

TEORÍA Y FENOMENOLOGÍA DEL ARTE POPULAR. UNA MIRADA DESDE
LOS ESTUDIOS DEL MUEBLE

THEORY AND PHENOMENOLOGY OF THE POPULAR ART. A LOOK FROM THE
FURNITURE STUDIES

Gerardo Díaz Quirós*
Fundación San Juan de Dios, Madrid

Resumen

Con cierto sentido concéntrico, el artículo parte de algunas reflexiones en torno a la relación del hombre y los objetos para hilvanar ideas respecto a la naturaleza, características, consideración teórica y denominación de manifestaciones artísticas que tradicionalmente se han venido agrupando bajo el término de lo popular. Se ejemplifica y presta particular atención a la relación de estas ideas con la investigación de mobiliario, teniendo la situación española como epicentro.

Palabras clave: antropología, etnografía, teoría del arte popular, mobiliario, España, Iberoamérica

Abstract

This article, with certain concentric structure, starts off some reflections about the relationship between man and objects in order to put in common ideas about nature, characteristics, theoretical considerations and about the denomination of the artistic manifestations that, traditionally, it has been classified beneath 'the popular' term. It epitomizes and pays attention to the relation of these ideas with the furniture investigation, with the Spanish reality as epicenter.

Keywords: Anthropology, Ethnography, Popular Art, Popular Art Theory, Furniture, Spain, Latin America.

*E-mail: gdiaz@nebrija.es

1. Del objeto. El mueble en la mirada.

El hombre es un ser objetual: confecciona, utiliza, perfecciona –es ese animal capaz de *crear herramientas para crear herramientas*– y jerarquiza objetos. Con todos ellos, con los cotidianos y los segregados, establece parte de sus relaciones humanas. Usa y separa. Emplea a su servicio y dota de significación específica. Así, sobre muchos objetos comienzan a posarse conceptos que los transfiguran. La rareza o riqueza de sus materiales, lo lejano de su procedencia, lo excepcional de sus características o sus reacciones, la belleza de su forma o de su ornamentación, su eficacia o su vinculación a lo sagrado, razones sentimentales o emocionales estarán en la base de nuevas miradas sobre los objetos.

El hombre es, además, –o esencialmente– un ser con memoria y recuerdo; un ser en el que habita el pasado al repasar sus hechos por la razón y el sentimiento; digamos que al pasarlos de nuevo por la cabeza y el corazón, por más que sepamos de la mera condición muscular –pero encarnación plástica de la vida– del segundo.

La conciencia del tiempo buscará apoyo en elementos de la cultura material y la memoria como capacidad se convertirá en instrumento de toda cultura con aspiración de perpetuarse. En la interpretación de Tylor de la cultura como complejo sistema que incluye conocimientos, creencias, leyes, costumbres y otras capacidades adquiridas por el hombre como miembro de una sociedad y cuyos valores son aceptados, aprendidos y transmitidos por el grupo¹, el objeto material se convierte en refuerzo útil, en testimonio elocuente del pasado, en *memoria viva* al servicio de la memoria; en “puerta abierta hacia el pasado” que dijera Kubler². (Fig.1)

A esta interacción por parte del hombre de un tiempo con los objetos de su cultura vendrá a sumarse la que establezca con los heredados o los de otras culturas que no percibe como propias. El hombre indagador en el pasado, inquieto o curioso por la vida de otros hombres de su tiempo y sus cosas encontrará en los objetos culturales material eficaz para profundizar en el conocimiento. El objeto se revela, entonces, extraordinario documento y como tal no está sujeto ya a la consideración del que lo usó, sino a la mirada de quién lo redescubre. El universo de objetos que nos rodean se presenta, pues, rico y complejo. Y ahí anda el mueble.

Por más que el término “mueble” aluda en castellano a todos los enseres movibles, el uso cotidiano asocia el término, no a utensilios e instrumentos, sino a los elementos diseñados y construidos –cabría decir que con criterios arquitectónicos– para satisfacer distintas necesidades. Todos los objetos lo son de uso. Si existen es precisamente porque lo tienen; porque satisfacen una necesidad, sea ésta de la naturaleza que sea (funcional o estética, o tenga más peso la una o la otra).

