

El sexto tomo aporta estudios sobre el rito en la medicina popular vasca, la salud a través de las plantas, ritos funerarios desde el siglo XVI a nuestros días, el léxico etnográfico vasco, al que nos hemos referido arriba. El hecho de que nuestro autor hiciese sus labores de campo muy a menudo, en euskara, ha supuesto un nuevo aporte a la lexicografía vasca en el campo ligado a voces ligadas de la artesanía y cultura popular, en general.

El séptimo tomo se centra en aspectos de la historia, como la excelente monografía sobre la villa de Tolosa, aparecida en 1969, historias sobre los gremios, oficios y cofradías de Euskal Herria, industrias tolosanas, la ferrería de Azkue en Ibarra (y otros aspectos etnológicos), un estudio antropológico sobre determinados barrios o auzoas de la villa guipuzcoana de Aia, y uno de las últimas publicaciones de Juan Garmendia sobre aspectos históricos y antropológicos del mendigo (obra publicada en 1997).

Por fin el octavo tomo nos brinda investigaciones y aportes varios, como Samaniego alcalde de Tolosa, referencias al poeta tolosano Emeterio Arrese, y, a continuación, se nos da un amplio panorama de la obra entera con índices, según secciones arriba indicadas.

Al contemplar un material tan ingente y vario –siempre centrado en aspectos etnológicos, antropológicos e históricos de la realidad vasca– uno no puede sino admirar el constante tesón de Juan Garmendia Larrañaga por arrancar del olvido tanta riqueza del Pueblo Vasco, en peligro real de desaparición y consecuente olvido. Gracias a hombres como él Euskal Herria puede rehacer su pasado más rico - ligado a la etnología, antropología e historia, y ello puede ser acicate para otros recopiladores e investigadores a favor de una profundización en el conocimiento de la tradición de nuestro Pueblo.

Mucho debemos, pues, a su labor de campo e investigación, e invitamos al lector a leer muchas de las sabrosas páginas de la colección.

Luis María Múgica



GORROTXATEGI ANIETO, Xabier

Arte paleolítico parietal de Bizkaia

Anejo nº 2 a KOBIE, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2000. - 569 p. : 295 figs. : 95 fotos : 41 cuadros : 4 desplegados. - ISSN: 0211-1942.

Esta monografía, del género de tesis doctoral, está dedicada “a profundizar en el estudio de los documentos artísticos de una serie de cuevas específicamente considerados y de los documentos individuales en sus relaciones con el resto de los que integran cada conjunto iconográfico a través de la constatación de su entidad y del

análisis constitutivo de los mismos” (Pág. 119), siendo los conjuntos a estudiar los tres santuarios del Paleolítico Superior de Vizcaya (Venta Laperra, Arenaza y Santimamiñe).

En los últimos 40 años la investigación sobre el arte paleolítico ha seguido y en la actualidad sigue, aunque en menor proporción, los principios estructuralistas de Leroi-Gourhan y los evolucionistas de H. Breuil, éstos incluidos en el pensamiento de aquél. Sólo algunos discrepan y consideran el arte paleolítico no inteligible como estructura y no sujeto a la ley de la evolución artística. El presente estudio se alinea con las de Leroi-Gourhan y de H. Breuil, por lo que no supone ninguna innovación teórica.

El trabajo consta de tres partes, de las que la primera está dedicada a exponer los “presupuestos metodológicos”, hipótesis generales, “variables internas” y “externas” del análisis y la hipótesis de la investigación (Págs. 5-120). La segunda se destina a la aplicación de estos principios a los santuarios elegidos como tema del trabajo (Págs. 121-445). Y la tercera a las conclusiones de la aplicación sobre periodización, estilo, proceso iconográfico y formal e imagen del santuario rupestre de Vizcaya, visto con la ayuda del arte mobiliario (Págs. 445-517). Cierran el trabajo la bibliografía y varios índices de cuadros, fotografías, figuras, cuevas decoradas y yacimientos, que permiten manejarlo con facilidad.

