decoración del panel central de la Cámara, afirma que: "Curiosamente es un gesto similar al de la rectificación que afectó 13.000 años antes al cuerno del bisonte inmediato, que comentábamos más arriba (pág. 75). Entre ambas afirmaciones media la conversión del "más probable" en "la seguridad" sin otras pruebas de que la decoración se efectuó entorno al 13.000 BP. La apreciación del autor es suficiente para que sea más probable que las restantes (pág. 89).

A esta "manera" de expresarse le ayuda un lenguaje que matiza las afirmaciones hasta desvirtuar su sentido. Por ejemplo, la utilización del término "aparente", que para el DRAE significa lo que "parece que es pero no es". Si aplicáramos la definición en este sentido estricto, sus sugerencias significarían exactamente lo contrario de lo que parece querer decir. No consta que el término puede ser utilizado también en la acepción de "lo que parece" sin determinar si lo que parece es o no lo que parece. Pero de serlo así, no sería una expresión propia de un análisis de historia del arte.

Otros términos como "parece", "sugiere", "alude", etc. pueden ejercer y ejercen la función de explicar cómo las

cosas se presentan a simple vista. En la descripción del panel central, llega a ver una escena con gran sentido de la espectacularidad, lo que le permite apoyar la idea de que es el "organizador" de toda la decoración de la cueva.

Otra fuente de imprecisión es el recurso al entrecómido de los términos, el cual habla de que el término no se utiliza en su sentido real y estricto sino en uno figurado, pero su significado no se define, por lo que no se sabe cuál de los posibles significa.

Las generalizaciones son utilizadas para comparar cualidades a veces aisladas, a veces colectivas sobre el trazado de las figuras. Pero generalmente no se especifican qué figuras lo presentan sino que se las nombra en conjunto refiriéndose a un panel o grupo., incluso cuevas enteras, si se trata de otras regiones.

3.1.4. Analizaré ahora el mecanismo de la atribución de la autoría de González Sainz, diferenciándolo del de Ruiz Idarraga, según el reparto de responsabilidades en el estudio.

Este procedimiento, como lo muestra su Bibliografía, lo toma de mis primeros trabajos (1982-1991), y no el modelo microscópico basado en la geometrización, experimentación y la Estadística creado después (APELLANIZ y AMAYRA, 2008).

El autor habla unas veces del dibujante en general (autor o autores) de algunas parejas o series de figuras pero ofrece una argumentación de escaso valor o no extrae conclusión alguna respecto del proceso decorativo. En los pocos casos en que cita "al dibujante", se limita a dar su opinión, como en la serie grabada del pilón (pág. 60).

En otro caso certifica la intervención de un único dibujante al que atribuye dos bisontes del Panel central, y al que supone distinto del que realiza las figuras restantes del Panel (pág. 77). Su argumentación se basa en los caracteres de yuxtaposición, semejanza de formato, modus operandi impulsivo, proporción de la cabeza respecto del cuerpo, gusto por los rellenos poco convencionales no ajustados a lo más canónico, forma convexa del vientre con empalme en la extremidad anterior, forma simplificada de la extremidad posterior, delineación rectilínea y baja de los cuernos, tiempo invertido en dibujarlos y cantidad de pigmento. De estos caracteres algunos no tienen capacidad de prueba de la autoría como la yuxtaposición (regla gestáltica de la percepción), impulsividad del modus operandi del autor (no controlable), proporción (no responde a ninguna medición de las formas), tiempo invertido (prácticamente imposible de calcular) y cantidad de pigmento, (no medido ni pesado), poca convencionalidad de los rellenos (que ni se especifica ni se detallan), la simplificación de la pata. De este modo las semejanzas que podrían apoyar la identidad proceden del análisis de la percepción y la memoria y por ello alcanzan un valor muy moderado.

3.1.5. Trataré ahora de la aportación de Ruiz Idarraga tanto al análisis de las figuras como a la contribución de cada una al conjunto. Se distingue de la de González Sainz en que ha utilizado la atribución como uno de los medios para argumentar la unidad interna de Santimamiñe, de lo

que se podrían inferir algunos caracteres del grupo de dibujantes (págs. 120-134).

La autora trata la atribución de autoría con falta de crítica de los estudios precedentes. En efecto, ella conocía nuestro modelo geométrico estadístico por haberlo utilizado ella misma en su colaboración con nosotros (APELLANIZ, RUIZ IDARRAGA, AMAYRA, 2002) y por haber criticado nuestra publicación de (APELLANIZ, AMAYRA, 2008). Sin embargo, situó el empleo de la atribución al nivel macroscópico de la percepción y la memoria.