En el ejercicio de aproximación al conocimiento de cualquier realidad –en este caso a la del mueble o el mobiliario–, la mirada resulta esencial. Las conclusiones se ligan con frecuencia a las hipótesis de partida y los resultados a la búsqueda misma. Parece evidente que no interesa el mismo mueble y de la misma forma al antropólogo, al historiador o al historiador del arte. Tampoco al coleccionista o al museólogo, lo que influirá poderosamente sobre la posibilidad de estudio en el futuro. Con frecuencia se estudia, interpreta y analiza a partir de los restos de un naufragio. Y no por obvio deja de ser necesario repetirlo en voz alta de vez en cuando.



Fig.1. Banqueta de madera en el taller del escultor Venancio Blanco. (Fotografía de N. Urbano)

2. Patrimonio cultural y manifestaciones populares. Etnografía y folklore.

A nadie se le oculta que el concepto de “Patrimonio Cultural” es, en sí mismo, una construcción cultural. Es un concepto relativo y en continua revisión que cada sociedad actualiza y redefine en función de nuevos parámetros. Han existido, pues, desde siempre objetos culturales, pero entenderlos como *Patrimonio* supone una estimación crítica del pasado³.

Olaia Fontal ha realizado una revisión de las distintas acepciones del concepto, repasando la idea de herencia, de selección, de sedimento o su contribución a la configuración de la identidad social⁴ y con anterioridad Josep Ballart había articulado en tres grandes categorías los valores asociados a los bienes culturales: valor de uso, valor formal y valor simbólico-significativo⁵. Ya en 1903 Aloïs Riegl, en los inicios de una reflexión sistemática y metódica de la cultura material del pasado y su conservación, distinguía dos grandes tipos de valores: rememorativos (que integraban el valor de antigüedad, histórico o de rememoración intencionada) y de contemporaneidad (instrumental o artístico)⁶. No procede en este caso un repaso a la compleja evolución histórica de la valoración y conservación de los elementos del pasado, cimentada en motivaciones políticas, económicas, religiosas o estéticas, entre otras, más sí apuntar ya que en esa evolución es perceptible un ensanchamiento progresivo del, nunca mejor dicho, *objeto de interés*.

Al tiempo que se desarrollan enfoques historiográficos que amplían los límites de la Historia e incorporan al estudio actores, acontecimientos y geografías en otro tiempo tenidos por marginales o desestimados, se valoran y se aspira a conservar elementos de la cultura antes fuera de campo. De alguna manera el epicentro de la política cultural del siglo XX radicó precisamente en la atención a los signos de la presencia y la actividad de las clases tenidas anteriormente por inferiores, superando la noción de “monumento histórico” por la de “bien cultural”, que llegará a entenderse como cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana. Aunque Bienes Culturales y Patrimonio Cultural no son expresiones idénticas y cuentan con tradición jurídica distinta, suelen utilizarse de modo indistinto y no cabe tampoco que entremos aquí a realizar precisiones.

Los *tesoros* de tumbas y templos, las tempranas colecciones, galerías de rarezas o selección con otros criterios, la materialización de la idea de *triunfo* y el expolio, la cultura material al servicio de una imagen del poder o del Estado, los relicarios, el monumento como memoria, el perfeccionamiento del legado recibido, la romántica efervescencia general de los espíritus, el coleccionismo científico, la aparición de la Historia del Arte como disciplina, y la definición del monumento histórico-artístico, el vandalismo y el deseo de ruptura con el pasado, su interpretación ideológica, la construcción nacional, el *culto* a los monumentos o la

tragedia de su destrucción, constituyen hitos de un largo itinerario que ha llevado a la concepción actual del Patrimonio Cultural y sus criterios de conservación.