La Bibliografía es muy amplia e incluye estudios tanto generales como particulares fundamentalmente de España y Francia sobre casos individuales y conjuntos rupestres y mobiliarios, así como de interpretación teórica del arte paleolítico, aunque olvida algunos referidos expresamente a su tema, que luego citaré.

Son de destacar en la obra los nuevos calcos de las representaciones parietales y mobiliarios, siempre de gran utilidad, y la puesta a punto de la documentación existente sobre el tema, así como la originalidad de ser la primera aplicación sistemática del pensamiento de Leroi-Gourhan a los santuarios de una región, definida desde el punto de vista político-administrativo.

1. La primera parte: los principios teóricos de la investigación

El autor, después de recorrer las hipótesis generales de interpretación del arte paleolítico, decide utilizar el modelo de base estructuralista compuesto por una combinación de las hipótesis de Laming-Emperaire y de Leroi-Gourhan.

La idea de Leroi-Gourhan de aplicar el sistema estructuralista al análisis del arte paleolítico fue aceptada por la mayoría desde los años 70 y luego criticada por muchos. La crítica se basaba, entre otras, en dos razones importantes. La primera, capaz de invalidar de raíz la aplicación, le reprochaba la carencia de un contexto paleolítico controlable que refrendara el significado atribuido por su autor a los símbolos, a las funciones y a la distribución espacial de las representaciones. La segunda, que su aplicación a los conjuntos paleolíticos no era aplicable a la mayoría de los casos, por lo que su teorizador se veía obligado a sustituir el significado estructural de las figuras por otro que se adaptara a la situación, pero cuyo valor nunca era contrastable. Las críticas se generalizaron y pueden verse en los tratadistas de la Historia de las interpretaciones arqueológicas, por ejemplo en I. Hoder o en mi trabajo de 1999, que el autor ni discute ni cita.

El autor dejando de lado el aspecto dualista del simbolismo, asume dos presupuestos estructuralistas de Leroi-Gourhan: uno, aquel según el cual la caverna es un

recinto simbólico, que emite un mensaje que se puede descifrar, y el segundo, que es un conjunto artístico, en el que los testimonios estilísticos están “dispuestos de manera más o menos precisa pero coherentes en el tiempo”, lo cual supone un plan decorativo transmitido de unos a otros (Pág. 21).

En cuanto a los principios del análisis artístico y cronológico, el autor sigue los del pensamiento evolucionista tal como lo desarrolla Leroi-Gourhan. Uno es que la naturaleza del arte paleolítico consiste en una búsqueda progresiva de la más completa posible reproducción de la realidad, la cual se entiende como susceptible de ser conocida. Y otro, que la evolución va desde la esquematización al realismo, de modo que las figuras realistas son necesariamente más tardías que las menos realistas. El autor da por válidos todos estos principios y se limita a aplicarlos al tema de estudio elegido.

Sin embargo, tratándose de una investigación del género histórico-crítico y no de un ensayo, las críticas dirigidas contra la hipótesis que se utiliza como instrumento de interpretación deben ser refutadas antes de asumir a aquella, ya que, de no hacerlo así, la investigación adquiere el mismo valor que la hipótesis que le da origen. Y habiendo sido ésta tan profunda y gravemente criticada, la investigación que la aplica sin refutación lo es también por la misma razón. El autor admite la existencia de teorías distintas de la suya pero ni las refuta ni aporta pruebas a favor de la que ha elegido para hacerla más probable que las demás. Pero la necesidad de investigar mediante hipótesis contrastables es percibida como base de la investigación principalmente desde la difusión del pensamiento de la Nueva Arqueología en España a partir de los años 80.