Una consecuencia de esta situación es su tratamiento de la proporción, que no ha medido, o de la atribuirle incluso de figuras en las que faltan partes importantes de su forma (pág. 30) y de generalizar sobre las diferencias morfológicas entre figuras que no especifica. No estudia la forma del contorno a sabiendas de que es el fundamento de una adecuada atribución (APELLANIZ y AMAYRA, 2008), y la reduce al estudio de la ejecución (intensidad del colorante, tipo de instrumento, delineación, grosor de los trazos con que se dibuja el contorno, forma de algunas partes del diseño).

Una cualidad que se reconoce en su trabajo es que ha diseñado un experimento replicativo, cuyos resultados muestran gran semejanza entre los caracteres técnicos y morfológicos de las figuras de bisonte, sobre todo en el diseño de la bolsa dorsal y el engrosamiento de la línea que la dibuja. En cuanto al diseño, se señala que las curvas más pronunciadas, en trazo ancho, se ejecutan con un instrumento de madera quemada mediante trazos cortos, más bien rectilíneos, que van superponiéndose y montándose unos a otros, y las más abiertas se han conseguido con la unión de dos trazos en ángulo, casi siempre agudo." (pág. 121), de gran interés.

El valor de la argumentación con que sostiene la atribución de la autoría de las figuras es apreciable en diferente grado. El nivel más alto de semejanza comienza en los dos bisontes completos y seguidos del panel central de la Cámara en la línea del vientre, en la que se incluyen la ingle, la bragada y la badana, la misma "solución" de las patas traseras, las manos y los cascos, el diseño de la cabeza en dos trazos que dejan en reserva el morro reconociendo que su diseño de la nalga y la cola es muy parecido con trazos de anchura e intensidad muy semejantes, así como la disposición de la cola, el redondeo de la nalga con la reserva del espacio del ano. En cuanto al trazado, reconoce que tienen un repasado similar y una superposición en los trazos del lomo y la grupa, que la cola se traza en tres tramos bien encadenados, y que el repasado de la nalga es muy semejante.

Sin embargo, en el análisis de los trenes traseros de ambas figuras, algunas semejanzas en las formas resultan problemáticas, porque en ellas aparece que la cola de uno en forma de arco largo que se ciñe al cuarto trasero y se recoge a la altura del lumbar mientras en el otro es una línea rígida y corta que cae a plomo sobre la nalga. O la línea del vientre, que en uno cae sobre el antebrazo formando una concavidad mientras en el otro lo hace en una

convexidad de contorno repetido y desplazado. O una de las dos líneas que describen la cabeza, de las que la que detalla la mandíbula, es corta y cóncava mientras que la otra es larga y casi rectilínea. El espacio reservado del morro, que dejan en ambas figuras, que no resulta semejante. Tampoco la "solución" de las patas traseras es tan semejante, ya que en uno se reduce a una línea que une el vientre con el extremo distal del casco mientras que en el otro describe en detalle la extremidad y deja abierto el casco, lo que en la otra no ocurre.

La semejanza descende de grado en los dos bisontes acostados por el contorno dorsal y se presenta en la ondulación del tramo dorso-lumbar, y las del trazado, en la superposición de sus trazos y su anchura, y en el vientre y arranque de las manos la misma intensidad. Este reconocimiento es justo. Algo semejante ocurre con su pareja, cuyo contorno ventral casi desde su arranque ha quedado reducido a líneas sueltas muy tenues. De este modo, las bases de la comparación se reducen a la ondulación del contorno dorsolumbar, la cual ha perdido su tercio proximal. Por lo que hace a las semejanzas del trazado, sólo podrían reconocerse semejanzas de anchura e intensidad del trazo en algunos puntos. En esta figura el vientre ha quedado reducido a una línea interrumpida, en la que ha desaparecido la parte proximal de la giba y que no se pueden ver más que fragmentos sueltos de las manos.

En el análisis de los bisontes que abren la línea baja, desde la izquierda, que sigue, las semejanzas con los dos bisontes centrales estarían en el repasado del contorno lumbar en que los trazos se superponen, la anchura del trazo y la intensidad del colorante y el relleno del cuerpo con trazos largos entrecortados por la rugosidad del soporte. A estos datos, se une el de la identidad de la manera de representar la pelambrea de la bolsa dorsal mediante líneas verticales enmarcadas en dos horizontales. En resumen, la autora admite la probabilidad de que los bisontes completos del panel sean obra de la misma mano.

La autora mantiene que las dos series del Pilón son obra de dos manos distintas. En su defensa usa argumentos de valor diferente, como la superposición, el respeto de los grabadores por las figuras grabadas anteriormente, la semejanza morfológica especialmente clara en las dos grandes figuras pintadas, como las proporciones, la línea ventral, la forma de la papada, la delineación de la línea del lomo y la intensidad del color. El parecido de la cara en las grabadas, la pequeñez del lugar, etc. no son argumentos para la atribución de la autoría (pág. 128).