Desde que en 1954, con el desastre material de la II Guerra Mundial por escenario, se utilizase el término *bien cultural* en las resoluciones de la *Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado* celebrada en La Haya bajo el patrocinio de la UNESCO, su espectro no hizo sino ampliarse. Así ocurrió en el *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos de Venecia* de 1964, que dio lugar a la conocida *Carta de Venecia*, en la *Declaración del Patrimonio Mundial* de 1972 o en la *Carta Europea de Patrimonio Arquitectónico* de Ámsterdam, de 1974. Del mismo modo, la concepción de la cultura en general por parte de los gobiernos europeos pasó de posiciones elitistas a entender su desarrollo como un objetivo de primer orden, asumiendo el deber de garantizar la conservación de los elementos que integran su patrimonio –traducido en la promulgación de leyes y la erección de organismos– y de promover su enriquecimiento. Cosa distinta es que lo hayan conseguido, que en no pocos casos las instituciones se hayan convertido en auténticos enemigos de lo que supuestamente pretendían conservar o que se haya llegado, previa conversión del ciudadano en mero espectador y rápido consumidor, a una triste banalización de la cultura. Ocio y turismo, que sin duda podrían funcionar al servicio del desarrollo cultural, constituyen en la actualidad verdaderos peligros de desnaturalización, agonía poco digna o muerte sin paliativos.

En síntesis de Josué Lull Peñalba, se entiende que constituye el Patrimonio Cultural hoy:

“el conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo. Tales manifestaciones u objetos constituyen testimonios importantes del progreso de la civilización y ejercen una función modélica o referencial para toda la sociedad, de ahí su consideración como bienes culturales. El valor que se les atribuye va más allá de su antigüedad o su estética, puesto que se consideran bienes culturales los que son de carácter histórico y artístico, pero también los de carácter archivístico, documental, bibliográfico, material y etnográfico, junto con las creaciones y aportaciones del momento presente y el denominado legado inmaterial.”⁷

Además del progresivo engrosamiento de la nómina de elementos de interés patrimonial aludido, para la consideración de algunos elementos de cultura material –entre los que se encuentra el mueble– resulta ineludible atender a debates y posicionamientos librados en el terreno de la Antropología y el folclore.

Será la influencia del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss sobre la antropología en la década de 1950 la que consolide la concepción de la *etnografía*

y la *etnología* como los niveles descriptivo y comparativo, respectivamente, que integran la investigación antropológica. Con anterioridad el panorama se mostraba confuso, usándose el término *etnología* en el ámbito francés o *antropología* en el anglosajón sin que ello supusiese siempre una diferenciación clara del objeto o el método de estudio. Para España, como ha estudiado Tania González Muñoz⁸, resulta de interés la consulta a los diccionarios de la Academia de la Lengua. La voz *etnografía* aparece por vez primera en 1869 como “la ciencia que trata del estudio y clasificación de las razas humanas”, cambiando en 1884 la noción de “clasificación” por la de “descripción”. En la edición de 2001 pierde la condición de ciencia para designar “el estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de los pueblos”. Desde 1884 se recoge también la definición de *etnología* para identificar “la ciencia que estudia las razas y los pueblos bajo todos sus aspectos y en todas sus relaciones”. En la definición de *antropología*, por su parte, aparecida ya en la edición de 1869 y sustanciada como “la ciencia que trata del hombre, física y moralmente considerado”, se evoca la diferenciación clásica entre antropología física y antropología social y cultural.

El interés por un conocimiento global del hombre fue, con frecuencia, más un interés, al menos en el inicio, por un *otro hombre* que por el que conformaba la sociedad a la que el investigador pertenecía. Si desde antiguo el encuentro con otras sociedades supuso curiosidad, necesidad de conocimiento, descripción y comprensión, en el contexto del colonialismo decimonónico estas inquietudes experimentarán un particular desarrollo y tenderán a sistematizarse. Así, el desarrollo de la Antropología como disciplina y la aparición de instituciones especializadas estarán íntimamente ligados a las potencias imperialistas⁹. Hasta avanzado el siglo XX la Antropología no desbordará, en términos generales, los límites de los llamados pueblos primitivos. Suele citarse la estancia de Radcliffe-Brown en la Universidad de Chicago entre 1921 y 1937 como detonante de la aplicación del método etnográfico a las sociedades con escritura, abriendo los estudios de comunidad.¹⁰

