



## Ideas para una mejor comprensión del arte popular

(Fotos Gómez.)

Francisco de Inza.

El número de octubre de AR se dedicó íntegramente a las arquitecturas anónimas españolas. Las espléndidas fotografías, los poemas, la belleza de las palabras y de las formas producen una fuerte impresión. Ejercen sobre nosotros una atracción que lleva consigo, como siempre, un secreto deseo de imitación.

Hace pocos años algunas límpidas arquitecturas ejercieron una grande influencia entre nosotros. Se admiraban las formas, aun conociendo escasamente su origen y por este motivo, tal vez, pronto empezaron a cansarnos. Vivieron y se fueron. Algo quedó de bueno y también de malo.

Habría que decir crudamente que se pasaron de moda. Hay algo en esta palabra que repugna un poco, y acaso sea aquel acento frívolo que se viene al oído con sólo escucharla; nos parece algo como débil, casi como femenino. Pero conviene no olvidar que Simmel,

en sus *Gesamelte Essays*, la dió categoría introduciéndola en su *Filosofía de la Cultura*.

A menudo, al hablar, suele afirmarse que la arquitectura es algo mucho más serio.

Pero de hecho es, a mi entender, incuestionable que existe entre nosotros, mayormente de unos años a esta parte, una poderosa tendencia a derivar hacia unas u otras arquitecturas ajenas, siguiendo, sin querer, una moda. Con todas aquellas limitaciones que en profundidad y temporalidad presenta tal vocablo. Así, que resulta que la Arquitectura no es tan indócil a la moda como pudiera parecer a primera vista.

Hemos vivido por los años cincuenta una arremetida de simpatía casi colectiva—llamémosle así—hacia la arquitectura de Mies Van der Rohe. En nuestras Escuelas se proyectaba "como Van der Rohe". Sin explicarnos bien el porqué. Al cabo de bien pocos años los más

conspicuos viajeros e investigadores descubrieron el fenómeno Aalto y a cualquiera que continuase con sus maneras a lo Van der Rohe se le acusaba en seguida de tardío por lo menos.

Los descubrimientos sucesivos han sido Kahn, Gaudí, Scarpa, etc. Anoto estos nombres sin rigor alguno; únicamente para aclarar las cosas. El fondo de la cuestión es válido para otros nombres cualesquiera.

Lo que entiendo por fondo de la cuestión es indicar cómo, a mi parecer, existen acusadas corrientes de simpatía hacia determinadas maneras que después desaparecen con la misma inconsistencia que llegaron.

Max Scheller enseña que la unificación afectiva es el fundamento de sentir lo mismo que otro, y, a su vez, el sentir lo mismo que otro es la verdadera esencia de la simpatía.

No pretendo exponer ninguna teoría sobre la validez o licitud de este fenómeno de simpatía que se manifiesta en nuestra Arquitectura.

Considero únicamente que lo conveniente—ya que se presenta—sería tratar de que la simpatía sea verdadera, con objeto de que dure más y así nos libremos de que alguien la llame moda. Cosa que molesta.

A propósito de esto, decía Mumford, refiriéndose al problema del diseño industrial—en definitiva Arquitectura—: "Una vez lograda la forma adecuada para un objeto tipo debiera conservársela durante la generación siguiente, durante los mil años siguientes. Más aún, estaríamos dispuestos a aceptar nuevas variaciones

sólo cuando se haya producido algún adelanto radical en el conocimiento científico, o algún cambio radical en las condiciones de vida. Cambios que no guardan relación con los caprichos del hombre o con las presiones del mercado."