El escaso valor de los argumentos estriba en que algunos, como el de la proporción no pueden ser establecidos sin medidas. Otros son más razonables, pero no excluyen la probabilidad de lo contrario, como el de que los que pintaron no pudieran también grabar sus figuras, que un mismo autor no pueda aproximar sus figuras o separarlas sin un orden fijo, que no se pueda situar su figura a una distancia determinada de otra de otro autor, o que haya dos autores en vez de más. La razón de las similitudes morfo-técnicas claras de una serie, que no se dice cuáles son ni

cuánto espacio de la figura abarcan, no indica que la otra serie haya tenido que ser realizada por un mismo autor. Al no decirse cuáles son las semejanzas morfológicas de una y de otra serie sería difícil afirmar lo uno o lo otro.

Respecto de las figuras de caballo, la autora mantiene que no guardan apenas similitudes formales, a excepción de la delineación de la nalga de dos de ellos, ni técnicas, la anchura y longitud de las líneas ni el diseño de las partes. Pero asegura que guardan semejanza con los bisontes. El argumento se basa en las semejanzas del trazado y del trazo: trazos unidos superpuestos. La semejanza del color no tiene valor (pág. 128). Respecto del uso de una herramienta dura, habría que observar que, aunque se haya probado experimentalmente, no se opone a que dos autores hayan utilizado el mismo tipo de madera de parecida dureza. La prueba está en que cada uno lo maneja a su manera.

Se pueden oponer serias dudas acerca de la posibilidad de atribuir la cabra del panel del oso y el ciervo en la cámara, por su exagerada esquematización y la degradación del panel. Lo mismo valdría para la otra cabra de la cámara, que, aunque mejor conservada, está reducida al mínimo de formas necesario para que pueda ser identificada como tal.

En cuanto a las atribuciones de las figuras de la antecámara, la autora se encuentra ante el mismo estado de conservación. Lo que llama la atención es que señala que la concepción gráfica de las figuras es distinta, ya que los rasgos de su construcción son distintos de los de los bisontes yuxtapuestos del Panel central, y recuerdan a los bisontes verticales (pág. 78). Lo que contribuye a poner en tela de juicio un nivel suficiente de semejanza.

La conclusión general es que las figuras de Santimamiñe presentan una unidad interna, que revela el trabajo de un grupo de autores, los cuales participan de una misma tradición artística.

Para probar la unidad interna la autora aporta argumentos de semejanza nacidos de la experimentación y por tanto, sus conclusiones gozan de mayor credibilidad. Pero no se prueba ninguna unidad nacida de una tradición artística, puesto que no se ha definido en qué consista ésta, ni que afecte a todas las figuras de la cueva fuera de las de la Cámara. Más aún, no hay análisis de la forma y la proporción, atiende al color, lo cual es poco relevante, y la norma de respetar las figuras por dibujar al dibujar nuevas, no afecta más que a los paneles de la Cámara, y no prueba necesariamente que se trate de las mismas personas, el elevado grado de erosión de las figuras impide análisis tan detallados como sería necesario para llegar a tales conclusiones.

Pero estas conclusiones tienen un grado superior de credibilidad gracias a la introducción de la experimentación como elemento de control, aunque adolecen de la escasa fiabilidad que las de González Sainz porque son consecuencia del uso de la percepción y la memoria.

3.1.6. En cuanto a la aplicación de procedimientos estadísticos, González Sainz ha enriquecido su estudio con

varios análisis sobre la distribución del número de temas de la decoración, los convencionalismos, los rasgos iconográficos, la relación de cuevas y rasgos magdalenien- ses, y las relaciones con otros conjuntos parietales del Cantábrico o del Pirineo. Estos estudios, sin embargo, se basan en los datos tal como los conocemos hoy, lo cual refleja solamente el estado final de las decoraciones. Ninguna se dedica a la cuestión fundamental, la naturaleza de la forma de la figura, como podía haber visto en nuestro estudio de 2008.

Los estudios son de valor desigual. En uno de ellos, el procedimiento no rebasa el 35,12% de la explicación de la varianza, lo cual le otorga un resultado de nula significatividad.

En el tercero de ellos, la interpretación de que los conjuntos parietales de mayor variabilidad son los centros que incluyen mayor número de representaciones y que se agrupan en el centro de la gráfica, es evidente antes del tratamiento estadístico, ya que las muestras más amplias es más probable que sean más diversas y, al contrario, las más reducidas, más similares.

El cuarto (pág. 113-116) donde el autor analiza la configuración temática de Santimamiñe en relación con los rasgos iconográficos que considera magdalenien- ses, no se indica el número de figuras que corresponden a cada una de ellas en las diferentes cuevas, lo cual significa un desequilibrio evidente del número de representaciones de la muestra para lograr cierta homogeneidad, de modo que no se pueden extraer consecuencias generalizables.