En paralelo al desarrollo de la Antropología y a la sistematización del método etnográfico y etnológico, surgió el folklore. El término tiene fecha y autoría conocida: William J. Thoms en su carta el *Athenaeum* de 22 de agosto de 1846. La creación del neologismo a partir de la unión de *folk* (pueblo) y *lore* (acervo, saber, conocimiento, pero también estudio) no es sino la adaptación al inglés del alemán *Volkskunde*, entroncando con toda una tradición creadora de términos nuevos para adaptarse a nuevas realidades estudiadas; una nueva realidad que en este caso se corresponde con *antigüedades populares* (costumbres, supersticiones, proverbios, canciones) valoradas desde un presente ya industrial.

Con la Sociedad Antropológica Española fundada en 1865, el desarrollo de la Antropología científica en España se producirá en el último tercio del siglo XIX. Merece ser subrayado el temprano interés de los estudios etnográficos por la propia tierra y sus gentes y el arraigo del folklore, que aportará la mayor parte de las investigaciones hasta la incorporación de la Antropología al ámbito universitario en los años 70 del siglo XX. Respecto al primer aspecto cabe citar los nombres propios de Telesforo de Aranzadi y Luis de Hoyos, que en su obra

Etnografía. Sus bases, sus métodos y aplicaciones a España defienden la aplicación del método etnográfico a la cultura popular española¹¹. En el desarrollo de los estudios de folclore español una figura clave fue Antonio Machado y Álvarez, que dio a la imprenta en 1881 sus *Bases de la organización de El Folklore Español*. Si bien en los estudios folklóricos, como por otra parte había señalado William J. Thoms, el peso de lo inmaterial fue más que notable –hecho de negativas consecuencias para la conservación de objetos de muy distinta naturaleza– al menos en los años veinte se contempló la pertinencia del estudio de las manifestaciones artísticas y las artesanías. González Muñiz repara en el proceso de desvirtuación y desprestigio que sufre el término *folklore* y el adjetivo *folklórico*, hasta el punto de llegar a estar en la actualidad más ligado al mundo del espectáculo, e incluso al flamenco, y con frecuencia revestido de tono despectivo¹². Esto explica que, con o sin formación reglada, se haya impuesto entre los investigadores el título de etnógrafo o etnólogo y poco menos que se repudie el de folklorista¹³. Aunque no es momento para profundizar en el asunto, resulta de interés analizar el papel del folclore durante la dictadura franquista y la reacción de las élites en la Transición y las primeras décadas del período democrático para completar el panorama.

Sin duda hay que poner en relación estos estudios con el espíritu del 98, la lectura dolorida de España y la búsqueda de sus esencias, así como con el concepto de *intrahistoria* de Unamuno. Hay que recordar al respecto, como señalara Díaz G. Viana, que “el folclore surgió (diríamos nosotros que sirvió) como auxiliar de cierta manera de entender la historia para venir a probar –desde las supervivencias del pasado en las tradiciones populares– que (un) hilo conductor de continuidad parecía haberse producido en muchos casos”¹⁴. Papel destacado ejercerá, igualmente, aunque en otro orden, durante el primer tercio de siglo, la Institución Libre de Enseñanza, que concedió atención e importancia a las artes populares. Manuel Bartolomé Cossío, el más cercano discípulo de Giner de los Ríos, da muestras de esta estima en su *Elogio de las artes populares*, publicado primero como prólogo al catálogo de la exposición de bordados populares y encajes celebrada en Madrid en 1913 y años después en el órgano de difusión de la Sociedad Central de Arquitectos¹⁵.

Si todos estos fenómenos apuntados constituyen una urdimbre compleja, la trama sobre la que se tejen se articula en torno a la evolución de los conceptos de *cultura* y de *pueblo*¹⁶. Por nuestra parte, baste ahora apuntar la larga tradición de la metáfora del cultivo para referir el desarrollo humano –en versión asturiana hace ya tiempo que nuestro amigo Julio César Zapico nos hizo reparar en la misma raíz de *cultura* y *cucho*¹⁷– y la aparición del concepto antropológico de cultura para referir modos de vida y costumbres.