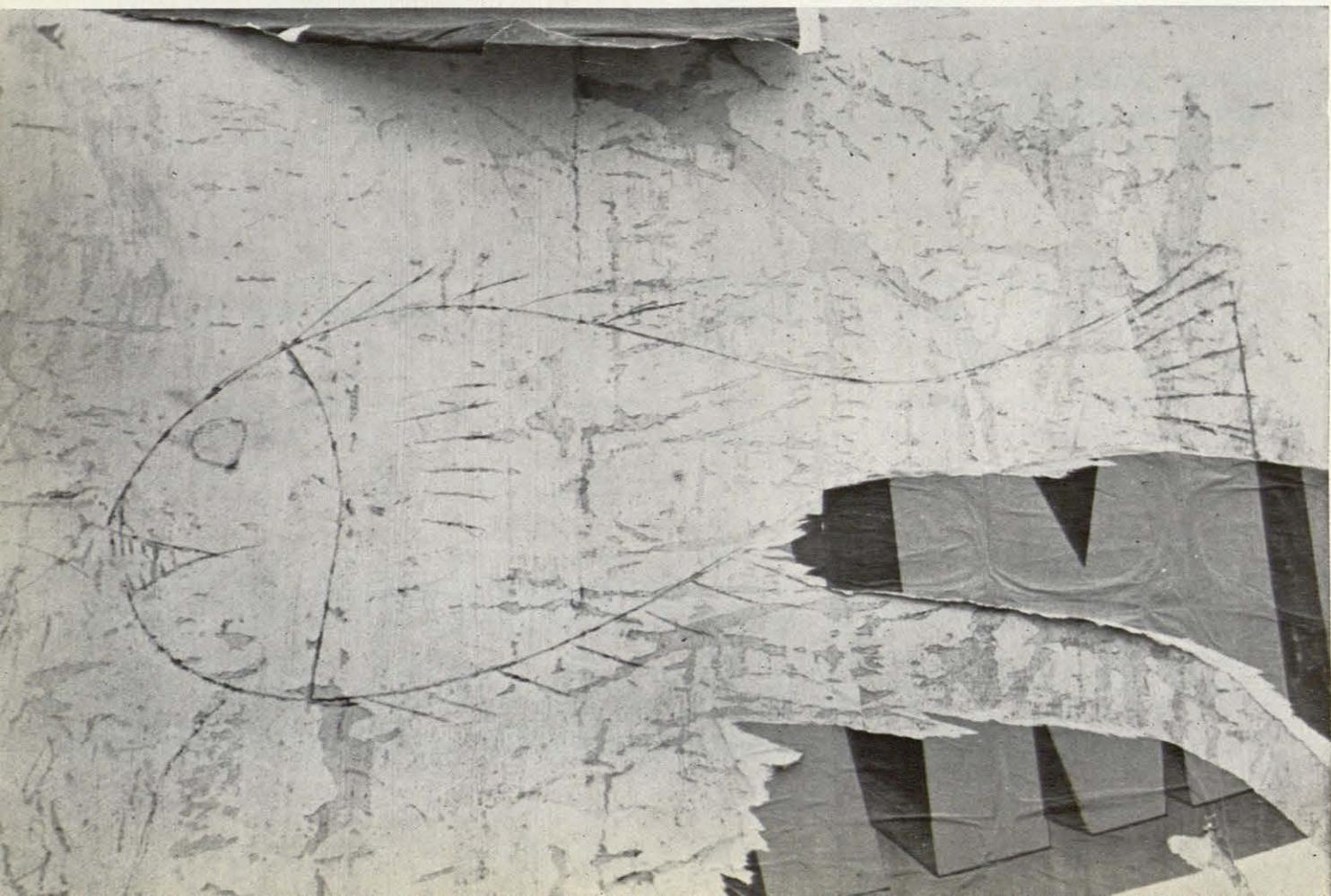
Así que, por hacer caso a Scheller, podríamos empezar por buscar una auténtica unificación afectiva con aquella arquitectura que parece que se nos "viene de turno": la arquitectura del pueblo. Ya que, a mi entender, la materia es tan espléndida que me parece valdría la pena hacer cualquier cosa por fundamentarla tan seriamente como fuera posible. A fin de evitar aquel peligro que he procurado señalar más arriba.

De modo que en el alcance de mis posibilidades me propongo, por partir de una base más general, la búsqueda de una explicación del Arte Popular; por considerar esta medida—repito—como el camino adecuado para lograr una unificación afectiva y luego una auténtica y duradera simpatía.

Pretendo, asimismo, huir en todo momento de sentar teoría sobre el asunto, lo cual, por otra parte, me permitirá la libertad de elegir una nomenclatura particular cuya exclusiva finalidad es la de entendernos y nunca—repito—la de presentar definiciones.

Sinceramente creo que alrededor del Arte Popular, conformando una trilogía, andan rodando dos cosas, a mi parecer, bien diferenciadas, que podríamos llamar: folklore y arte nacional.

Por de pronto, trataré de exponer lo más objetiva-





mente que pueda, aquellas características que, a mi juicio, presentan cada una de las tres, con la máxima independencia entre sí, para después intentar buscar las posibles relaciones que existan entre cada una de ellas.

**1.** *El Arte Popular es la expresión entrañable del alma del pueblo. Es para Mumford "el exponente de su vida interna". De manera, que podríamos concebirlo como manifestación vital del pueblo, con todas aquellas características que pueda tener la vida humana en un núcleo social hasta cierto punto diferenciado, lo cual, de por sí, independiza este concepto del de arte primitivo: propio de un desarrollo social embrionario (1).*

Su condición de arte vivo le confiere unas determinadas dotes de desarrollo que se complementan con aquellas otras propias de la etapa cultural del momento que se considera.

A mi modo de ver, en el Arte Popular se pueden apreciar, cuando menos, las siguientes notas:

a) *Es un arte espontáneo e intuitivo.* Se esmera en su obra para lograr el completo acabado de la misma. A causa de algún impulso, propio seguramente de su condición de individuo del pueblo, el artista cumple "sin darse cuenta" con las exigencias de funcionalismo espiritual y material.