Un análisis intuitivo de los resultados del gráfico revela la dificultad de identificación de grupos basados en la similitud de la proporción del tipo de figuras, a excepción de algunos centros rupestres, más distantes de los puntos de intersección de los ejes, entre los que destacan Santimamiñe, Altxerri o El Otero. La única agrupación que parece tener sentido es la que se configura en torno a Santimamiñe, en cambio, la que incluye los centros rupestres de los Moros, Ekain u Hornos de la Peña guarda similar distancia al conjunto de Santimamiñe que al de las Monedas, siendo más discutible. Lo mismo cabe decir de la agrupación de Covarón o Linar, que son equidistantes entre el centro de El Otero y la intersección de los dos ejes. Sin embargo, la toma de medidas para establecer la proporción carece de justificación.

3.2. La revisión de X. Gorrotxategi (2000)

Analizo ahora el mecanismo de argumentación de X. Gorrotxategi sobre los mismos temas.

3.2.1. En su estudio (2000:285-445), atribuye a Santimamiñe una cronología relativa basada en la aplicación de los principios de LEROI-GOURHAN (1968) y LAMING-EMPERAIRE (1962 y 1963), que asume sin crítica alguna, y una cronología absoluta C14 tomada de la de los conjuntos que mejor convienen a la naturaleza de las representaciones entre 13.260/12.730 B.P. y 12.305/11.450 B.P. (pág. 441).

3.2.2. Para el análisis estilístico de las figuras, el autor expone un concepto de estilo, el cual no es una entidad

exclusivamente artística, sino que está integrado por todos los elementos que de alguna manera pueden intervenir en él, desde el paisaje que enmarca la cueva, ésta, la distribución geológica de sus partes, la superficie de las paredes, el formato de las figuras, su distribución, su relación con las demás figuras de los demás paneles, las técnicas, las formas, los intereses del dibujante, etc. (pág. 380), de manera que, por su complejidad, es difícilmente aplicable. Ni siquiera se podría hablar del estilo de Santimamiñe, aunque el autor lo hace tildándolo de “complejo” porque recoge figuras de momentos diferentes (pág. 379).

Al concepto de arte añade el de la diferencia entre los dos elementos que componen la decoración: el grupo de figuras y la figura aislada. Esta diferencia no es automática sino que depende del juicio del autor, quien establece cuáles son las unas y la otra. Porque “las que aparecen ahora agrupadas pueden haber sido realizadas en distintos momentos y haber tenido con el tiempo distintos significados por lo que habría que descomponer el santuario y cada grupo que lo conforma en sus diversos momentos de elaboración para poder analizar el concepto de figura aislada” (pág. 345). El criterio de reconocimiento de la figura aislada es la distancia a que se encuentra de las demás. Pero este criterio también depende de la interpretación del autor, de manera que las figuras de caballo y bisonte finales de la galería principal “tienen una coherencia de conjunto y no una finalidad en sí mismas” (pág. 346) y por tanto no están aisladas. La única que lo está es la de la entrada. Lo que significa que los grupos son la unidad de representación. La distancia entre figuras en un grupo es pequeña; a veces puede ser grande pero un cambio físico mayor dentro de la cueva puede darles homogeneidad (pág. 347). Esto lo decide el autor.

La decoración está adecuada a la situación geográfica. Los espacios en los que se encuentra son, en su teoría, los más adecuados para desarrollarla y en ellos cada figura se sitúa en la relación más propia con las que le acompañan comenzando por las más próximas y terminando por las más lejanas, en primer lugar dentro de la cueva, y en segundo en relación con las de las otras cuevas, en primer lugar las que le rodean y después las del mundo pirenaico para terminar en toda la extensión del arte paleolítico.

La interpretación de la decoración, sus paneles y sus figuras resulta de la aplicación de todas las posibilidades que encierran todas las variables que puedan intervenir en su confección, de manera que incluso el estilo está caracterizado por variables geográficas y geológicas. Sin embargo, el modo es modificado según la percepción del autor, cuando la situación, a su juicio, así lo exige, lo que sugiere un alto nivel de subjetividad.

La aplicación de esta teoría a Santimamiñe (pág. 436-445), lleva a suponer que la cueva se compone y se habría desarrollado en tres conjuntos o santuarios, delimitados por fracturas topográficas (accidentes geológicos de distinto tipo interpretados a su interés). El primero y más próximo a la entrada (separado del siguiente por una gatera),

estaría constituido sólo por una figura, llamada de entrada al santuario, sería el más antiguo (pág. 290)). El segundo, separado de éste por una grieta elevada en la pared izquierda (Antecámara y Cámara) sería el siguiente en orden cronológico. El tercero, muy alejado de los otros y separado de ellos por fuertes desniveles, estaría compuesto por cinco figuras, y sería el más reciente. A cada uno corresponden también agrupaciones de figuras propias y diferenciadas de las demás, y constituiría el marco de referencia principal de la decoración.