Fue Herder, en el contexto de un prerromanticismo estético y político, el primero en utilizar la expresión *cultura popular*. Desde una reacción estética al clasicismo, y como oposición al artificio de la civilización, se emprende una búsqueda de *lo natural* y *lo auténtico* que afecta en primer término a la música y la poesía pero que, a pesar de la escasa fortuna crítica inicial de la expresión, consolida los elementos que aún hasta hoy se considera que caracterizan la

cultura popular; en síntesis de Peter Burke, que los somete a crítica: *primitivismo*, *comunalismo* y *purismo* como conceptos esenciales a los que cabría añadir el regionalismo, lo racial y lo antropológico¹⁸. Todos con el concurso transversal de la tradición entendida como permanencia.

En la Conferencia General de la UNESCO celebrada en París en 1989 se aprobaron unas recomendaciones dirigidas a sus Estados miembros sobre la salvaguarda de la cultura tradicional y popular que definió ésta en los siguientes términos:

“Conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y las artes”¹⁹.

El apresurado repaso realizado en los apartados anteriores nos coloca ante el interés del hombre por su presente y su pasado; interés *interesado* por él mismo y “los otros”, por las novedades y las invariantes; por las élites y por *el pueblo*. Se asiste a una progresiva ampliación de los límites de la Historia – entendida en su sentido más amplio– y sus agentes que conlleva la valoración creciente de su universo objetual y el conjunto de su cultura material. Así, todas las expresiones y manifestaciones tangibles e intangibles de las formas de vida de una comunidad en un medio determinado son susceptibles de conformar su Patrimonio Etnográfico. Repárese en qué medida esta concepción desborda imágenes típicas y quiebra la común asimilación de *popular* y rural o *popular* y preindustrial. Con frecuencia en la legislación española reciente la incorporación de “otros patrimonios” lleva a polarizaciones que segregan el Patrimonio Industrial y parecen reducir el etnográfico a lo rural o campesino, en reducciones nada útiles para la conservación de elementos sustanciales de una cultura. Los aperos de labranza y la maquinaria de una fábrica de botellas de vidrio; un telar y una máquina de coser; pliegos de cordel y prensa periódica; exvotos de factura ingenua al óleo y carteles; libros de asiento de una fragua modesta y todo el papel de la contabilidad de una ferretería; una fiambarrera de madera vaciada en torno de media vuelta y una de aluminio con marca registrada..., prendas de vestir y correspondencia, joyas y juguetes, mobiliario y ficheros industriales y cuantos objetos podamos imaginar, además de esa arquitectura que ha recibido tantas denominaciones (popular, tradicional, vernácula) en la medida que formen parte de un discurso que trate de entender y explicar una sociedad en un tiempo son Patrimonio Etnográfico. Y con ellos y en ellos todo el patrimonio inmaterial; los sonidos y la música, la lengua, información de transmisión oral, ritos y fiestas. Entre las tareas más arduas está la selección de materiales desde la convicción de que no todo puede conservarse y la articulación de políticas eficaces de

investigación y conservación. No es fácil, igualmente, decidir cuando los elementos han de preservarse en su contexto original o pasar a los museos.

El artículo 46 de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, al abordar la relación de elementos que constituyen el Patrimonio Etnográfico refiere “los muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales”²⁰, buscando en ese carácter de *expresión relevante* un criterio de selección tan necesario como vacío y hasta peligroso si no encuentra un desarrollo teórico fundado. No deja de resultar paradójico que la realidad de los museos etnográficos, incluso la de aquellos que dependen directamente de instituciones públicas, no se ajuste a las definiciones legales y, por suerte, trabaje en sus colecciones, exposiciones e investigaciones, con criterios más amplios.