El autor diferencia los presupuestos estructuralistas de su interpretación, de la hipótesis específica de su investigación. En lo que se refiere a un principio fundamental de que la cueva es el resultado de un plan decorativo transmitido de generación en generación, reconoce que “podría” no ser aplicable a todas las cuevas, pero no refuta la crítica que se ha hecho a la teoría. Parecería que el autor estima que una hipótesis posible pero no contrastada, se convierte en contrastada y, por tanto en más probable, por el hecho de ser asumida y elegida como principio de investigación, pero no por ser contrastada. En este sentido, la validez de la hipótesis de la investigación resulta ser la misma que la de sus presupuestos.

En cuanto a la cronología, sus “criterios” son las dataciones absolutas (C-14) y la hipótesis de que las obras realistas son necesariamente más recientes que las menos realistas. Este principio de la periodización de Leroi-Gourhan heredado de Breuil, habría que argumentarlo específicamente y no darlo por supuesto después de las graves críticas que ha recibido. En efecto, éstas nacen no sólo de las fechaciones de C-14 para Chauvet y Palomera, que subvierten la tradicional periodización de los estilos, sino también la hipótesis de la no existencia de evolución en el arte paleolítico defendida por Ucko, por Lorblanchet a partir del paralelismo etnográfico y por mí, a partir de la naturaleza aleatoria de la forma paleolítica, expuesta en una obra, que el autor ni discute ni cita (Apellániz, JM. Calvo Gómez, F. 1999. La forma del arte paleolítico y la estadística. Universidad de Deusto. Bilbao).

Entre sus mecanismos de análisis artístico figura también la atribución de la autoría. El autor limita el análisis del trazado al de su secuencia estratigráfica excluyendo el de los caracteres automáticos de la mano, sin el cual creo haber demostrado que no tendría valor suficiente en trabajos, que el autor cita pero no refuta (Apellániz, JM. 1999. Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del

Paleolítico. Universidad de Deusto. Bilbao). El autor propone su propia hipótesis de la autoría pero no presenta en su favor una argumentación específica, que la contraste.

La primera parte incluye también un modelo de aplicación de la teoría a los santuarios vizcaínos organizado a partir de la interpretación del panel principal de Ekain. El modelo sigue los principios de Leroi-Gourhan, según los cuales la cueva es decorada progresivamente a partir de la zona más próxima a la boca y en los paneles las figuras más lejanas son las más modernas y las más cercanas más antiguas (Pág. 69). Pero, como anteriormente, da por supuesto que los principios tienen el mismo valor que ha dado a la teoría general estructuralista y por tanto por lo cual no siente la necesidad de refutar las hipótesis contrarias. Por esto, su modelo no tiene mayor valor que la hipótesis.

2. La segunda parte: la aplicación del modelo

En la aplicación del modelo a los casos particulares el autor sigue los mismos comportamientos lógicos, que en la primera parte de su obra. No se cuestiona si los supuestos estructuralistas se cumplen en ellos o si por el contrario es necesario discutir su viabilidad y argumentarla en caso contrario. Da por supuesto que lo son, de manera que los principios generales resultan ser a la vez su hipótesis, su modelo y su aplicación.

3. La tercera parte: las conclusiones

Las conclusiones se refieren al estilo y su evolución artística y cronológica, la organización de los santuarios vizcaínos y su articulación regional e interregional. Pero su valor depende de la probabilidad que han adquirido en el estudio los principios que se han aplicado y del grado de la corrección de su aplicación.

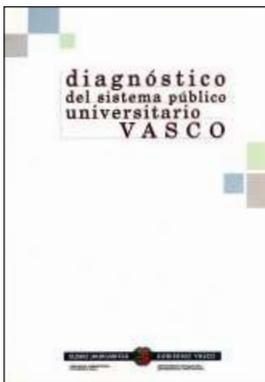
Algunas conclusiones están mediatizadas por los conceptos mismos que aplica. Así, el del "estilo" de Venta Laperra. Según el autor este santuario "pudo" ser decorado por una sola persona a lo largo de cierto tiempo (Pág. 166). Pero, como hace en las otras partes anteriores, "posibilidad" no significa probabilidad. Y, además, contradice el concepto de estilo, que requiere varios o muchos autores. Precisamente sobre la autoría y el estilo en Venta Laperra existe un estudio innovador de R. Ruiz Idarraga (Kobie, 1998-1999. Análisis de la forma y ejecución de las figuras grabadas de Venta Laperra), que el autor ni discute ni cita.