Las figuras de cada santuario están distribuidas en paneles y muestran los cambios que se producen en la decoración en las diferentes etapas en que se decora la cueva, y están así mismo jerarquizadas ya que presentan una relación particular con la cueva, por su posición, su relación con otras figuras. Todo ello basado solamente en la opinión personal del autor sin otra argumentación.

Las figuras difieren unas de otras por sus distintas técnicas y su estilo, características que reflejan momentos distintos de un mismo autor, de dos autores en el mismo momento o “ambas cosas a la vez”. El estilo es la manera peculiar de ver un animal, la cual manera resulta de la aplicación de los recursos que permiten reflejar su realidad a partir de su figura, filtrada por la personalidad de su autor, recursos que abarcan el lugar, la técnica, el tamaño la relación de la figura con el resto de las figuras cercanas del panel, si se trata de una figura no aislada, y luego con las más alejadas, es decir con su distribución espacial, técnicas, etc. De este modo, la figura refleja el momento en que es dibujada. Lo cual permite fijar la evolución de la decoración. El autor no ofrece pruebas que aseguren que sea como él dice.

Los paneles agruparían las figuras de dos maneras: mediante la superposición o estratigrafía vertical, y mediante su posición respecto de las demás o estratigrafía horizontal. Lo que no indica el autor es el tiempo que podría haber transcurrido entre la figura y su superposición y mucho menos la que delatan la estratigrafía horizontal, ni tampoco en qué razones se apoya para establecer la sucesión de una o unas figura o figuras por otra u otras.

Los tres santuarios han sido decorados a lo largo de cuatro fases, de las que en las tres primeras se percibe un progreso hacia el figurativismo (nivel analítico de LEROI-GOURHAN) y el realismo, la proporción y el detallismo, sobre todo patente en la fase 3, mientras la cuarta se caracteriza por la esquematización (Magdalenense final).

Al asumir que las figuras indican por sus formas, su cronología, reconstruye la historia de la decoración y la creación de los santuarios analizándolas una a una en solitario y a veces en parejas o grupos. La decoración del santuario fue hecha en cuatro fases. La primera, caracterizada por la esquematización y un cierto figurativismo realista (nivel analítico de Leroi-Gourhan) está realizada en el estilo del Magdalenense IV antiguo, y se la detecta en un grupo de caballos de la Antecámara y una cabra vertical de la Cámara. La segunda, en la que la representación se hace integrada, más próxima a la proporción y detalle, se

desarrolla en dos subfases. La primera, abarca el gran grupo de bisontes del panel principal de la Cámara, en los que se ve la asimilación de los convencionalismos representativos a excepción de los dos situados en el extremo derecho del panel. Igualmente, tres bisontes grabados del pilón estalagmítico que, por su sobriedad, considera bocetos de otros, sin especificar cuáles ni por qué razón lo son. La segunda subfase, en la que se desarrolla un mayor realismo, incluye los dos bisontes del extremo del panel principal. El oso y el ciervo del panel contiguo al principal, que considera obra probable del mismo autor sin aportar ningún apoyo argumental. La tercera fase es la que contempla la ejecución del caballo del panel central, que considera dibujado en dos tiempos basado en la distancia entre los extremos de los contornos. La cuarta está caracterizada por la inadecuación de las proporciones, la simplificación y la imprecisión técnica, que se ven en dos de los tres bisontes traseros de la cámara (atribuibles al mismo autor), siendo uno de los cuales copia tardía de los bisontes de la fase anterior (afirmación prácticamente imposible de mantener sin una argumentación, que el autor no aporta), y varios más de la cámara (también atribuibles al mismo autor) de la cámara, de los que uno es copia tardía de los bisontes de la fase anterior (para lo que no aporta pruebas). En los caballos se observa la reproducción de modelos anteriores, una técnica diferenciada y una desproporción desfiguradora.

Hay que recordar que sería casi imposible comparar los tres supuestos santuarios de Santimamiñe entre sí ya que el primero está formado por una sola figura y el tercero por cinco, dejando todo el resto en un bloque hasta 55 figuras en el espacio de la Antecámara y Cámara, en el que no es difícil encontrar paralelos de las figuras de los otros dos santuarios.

La utilización del espacio de la cueva es un proceso en el que se ven también los pasos de la evolución artística en la cueva pero no indica el proceso de la decoración, ya que las figuras han sido dibujadas en el momento en que ha convenido a los dibujantes. Estas dos concepciones de la creación de los tres santuarios y del proceso de dibujado de sus figuras lleva a ciertas contradicciones. En efecto, la figura de entrada en el santuario tenida como "típica figura de entrada", se la supone dibujada en la segunda de las cuatro fases en que se realiza la decoración. Además, se dice que la distribución de los tres santuarios con la consiguiente ocupación del espacio hasta la conquista del santuario "interior" tiene un valor cronológico.