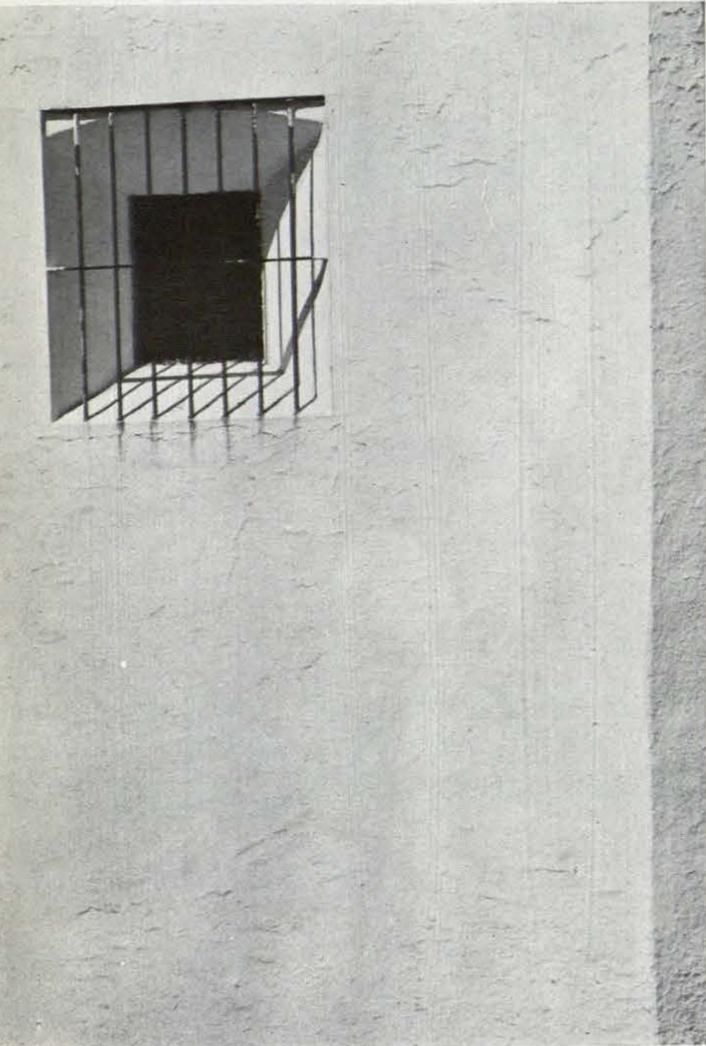
Se diferencia, por la propia dignidad del artista, de la artesanía en la que "no siempre todas sus partes son por naturaleza creadoras y estéticamente satisfactorias" (Mumford).

El artista popular no es intelectual, no es reflexivo, acomete espontáneamente un problema y no se justifica nunca. La civilización ha traído consigo todo el bagaje de justificantes culturales o filosóficos para adaptarlos "a posterior" a la creación artística. Gautier advertía directamente esta condición: "Cuando un pueblo se civiliza no sabe hacer botijos", la civilización ciega, tal vez abriendo otras nuevas, aquellas fuentes espontáneas que dan fuerza y vida al Arte Popular.

b) *Pretende llenar necesidades efectivas y dar satisfacción a estímulos primarios.* El artista popular pretende, si hace arquitectura, defenderse del clima, de las fuerzas de la Naturaleza y de todo lo que le molesta, y cubrir las necesidades propias del núcleo social en que desarrolla su vida; busca, en una palabra, que su obra satisfaga enteramente las necesidades que pretende satisfacer.

Si trata de hacer una puerta y tiene gato en su casa procurará que el gato pueda entrar o salir sin que nadie tenga que abrirle la puerta. Así que hará una puerta con gatera.

(1) "El arte de una masa de gente que aún no se ha dividido en clases dominantes y clases servidoras, clase alta exigente y clases bajas humildes, no puede calificarse de arte popular, ya que no existe otro fuera de él. Un arte popular sólo tiene sentido como no sea en contraposición con un arte señorial." (Hörnes-Menghim.)





La misma realidad de la gatera no es condición para que sea al mismo tiempo bella. "La temática de la realidad no es una condición necesaria ni tampoco es una condición suficiente para que un determinado mundo representado posea al propio tiempo ser estético", según indica Max Bense. No es, en sí, el tema propio del pueblo lo que hace de determinadas obras populares soluciones estéticas verdaderamente felices, sino más bien la autenticidad en la elección del tema—supereditado al medio de vida, al clima y a las costumbres—y a su vez, la limpia y rotunda solución práctica y plástica del propio tema. Al artista popular no le preocupan que le miren, trabaja para él, para sus hijos, para su mujer y para sus animales. Cubre sus necesidades y goza seguramente, a lo mejor sin advertir por qué, al "servirse" de sus obras.

c) *Es puesto en práctica por personas carismáticamente dotadas, a menudo con escaso aprendizaje previo.* Existe, sin duda, un sentido innato en el artista popular que se suele manifestar en un sorprendente, para aquellos que manejan fórmulas, dominio de las proporciones. El conocimiento exacto de las necesidades y la práctica en el oficio son las dos principales herramientas que, en manos de un artista nato, le permiten encontrar con escasa o nula formación cultural, admirables soluciones.

Sin un perfecto conocimiento del oficio y de las necesidades—condiciones adquiridas—, además de la posible dotación natural, parece imposible poseer aquella agilidad para proporcionar el todo con las partes, que aparece tan frecuentemente en los trazados de la Arquitectura de nuestros pueblos. Es difícilmente comprensible cómo sin el claro conocimiento de los materiales, clima y exigencias de la vida de una familia de agricultores, por ejemplo, puedan intentarse siquiera aquellos hermosísimos movimientos de volúmenes que relacionan el todo—pueblo—con las partes: viviendas, corrales, patios y calles, característica, de otra parte, definitiva del arte popular y casi seguramente exclusiva de él. Y característica esencial del arte, según viene advirtiéndose desde los tiempos de Platón, y subrayada para el campo concreto de la Arquitectura por Soane. "En ningún terreno de la práctica de la profesión de la Arquitectura habrá de distinguirse mejor el verdadero artista del presuntuoso aspirante al conocimiento arquitectónico que en el de la correcta aplicación de la proporción relativa y la adecuación de las partes."

Condición, a mi juicio, de difícil adquisición que estimo suele presentarse a menudo en el arte popular.

d) *Se inspira en motivos próximos, sin la menor preocupación por la originalidad.* Se entiende que el arte tiene dos medios técnicos de expresión, que son la imitación y la abstracción. Los cuales, como advierte



Bense, no son seres estéticos en sí, sino que tienen exclusivamente significación instrumental. El artista popular hace uso de ambos medios con un criterio de elección seguramente determinado por el uso y por el material. Emplea motivos próximos y hace abstracción o imitación de ellos.