En sus conclusiones generales de la evolución del estilo en Vizcaya, el autor sigue el método de clasificar las figuras parietales ideado por Breuil y asumido por Leroi-Gourhan, que consiste en clasificar no las representaciones una a una sino los conjuntos (cuevas o paneles) como si fueran una unidad contemporánea. De este modo, el autor mantiene que en la Santimamiñe magdaleniense se manifiesta la evolución del realismo a la abstracción, pero no adjunta ni fechaciones de C-14 ni argumentos estilísticos contrastables de que las figuraciones menos realistas tengan necesariamente que representar el final del magdaleniense y no un período anterior, como correspondería al principio utilizado anteriormente, de que las más realistas son más recientes que las menos.

Para asumir las conclusiones del autor relativas a Vizcaya como una unidad artística diferenciada en sí misma y articulada con otras limítrofes habría que salvar además varias dificultades. En primer lugar porque Arenaza (Encartaciones) constituye el

límite occidental del grupo estilístico coherente que llamé “Escuela de Ramales”, lo cual dividiría a Vizcaya en dos partes. En segundo porque lo mismo parece ocurrir cuando se graba Venta Laperra, cuyos paralelos la vinculan más claramente con Cantabria que con el Cantábrico oriental. Y por fin, porque la decoración de Santimamiñe, Vizcaya no ofrece más diferencias con las de las regiones limítrofes que las que ofrecen otros santuarios orientales u occidentales. Habría que aportar mejores argumentos para mostrar que Vizcaya sea una unidad artística inteligible, sobre todo porque aún no se ha podido demostrar la existencia de las unidades mayores, como las provincias franco-cantábrica y mediterránea. No sólo la naturaleza aleatoria de la forma artística de los paleolíticos sino también su organización forrajera son un inconveniente grave a la hora de probar la existencia de unidades artísticas inteligibles y de su articulación. Nada digamos de su simbología.

Juan María Apellániz Castroviejo



GURRUTXAGA, Ander (Dir.)

Diagnóstico del sistema público universitario vasco

Vitoria-Gasteiz : Departamento de Educación, Universidades e Investigación, Gobierno Vasco, 2000. – 428 p. ; 24 cm. – ISBN: 84-457-1669-7

Sorprende que haya tan pocos libros que traten de la Universidad en Euskal Herria. Los hay del Consejo Social de la UPV/EHU. Por ejemplo, del 2000 sobre su décimo aniversario. También es interesante la publicación de la Unidad de Evaluación (1997) con su propuesta de evaluación de la calidad para la UPV/EHU. El libro coordinado por Castells y Ohiartzabal (1998) es otra buena aportación. La del Patronato de la Universidad (1982) se puede tomar como una referencia histórica contra la que comparar la realidad actual y futura.

El libro que recensionamos es distinto de los mencionados. Fundamentalmente aporta muchos datos, con acento según el título del libro en el diagnóstico. Pero apuntando también líneas estratégicas de actuación sobre todos los problemas principales. Se puede resaltar su oportunidad, dados los debates y leyes recientes y venideros sobre la universidad.

Los contenidos son los que caben esperar y están bien estructurados. Comienza por una introducción de Inaxio Oliveri. Le siguen ocho capítulos sobre los aspectos fundamentales del diagnóstico que realizan (demanda, oferta, dimensiones, enseñanza, investigación, inserción laboral, financiación y gasto, organización y gestión) y se cierra con un capítulo de conclusiones generales. Las dos últimas páginas de este último capítulo son una síntesis del balance y de las líneas estratégicas de actuación. En total son 428 densas páginas.