La manera en que coloca cada figura dentro de este esquema se basa en su percepción de la evolución teórica de estos caracteres. La relación cronológico-evolutiva de las figuras se basa tanto en la semejanza de algún carácter de una con alguno de otra, pero raramente en más y, sobre todo en el principio teórico en que se basa toda su construcción, que es el siguiente: " En general, la disposición de las figuras en el santuario es un criterio que sirve para identificar las fases artísticas. Debe ir acompañado con otros criterios pero tiene un grado de certidumbre suficientemente significativo. Así, las figuras que se presentan

en los márgenes de la composición pueden corresponder a un momento diferente. De la misma forma, descubriendo el orden de construcción de los diversos grupos se pueden constatar diversos momentos de la elaboración del conjunto. En ese sentido, hay que decir que las figuras del fondo, puesto que se empieza a decorar por la entrada, son posteriores" (pág. 399) En estos razonamientos se perciben contradicciones como la de que las imágenes reconocidas como más antiguas, (la primera fase) no son las que están en el comienzo de la decoración sino los caballos de la Antecámara, así como el macho cabrío (pág. 380 ss.).

Las afirmaciones y supuestos del estudio tienen un valor poco claro, ya que las contradicciones son frecuentes. Véanse dos ejemplos. Mantiene el autor que la cueva está dividida en tres santuarios mediante fracturas topográficas, lo que obedece a pautas del uso del espacio, y plantea como hipótesis la existencia de diferencias significativas entre los diferentes conjuntos (pág. 343). Sin embargo el análisis del grupo principal descubre que presenta una relativa dispersión e inconexión entre las figuras, de donde " se puede deducir que rupturas morfológicas o temáticas que nosotros creemos que lo son no tenga ese sentido para el artista paleolítico (pág. 344). Pero lo más significativo es que esta segunda posición se confirma con el análisis del tercer grupo, sobre el que dice que el artista no parece tener especial interés en asociar a roturas morfológicas de la pared de la cueva, quiebras temáticas o compositivas (pág. 345).

El autor mantiene que la comparación entre dos figuras es tan complejo que resulta muy difícil adscribir una determinada representación a una época o artista" (pág. 392). Y ello porque obliga a asumir que no podemos conocer el alcance del valor que tienen sus supuestos y sus afirmaciones. De donde habría que partir para estimar el valor que da a los resultados del análisis de la autoría, al que atribuye una gran dificultad. Lo que no dice es si esa dificultad anula el valor de los argumentos que aporta o los deja en suspenso, pero en cualquiera de los casos no se podría aceptar como propio de un estudio histórico.

Algo semejante ocurre con el valor que atribuye a la división del proceso de decoración en cuatro fases, ya que asume que las tres primeras podrían resumirse en una sola, la única que se diferenciaría verdaderamente de la cuarta y que, por tanto, sería la segunda de la secuencia definitiva. Pero si las tres primeras pueden resumirse en una, porque dividir las en tres en vez de resumirlas en uno?

3.2.3. En cuanto a la atribución de autoría, a juzgar por la Bibliografía, el autor sigue mi hipótesis en el estadio macroscópico y anterior al definitivo que resultó de la segmentación geométrica y del tratamiento estadístico (APELLANIZ, 1991) (APELLANIZ, AMAYRA, 2008), que ni acepta y aplica ni desaprueba y desacredita mediante ninguna clase de crítica. De ahí que se base exclusivamente, como se basaba mi hipótesis en sus comienzos, en la percepción y la memoria visual para sus afirmaciones, y, además, que sus atribuciones adolezcan de la ausencia del análisis de la forma, pieza básica en la comprensión de la figura.

En las conclusiones relativas a los autores del “santuario”, (pág. 392), el autor reconoce que los bisontes son obra del mismo autor o tiempo si se acepta previamente que la variedad de fórmulas de la decoración del bisonte sea aceptada como variaciones contemporáneas de la forma del bisonte. Lo cual no significa ninguna atribución sino una sospecha. Podrían ser del mismo autor las Figs. 20-21, los dos de la Fig. 18, las Figs. 27 y 28. La semejanza de estos dos últimos pares apoyaría la idea de que son coetáneas y, por tanto, del mismo autor. También podrían atribuirse a éste los dibujos y grabados del pilón, el grupo del oso, el de los bisontes verticales, incluso dos de los bisontes de este panel podrían ser considerados obras de madurez del autor (pág. 393). Todo el Panel Central es obra de un mismo dibujante (pág. 378). También en la Cámara en la pared opuesta a la entrada igualmente un tercero distinto de los dos anteriores. Pero todo ello sin pruebas específicas que relacionen una figura con otra.