En la elección no figura nunca el deseo de originalidad. Lo cual, en arquitectura, no puede resultar más patente. Aun en el caso límite de que los motivos que emplee para sus obras provengan de alguna gran ciudad—caso por desgracia frecuente—busca más la imitación de lo ciudadano, por parecerle mejor, que la originalidad con respecto al resto del pueblo.

Si en el conjunto de la arquitectura de un pueblo hay algún edificio diferente lo será, por lo general, porque el uso del mismo es distinto de los demás—iglesia, ayuntamiento, etc.—; no suele obedecer nunca a un deseo de diferenciación sin fundamento de uso.

En otras artes hará abstracción de los motivos próximos, si lo exige el oficio. Por ejemplo, en la confección de admirables tejidos de trapos, esteras, alforjas, etcétera.

El deseo de innovación no es frecuente, y si se innova es casi sin que lo note el propio artista. Nunca desechará un material por el solo hecho de cambiar. Es probable que previamente deba convencerse de que el que viene usando no es bueno o es peor que el que se le propone.

e) *Emplea sin preocupación de monotonía materiales y procedimientos locales.* Con respecto a los tres órdenes de armonía que señala Víctor d'Ors—armonía por afinidad, por contraste y por acuerdo—, el artista popular suele, por lo general, inclinarse hacia el primero. Está, pues, en sus obras más próximo a lo elegante que a lo gracioso. Alcanza la unidad y el orden que exige la belleza por el camino más elemental. Dentro de su limitado repertorio hace de lo vario uno.

Se escapa de la monotonía casi sin darse cuenta. Libra con innata habilidad aquel levísimo matiz que separa lo monótono de lo afín. Está seguramente bien lejos de aquellas repeticiones de bloques que suelen edificarse en nuestros días. Repite sistemas, repite materiales, repite conceptos, incluso formas. Y, sin embargo, alcanza aquel impalpable aire de novedad, de variedad y de misterio que le aparta definitivamente de lo aburrido.

f) *La compensación económica que busca es estrictamente la que corresponde a los materiales y al trabajo.* La inspiración no suele cotizarse en el arte popular. El artista no se ha enterado de que lo es. No piensa que puede establecerse un sobreprecio por algo que, a su entender, forma parte del propio trabajo. No se valora a sí mismo como un caso aparte. Si trabaja el hierro no se considera otra cosa que herrero; a lo sumo un buen herrero. Si diseña sus rejas, el diseño es para

él solamente una parte de su trabajo. No hay suplemento. Se desconoce la propaganda. A la inspiración a lo mejor se le llama tino y no tiene cotización extraordinaria.

Ya en 1731 Alexander Pope cantaba así, y estos versos son casi una glosa de todo lo que viene escrito arriba.

Hay algo más necesario que el derroche  
algo que al propio gusto iguala y es el Tino  
el Buen Tino que es don único del cielo...  
Y sin ser Ciencia, con las siete se compara...  
que sólo el uso santifica el gasto  
y el esplendor toma su luz de la Cordura.

**2.** *El folklore.* Sin entrar en disquisiciones sobre el origen de la palabra, podríamos explicar el folklore, al menos en nuestros días, como un fenómeno procedente del contagio del arte popular a grupos sociales más extensos, desvinculados de las costumbres y del modo de vivir del pueblo, del cual conserva algo así como un recuerdo (2).

Summer, en su famoso libro *Folkways*, publicado hace más de cincuenta años, puede decirse que generalizó el empleo en sociología de dicha palabra. Por *folkways* se entienden los modos comunes de conducta aceptados como naturales y razonables en un grupo de sociedad. Precisamente, a través de dichos modos comunes, el pasado ejerce su influencia sobre el presente y el presente la ejerce, a su vez, sobre el futuro. Encadenamiento sociológico que se produce en todas las manifestaciones de la cultura y que en Arquitectura se presta, desde luego, a muy fecundas consideraciones.

No se trata de profundizar en las diferencias que existan entre folklore y *folkways*, tanto en el sentido natural como en artificial que de ordinario tiene entre nosotros. Pero conviene llamar la atención sobre lo que realmente sea el folklore. Más que nada para no cultivarlo sin saberlo.

A mi modo de ver, se podrían apreciar en el folklore, cuando menos, las siguientes notas:

a) *Es una vulgarización del arte popular.* La organización racional del trabajo artístico empleada de modo sistemático en el taller de Rafael y que separa fundamentalmente la concepción de la idea artística y su ejecución, tiene como supuesto previo, la noción de que el valor artístico de un cuadro ya está por completo en el cartón y que la transposición del pensamiento pictórico a la forma definitiva tiene una significación secundaria (Carl Newmann: *Rembrandt*, 1902).

Fué también, como igualmente supone Hauser, un

(2) En sociología sajona el folklore se suele definir como el conjunto de creencias, mitos, historias y tradiciones que perdurarán en el pueblo. Es obvio que en el texto se emplea la palabra folklore en el sentido más particular, usual, entre nosotros, de manifestaciones populares en general de carácter artístico, que se exhiben y propagan artificialmente.

fenómeno de origen renacentista, la incorporación de la racionalización del trabajo a las labores artísticas. En este momento es posible que comenzase a fraguar el nacimiento del folklore como fenómeno social, es decir, como ampliación del escenario del arte popular.