La expresión y el léxico de la atribución de autoría plantean dudas. Para el autor, la naturaleza del análisis de la autoría es tan frágil que, a su juicio, si no sirve para la primera finalidad, que es determinar la autoría, puede servir para la segunda que es la de fechar las figuras. Valga este ejemplo: “Con todo existen unos fines constructivos muy semejantes entre todas las figuras que divergen claramente de la etapa anterior” (pág. 386).

La razón es que existe una serie de variables ajenas a la representación que actúan sobre la misma y que no son reconstruibles, entre ellas, los propios autores y la trayectoria existencial de los mismos. Además resulta especialmente comprometida la comparación entre animales de la misma especie que tienen soluciones distintas, que bien han podido ser cambiadas conscientemente por el mismo autor (pág. 392). Lo que significaría que la atribución depende de la aceptación de un principio teórico, como el de la contemporaneidad de variantes de un mismo recurso. Pero la solución del problema no depende de los criterios de la autoría sino de los del estilo.

A juzgar por su manera de expresarse, las atribuciones son más bien sospechas de posibles autorías, las cuales al menos representan la contemporaneidad de las figuras. Esto se basa en que, según él, “en las figuras se proyecta con claridad el proceso de elaboración y por tanto un cierto tiempo. El hecho de que no se reconozcan rasgos si no de una manera parcial no quiere decir sin embargo que hayan actuado diferentes personas sino que no hay criterios que puedan mostrarnos a los mismos” (pág. 393).

Las diferencias sustanciales entre las atribuciones se explicarían por esta confusión básica. Así, en un análisis las figuras del panel principal son atribuidas a un mismo autor “El autor del panel principal parece usar convencionalismos de representación característicos del arte mobiliario” (pág. 378), sin embargo en otro se reconocen en ese panel al menos tres autores diferentes (pág. 392). Tratando de explicar estas dificultades, el autor reconoce: “La falta de maneras peculiares de tratar a los animales por parte de o de los autores obedece, a mi juicio, a la

falta de concreción del estilo en el o los artistas que trabajan y no a la actuación de una pluralidad de ellos, ya que la escasa entidad de las figuras no exige un esfuerzo excesivo” (pág. 386).

En cuanto al uso de estadísticos por Gorrotxategi, se limita a presentar estadillos con frecuencias y medias de temas, distribuciones espaciales, modelos de relación entre formas, etc.

3.3. Aranzadi, Barandiarán y Eguren siguieron las ideas dominantes del momento personificadas por H. Breuil cuando redactaron su estudio sobre Santimamiñe. Entendieron que la cueva, que consideraron haber sido un templo, había sido decorada en el Magdalenense antiguo y medio, en el estilo en el que lo habían sido los del arte rupestre cantábrico. Supusieron igualmente siguiendo las ideas de Breuil que algunas figuras eran torpes, pero que podían competir con las del apogeo del arte cuaternario (págs. 49-50).

En su estudio falta la crítica del valor de la teoría evolutiva mediante estilos generalizados, lo cual puede explicarse tanto por la presión del pensamiento evolucionista que en aquellos tiempos era absolutamente dominante como por la ausencia de la controversia entre propuestas y contrapropuestas propia de una disciplina poco desarrollada.

La atribución de la autoría de figuras paleolíticas no había sido publicada en 1925 por lo que no cabía esperar su posible uso por los autores del primer estudio. Lo mismo la aplicación de procedimientos estadísticos.

4.- CONCLUSIONES

De este análisis creo poder deducir que en las obras criticadas

- la descripción de los datos relativos al contorno de las figuras, a sus características técnicas, su conservación, alteraciones a lo largo del tiempo, su reproducción y presentación, medición radiométrica, mejora mucho a medida que la técnica ofrece posibilidades de ser aplicada a la imagen.
- los estudios han sido hechos utilizando la percepción y la memoria como medios únicos de observación y comparación, lo que ha reducido muy considerablemente el grado de probabilidad de las conclusiones a que se habría llegado si se hubiera realizado un análisis basado en la geometrización de la figura, la experimentación y el tratamiento estadístico de sus valores
- falta el estudio de la forma de la figura, que es fundamental en el análisis del arte y que se habría podido lograr si se hubiera realizado un estudio basado en la geometrización y la estadística.
- se ha confundido la naturaleza metodológica del estudio histórico con el del ensayo de Crítica de arte.
- no se critican las publicaciones anteriores al estudio que se inicia, aunque figuren en la Bibliografía, lo que obliga a repetir las mismas conclusiones