En las palabras anteriores de Newmann se aprecian bien ya dos marcadas características de lo folklórico, que son: la explotación comercial de la idea artística y la supervvalorización de la misma sobre su ejecución material.

Estos dos puntos, aplicados al arte popular, constituyen, a mi juicio, dos de las más sólidas condiciones de lo folklórico.

b) *No pretende tanto satisfacer necesidades efectivas, cuanto encontrar ocasiones para utilizar las formas logradas por el arte popular.* El folklore es imitativo. Es capaz de convertir un capitel en lámpara, un yugo en un dintel de puerta, una gárgola en fuente.

Convierte lo necesario en decorativo. Convierte en regional lo que hubiera podido ser universal. La ampliación social de lo popular—por curiosa paradoja—viene acompañada de una limitación o más bien encasillamiento local. El *Gaudeamus igitur*, canción de los estudiantes de Salamanca en el siglo XIII, es actualmente, puede decirse, el himno internacional de los universitarios y pocos conocen su origen. Muchos alemanes creen que es alemana y muchos franceses que es francesa.

Si esta hermosa canción hubiera caído en poder del folklore hubiera ampliado su "radio de acción", y, sin embargo, hubiera sido acentuado su acento salmantino. Habría, tal vez, pasado de lo regional a lo universal a través de lo folklórico, como otras muchas cosas, es decir, acentuando espectacularmente su arraigo popular.

La araña construye su tela para cazar, para comer, para vivir. El artista popular, en muchos casos, emplea el sistema constructivo de la tela de araña para cazar o pescar. El folklore emplea la forma de la red para decorar. La Naturaleza y el pueblo pretenden resolver necesidades, el folklore aplicar las formas que sirvieron a otras necesidades diferentes.

c) *Trata de repetir los tipos creados por el arte popular, a ser posible de un modo más fácil y económico.* No tiene su origen propiamente en el impulso creador peculiar del artista, sino en un mimetismo de motivos formales existentes, accionados seguramente en parte por la influencia del cliente. Su mercado está más bien determinado por la demanda que por la oferta, y emplea en la ampliación de este mercado todos aquellos procedimientos a su alcance para procurar facilitar los sistemas de producción y reproducción de tipos. La imitación y la simplificación de sus sistemas de trabajo son quizá dos de sus notas destacadas, y la segunda,



bien aplicada, es muy probablemente una aportación positiva para la aproximación al arte culto.

d) *Sustituye, si lo considera necesario, determinados materiales por otros de aspecto semejante y menor coste.* De las tres variables que determinan seguramente una obra de arte plástica—función, material y forma de trabajo del material—disloca, según dije, la primera con frecuencia y prescinde a su vez de las interdependencias que existen entre las otras dos. Según esto, no importa que una bota de vino sea de material plástico, aunque las funciones propias de la bota—guardar con buen sabor el vino, transportarlo y facilitar el poder beberlo entre muchos sin vaso y con limpieza—no se cumplan totalmente al variar el material. Importa sólo el reproducir exactamente una forma, adecuada para el material de origen—cuero—por medio de otro más barato y de más rápida ejecución, imitando incluso unas costuras innecesarias en él. Más aún, opuesta a su propia condición. (Cosas como ésta se presentan bastante a menudo en arquitectura también. Únicamente es cuestión de hacer memoria.)

No solamente, pues, el cambio de material se considera un adecuado avance en el intento de incrementar la demanda y satisfacerla con el mayor beneficio posible, sino también el cambio de procedimiento en la elaboración. Es capaz, desde luego, de ser más brillante, vulgar y vistoso que el arte popular y consigue, a veces, una mayor perfección o imperfección rebuscada, por sistemas mecánicos.

e) *Pone, en cierto modo, el arte popular al alcance de un mayor número de personas con frecuencia extrañas, que no distinguen lo que tiene de falso.* Hace pocos días apareció en la prensa un artículo de González Ruano en el que comentaba:

“Contra lo que parezca, a los hombres les unen más las diferencias que las semejanzas. Mejor dicho, no sé si les unen más, pero ejercen mayor atracción, más grande deslumbramiento. Posiblemente, al menos en principio, se trata de un escape de lo habitual monótono, y de que sin duda nuestra curiosidad, nuestro deseo, nuestra admiración se fijan más expresivamente en todo aquello que no poseemos.”

Esta característica es propia de lo que se viene llamando exotismo.

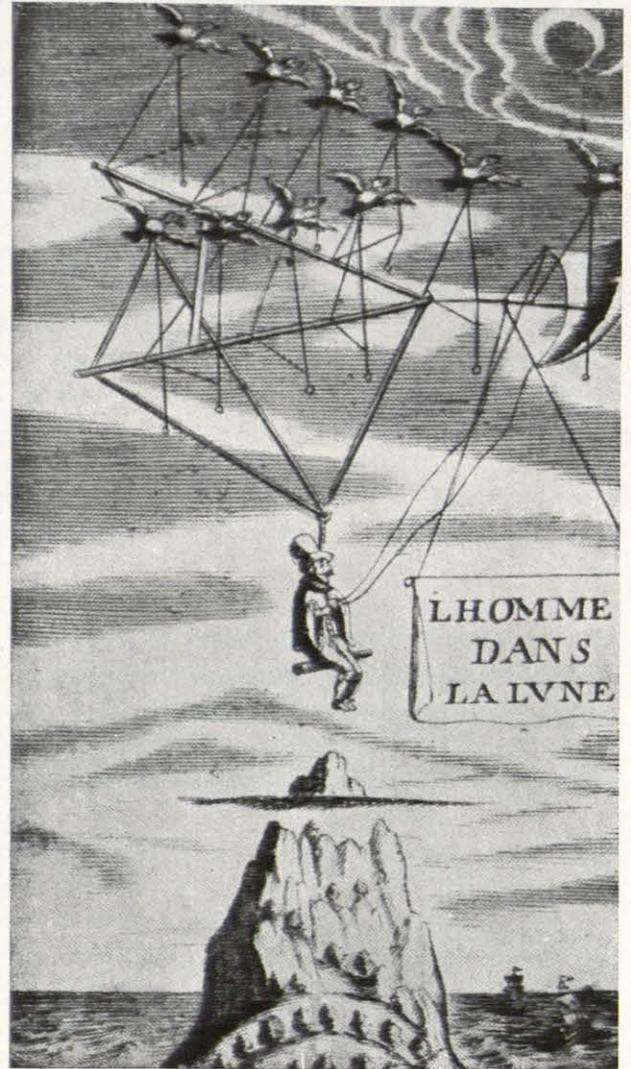
Por lo común suele estimarse peyorativamente semejante faceta del folklore, pero es cosa de tener en cuenta que esta apreciación es del todo unilateral. Nos divierte el observar cómo un turista goza con determinadas manifestaciones de nuestro folklore—muchas de ellas empapadas de picaresca—y no caemos a menudo en la cuenta de cómo es muy posible, que a nosotros nos ocurriera algo parecido en un lejano país.

Tal vez sea este el aspecto más positivo—con todas

sus debilidades—del folklore, es decir, la ampliación del campo de espectadores.

No hace mucho escribíamos a propósito del “transplante” de la iglesia de San Martín de Fuentidueñas a un parque de Manhattan:

“Lo que era una vieja alhaja de familia ha adquirido categoría universal. En suma, se han cambiado unos valores entrañables al alcance de unos pocos por otros menos cordiales al alcance de muchísimos más. Es éste, a lo mejor, el signo de este tiempo.”



**3.** *El arte nacional.* Como advertí al principio, esta denominación es, tal vez, un tanto arbitraria y no del todo idónea, pero sirve probablemente para lo que quiero decir.

Entiendo que el arte nacional nace de la simpatía que produce el arte popular, por sí mismo o a través del folklore, en personas cultivadas y capacitadas para apreciar el entrañable encanto y calidades del primero. Amplía el campo social del arte popular, o por lo menos

lo pretende y, por tanto, por pertenecer a un grupo social más completo y extenso, puede seguramente llamarse arte nacional. Tiene, en fin, a mi entender, cuando menos, las siguientes notas:

a) *Es un arte intelectual, reflexivo, que frecuentemente busca la justificación lógica de cada una de sus manifestaciones.* Esta característica de justificación de la obra se manifiesta muy notablemente en la Arquitectura. La técnica, por sí misma, constituye el fundamento de las respuestas a los problemas de funcionalismo material, y, en este sentido, los rápidos avances de la tecnología corren paralelamente al crecimiento de las necesidades materiales de la vida social. Al propio tiempo, el fundamento de la admiración por el arte popular es consecuencia del acercamiento a la Naturaleza. Sobre todo, a la Naturaleza considerada como obra divina. Este sea, tal vez, el eje de las justificaciones referentes al funcionalismo espiritual, como la tecnología lo sea del material. El artista culto se siente espiritualmente atraído por el arte del pueblo por estimarlo bien próximo a la Naturaleza. Aplica a él las soluciones tecnológicas y trata de justificar, ateniéndose a estas dos normas, tecnología y amor a la Naturaleza, cualquier solución.

Un criterio semejante a éste sostiene De Zurko en su libro *La teoría del funcionalismo en la Arquitectura*, donde se advierte: "Otra actitud que se desprende de esta concepción de la Naturaleza es la admiración por la vida y el arte primitivo, admiración basada en el hecho de que lo primitivo se halla más cerca de la Naturaleza que lo altamente civilizado. Muchos autores expresaron su admiración por la belleza funcional de las formas del arte primitivo, o bien sintieron que la arquitectura civilizada debía conservar la sencillez primitiva y la integridad estructural."

b) *Trata de llenar racionalmente necesidades efectivas y dar con sencillez satisfacción a estímulos refinados.* Una de las aporías que suelen presentarse a las corrientes de admiración hacia el arte popular sea, tal vez, la de que éste no es válido como fuente de inspiración del arte culto, por no servir materialmente a unas necesidades que trae consigo la civilización o las exigencias de la vida en unos grupos sociales más desarrollados.

El hecho de que entre agua en las casas de Las Hurdes o que las circulaciones entre unas y otras estancias no estén resueltas, no implica razón para desechar otros valores ciertamente estimables. Para resolver aquellos problemas existe precisamente la tecnología.

El arte nacional "extrae" el espíritu del arte popular; aprende de él el criterio de selección de materiales, la unidad de formas, la continuidad, la humildad creativa, el enlace de un material con otro, la solidez, la durabilidad, la limpieza en la ejecución y tantos con-

ceptos que no son puras palabras laudatorias, sino que real y verdaderamente existen.

Esto, tal vez, sea lo que más le aparte del folklore: que se queda con la forma, igual que los pájaros que hablan se quedan con el ruido de las palabras.