5. BIBLIOGRAFÍA

- APELLANIZ, J.M.
1971 La caverna de Santimamiñe. Bilbao. Excma. Diputación de Vizcaya.
1990 Analyse d'une école Les graveurs des chevaux hypertrophiés de La Madeleine. En "L'Art des objets au Paléolithique". Foix-Le Mas d'Azil, II pp. 105-137.
- APELLANIZ, J.M. CALVO GOMEZ, F.
1999 El arte paleolítico y la Estadística. Cuadernos de Arqueología nº 17. Universidad de Deusto. Bilbao.
- APELLANIZ, J.M. RUIZ IDARRAGA, R. AMAYRA, I.
2002 La autoría y la experimentación en el arte decorativo del Paleolítico. Cuadernos de Arqueología. Nº 19. Universidad de Deusto. Bilbao.
- APELLANIZ, J.M. AMAYRA, I.
2008 La forma del dibujo figurativo paleolítico a través de la experimentación. Cuadernos de Arqueología, nº 21. Bilbao. Universidad de Deusto.
2014 La atribución de la autoría de las figuraciones paleolíticas. Avances metodológicos desde la Prehistoria y la Psicología cognitiva. Serie Arqueología. Cuadernos de Arqueología nº 22. Universidad de Deusto. Bilbao.
- ARANZADI, T. BARANDIARAN, J.M. EGUREN, E.
1925 Exploraciones de la caverna de Santimamiñe (Basondo, Cortezubi). I. Figuras rupestres. Bilbao. Excma. Diputación de Vizcaya.
- BARANDIARAN, I.
1966 Arte paleolítico en las provincias vascongadas. En "Problemas de la Prehistoria y de la Etnología Vascas. IV Symposium de Prehistoria Peninsular. Pamplona. Diputación Foral de Navarra.
- BARANDIARAN, J.M.
1953 El hombre prehistórico en el País Vasco. Buenos Aires. Ekin.
- BELTRAN, A.
1987 Estado actual de los problemas del arte paleolítico europeo y los descubrimientos en los últimos quince años. Curso de arte rupestre paleolítico. 25-47. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Zaragoza.
- CLARKE, D.L.
1971 Analytical Archaeology. London. Methuen.
- CLOTTES, J. *et al.*
2001-10 La grotte de Chauvet. L'art des origines. Paris. Seuil.
- CUADRA SALCEDO, F. ALCALA GALIANO, A.
1918 La cueva de Basondo. Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas, 1. Bilbao. Comisión de Monumentos de Vizcaya.
- DEMOULE, J-P. GILIGNY, F. LEHOERFL, A. SCHNAPP. A.
2009 Guides des méthodes de l'Archeologie. Paris. La Decouverte.
- GOIKOETXEA Y GANDIAGA, N.
1966 Guía de la caverna de Santimamiñe, Cortezubi (Vizcaya) Bilbao. Grupo Espeleológico Vizcaíno. Excma. Diputación de Bizkaia.
- GOLDSTEIN, F. B.
1988 Sensación y percepción. Madrid. Debate.
- GONZALEZ SAINZ, C. RUIZ IDARRAGA, R.
2010 Una nueva visita a Santimamiñe. Precisiones en el conocimiento del conjunto parietal parietal paleolítico. Kobie. Anejo nº 2. Bilbao. Excma. Diputación Foral de Bizkaia.
- GORROTXATEGI ANIETO, X.
2000 Arte paleolítico parietal de Bizkaia. Anejo nº 2. Bilbao. Excma. Diputación Foral de Bizkaia.
- GRUPE DE REFLEXION SUR L'ART PALEOLITHIQUE
1993 L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'études. Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. Comité des travaux historiques et scientifiques.Paris.
- LAMING-EMPERAIRE, A.
1962 La signification de l'art paléolithique. Méthodes et application. Paris. Piccard.
- LEROI-GOURHAN, A.
1965 Prehistoire de l'art occidental. Paris. Mazenod.
- LORBLANCHET, M.
2010 Art pariétal. Les grottes ornées du Quercy. Rouergues. Rodez.
- PETITT, P. BAHN, P.
2003 Current problems in Dating Paleolithic cave Art: Candamo and Chauvet. En "Antiquity" 77, pp. 134-141
2014 Against Chauvet-nism. A critique of recent attempts to validate an early chronology of the Art of Chauvet cave. En L'Anthropologie.(<http://77dx.doi.org/10.1016/j.anthro.2014.03.005>).
- UCKO,P. J. ROSENFELD, A.
1967 Paleolithic cave Art. London. Methuen.
- VALLADAS, H. CLOTTES, J.
2003 Style, Chauvet and Radiocarbon. En "Antiquity", 77 (205) pp. 142-145.
- VALLADAS, H., TISNERAT-LABORDE, N., CACHIER, H., KALTNECKER, E., ARNOLD, M., OBERLIN, C., ÉVIN, J.
2005 Bilan des datations carbon 14 effectuées sur des charbons de bois de la grotte Chauvet. En "Bulletin de la Société Préhistorique Française, 102, 3, pp. 109-113.
- WATSON, P.J. LEBLANC, S.A. REDMAN, Ch.L.
1974 El método científico en Arqueología. Madrid. Alianza