Los muebles de Alvar Aalto resuelven racionalmente necesidades efectivas, propias de grupos sociales todo lo refinados que se quiera y están preñados del espíritu y de la simplicidad del arte popular que los originó. ¿Tienen algo que ver con lo folklórico o lo pintoresco?

c) *Suele ser practicado por personas dotadas de la misma sensibilidad que hizo nacer el arte popular, aunque mucho más sistemáticamente preparadas.* El artista popular conoce muy bien su oficio y conoce muy bien por qué y para qué lo aplica.

El artista cultivado posee igualmente esta condición, y, aun por encima, está preparado sistemáticamente. Es un error creer que la sabiduría elimina el arte. La vieja teoría del bohemio nos cae ya algo retirada. El artista tosco, ignorante y sucio, que extrae de su cochambre y tosquedad las más puras esencias de su arte viene a ser en estos momentos algo hasta casi molesto y muy difícil de creer.

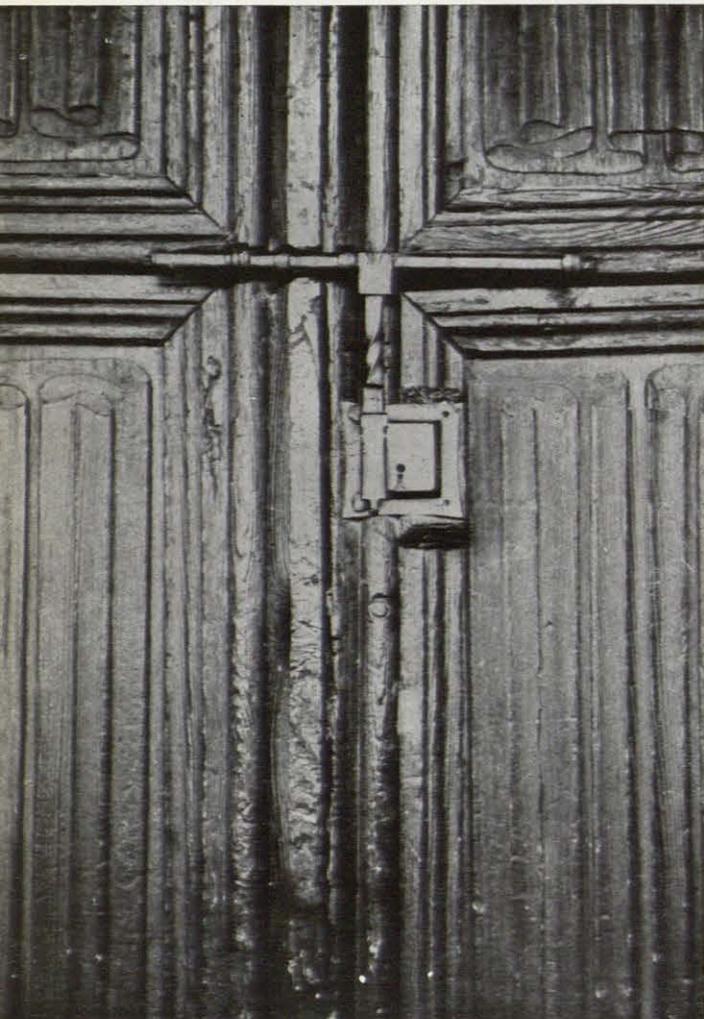
Es curioso observar, cómo los grandes maestros han bebido en fuentes bien limpias—el pueblo y la Naturaleza—y, por añadidura, han mostrado una preparación técnica y humanística bien grande.

Si no, ahí tenemos a Gaudí, a Le Corbusier y a bastantes más. El fundamento de esto es, como siempre, la verdad. El artista popular tiene la preparación que corresponde a su medio, y por eso mismo es verdadero. El artista seudotosco, ignorante, con vistas a la explicación comercial de su ignorancia, cae fuera de su medio y se convierte en un tipejo falso, teatral y venglerero. No da ni risa.

d) *Sin perder el anhelo de originalidad se inspira con amplitud en los motivos del arte popular, al cual corresponde y ama. Acierta cuando su depuración y extensión siguen la línea de aquél.* El deseo de originalidad es un matiz en el modo de actuar del artista, relativamente nuevo. Procede de su individualización, del salto desde el estamento social de artesano. En la antigüedad clásica y en el Renacimiento aparece en él el deseo de figurar como autor personal de la obra. Pero nunca el deseo de destacar sobre los demás por sus maneras particulares. En la Edad Media, donde "llama la atención la impersonalidad de la obra de arte y la modestia del artista, aun en los casos en que se cita el nombre de un artista y éste pone orgullo personal en su creación, tanto él como su contemporáneos desconocen el concepto de originalidad personal" (Arnold Hauser). Sin embargo, en relación con la Arquitectura, se podría para la Edad Media "dar veinticinco mil nom-

bres a pesar del gran número de obras destruidas y de documentos perdidos" (F. de Mély).

En nuestro tiempo se manifiestan en el artista culto dos claros síntomas de individualización, es decir, el deseo de personalizarse y el de diferenciarse de los demás. A partir de este punto de arranque, y apoyándose en los motivos populares, el verdadero artista em-



plea "sus maneras", depura, perfecciona, actualiza los procedimientos de trabajo, incluso sin desprenderse de lo que es difícil averiguar si es o no un defecto en general: el deseo de originalidad.

e) *Utiliza materiales cualesquiera, en general más ricos y adecuados que los propios del arte popular. Sus procedimientos son a menudo los del folklore, aunque también se recrea en los del arte popular.* Los últimos

avances de la tecnología van notablemente influidos, no solamente por la aportación de nuevos materiales, sino también por la propia puesta en obra de los mismos. A menudo sucede lo que más arriba decíamos a propósito de los cambios de material en el caso del folklore, pero no hay duda de que la perfecta aplicación de determinados nuevos materiales puede redundar en beneficio de la finalidad que se persigue. Esto es aplicable muy principalmente en la arquitectura. Toda la suerte de impermeabilizantes, material para instalaciones, materiales para estructuras, etc., no van en modo alguno en contra del espíritu del arte popular si se aplican adecuadamente a la construcción. Esta adecuación, según Schinkel, involucra los tres atributos siguientes: "a) los mejores materiales posibles, b) el mejor tratamiento y enlace de los mismos; y por fin c) el índice más visible de los mejores materiales, de la mejor mano de obra y del uso de los materiales."

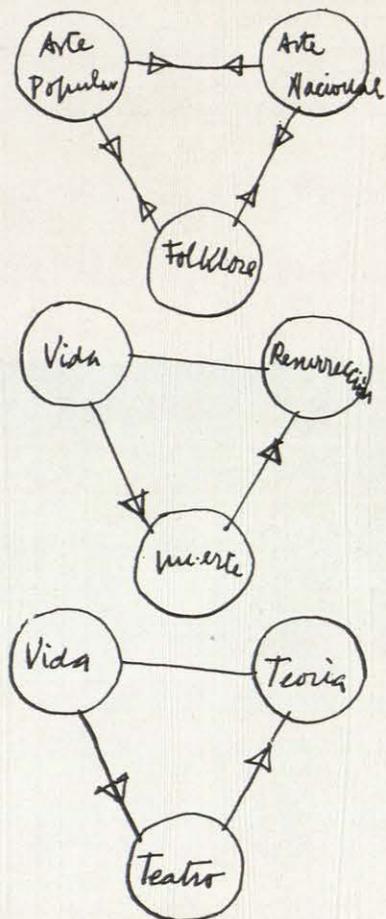
f) *Busca una retribución económica capaz de compensar no solamente los materiales y el tiempo empleados, sino el duro y difícil proceso de preparación anterior que necesariamente requiere.* Contrariamente al caso del artista popular, el artista culto tiene conciencia de que lo es. La acusación de su yo es bien manifiesta. Trae consigo el deseo de originalidad y la conciencia de sentirse distinto de los demás.

Estima el esfuerzo y también las dotes excepcionales que posee. Piensa a menudo, como Salomón Reinach que "el Arte es yo y la ciencia nosotros". Exige, pues, la valoración de su yo y el largo camino recorrido para su formación y exige una compensación económica por ambas cosas.

g) *Cuando acierta, adquiere el rango de arte nacional, logrando no ya la expresión de "un pueblo", sino la del pueblo, y de ahí puede llegar a la universalidad.* Son bien característicos, en este sentido, los ejemplos de las arquitecturas nórdica y japonesa.

De lo popular han logrado una verdadera arquitectura nacional y es esta la primera etapa para la consecución del verdadero arte universal. La depuración de las más íntimas esencias de lo popular trae consigo aquella pérdida de sabor local que tanto lamentan los folklóricos, los pintorescos y los costumbristas; y al propio tiempo esta pérdida de localismo es el punto de partida de acercamiento a lo nacional en camino de aproximación al verdadero arte universal. Cervantes, Goya, Gaudí y Picasso son auténticos artistas universales; su arte es para todos los hombres y para todos los tiempos. No quedan ni siquiera clasificados como artistas nacionales. No es su obra la expresión de un pueblo, es la expresión de España; y de las propias raíces de su tierra; han logrado un arte para todas las tierras.





NOTAS FINALES

Por si alguien hubiera llegado leyendo hasta aquí, es de advertir que el arte popular, el folklore y el arte nacional nacen progresivamente y se influyen mutua-

mente. Unas veces con ventaja y otras para su daño. De semejantes interrelaciones surgen a veces tanto obras exquisitas como pequeños engendros.

Es curioso observar, al propio tiempo, cómo existe un bello paralelismo entre el proceso de la creación individual del artista y el recorrido que lleva desde el arte popular al nacional, o más aún, al universal.

La idea toma vida en el hombre, en todo su ser entero, y muere durante el duro camino laboral para la consecución material de la forma. Al final del mismo sobreviene, a veces, la resurrección.

Cosa semejante, según creo, ocurre con el arte popular, que toma vida; muere en el folklore y resucita en el arte nacional.

(Estos procesos están condicionados, según he oído decir a mi padre, por una escasisima parte de inspiración y una muy grande de transpiración.)

Hay aún otra elucubración en paralelo—dijéramos—en la que se instalase en el punto del folklore, el teatro; y en el del arte nacional, la teoría. Dejando, como antes, para el arte popular, la vida.

Teatro y teoría, como se sabe, tienen la misma raíz—contemplar—, y tanto el folklore como el arte nacional contemplan al pueblo. Pero cada uno a su manera.

Desde el lugar en que nos encontramos—según dije al principio de lo que vengo escribiendo—esta contemplación, propia de la teoría, puede, tal vez, ser el camino para no dar, al "hacer arquitectura popular", ni en el folklore, que ya hemos padecido—y aún colea—ni en la moda graciosa de la presente temporada.