3. El denominado *arte popular*. Un problema de definición.

Por más que su uso sea frecuente, la expresión “arte popular” presenta no pocos problemas epistemológicos y resulta de gran ambigüedad. Jugando con el título de un interesante artículo de Ricardo A. Ruíz, se podría decir que es ciertamente “un objeto típico” y “un sujeto atípico”²¹. Una vez más, como señala Nestor García Canclini *lo popular* no corresponde con exactitud a un referente empírico, sino que es una construcción ideológica²².

Bajo una misma denominación se amparan realidades sustancialmente distintas; las manifestaciones artísticas surgidas en y desde el pueblo para satisfacción de sus necesidades –entendiendo habitualmente como *pueblo* a la base de la pirámide social constituida por las clases menos favorecidas o, al menos, no rectoras– y que, cuando define y reproduce –apoyándose en la tradición– determinadas estructuras se considera artesanía; la estilización, copia o reinterpretación del que se viene denominando arte culto u oficial, preservado a las élites (quizá lo más propio sería llamarlo precisamente *arte de élite*); y las creaciones orientadas a la *masa* y directamente ligadas a las posibilidades de las novedades tecnológicas de la sociedad industrial –vía que llevará, a su vez, al Pop-Art y al arte de la sociedad de consumo (obligado a introducir en el análisis conceptos como el de subcultura)–, además del *arte ingenuo* o lo *naïf*. La situación se complica en el ámbito hispanohablante al carecer, salvo en lo musical, de la distinción anglosajona entre *pop culture* y *folk culture*.

Teóricos como Novitz o Levine señalan que la distinción entre arte culto y arte popular no puede retrotraerse más allá del siglo XX. El primero, incluso, defenderá que no hay diferencias estéticas sustantivas ni propiedades formales o afectivas²³. Es cierto, sin embargo, que, aún sin constituir quizá una categoría estética, siempre se ha dado una jerarquía de las artes y que es secular la distinción entre Artes Mayores y Menores o Bellas Artes y Artes Útiles, tomando forma y función como elementos esenciales para la taxonomía. La apertura del sistema de las artes visuales a nuevas realidades artísticas bajo la denominación de *populares* se hace arrancar en 1894 con Alois Rielg²⁴. Desde la teoría del arte,

en todo caso, el *arte popular* no ha tenido mucho predicamento²⁵, con la salvedad del terreno musical, donde el estudio tanto del folclore como de las en principio llamadas *músicas populares urbanas* propició el desarrollo de numerosos trabajos teóricos. Caso singular, igualmente, es el de Iberoamérica, donde los estudios, desde una interdisciplinariedad real, han tenido en el arte prehispánico y su vigencia un campo de trabajo especialmente fecundo²⁶, aunque no han resuelto las más de las veces reivindicando la altura estética de las creaciones y su equiparación con otras manifestaciones artísticas, sino que han recurrido a la voz “artesanía” o a la adjudicación de apellido al término “arte” para marcar una diferencia²⁷.

Conocía bien esta realidad americana el profesor José Alcina Franch, cuya obra *Arte y antropología*, publicada en 1981, resulta capital. Defiende en ella la obligada necesidad de atender a las “artes etnográficas” si se quiere abarcar un conocimiento integral del arte desarrollado por las sociedades humanas²⁸.

No pocas de estas distintas parcelas de la creación han quedado –al menos en España y durante décadas– fuera del interés de la Historia del Arte y, sorprendentemente, también de su metodología, lo que ha condicionado su estudio, su interpretación y conocimiento²⁹. Trabajos bien intencionados, extraordinariamente meritorios muchas veces por el esfuerzo de sus autores, han aportado datos y recogido materiales en torno a ese etéreo universo del *arte popular*, pero con frecuencia de un modo intuitivo, sin haber reflexionado y definido previamente el objeto de estudio y tendiendo, por tanto, a una acumulación heterogénea y conceptualmente poco rigurosa. Arte tradicional, arte vernáculo, artesanía, arte rural, arte pastoril, arte preindustrial, arte ingenuo, arte naïf, arte primitivo, arte indígena, artes industriales, arte comprometido, arte urbano, arte de masas... pueden aparecer conviviendo bajo el abrazo informe de *lo popular*. Bien es cierto que hay parcelas menos proclives a la indefinición extrema, caso de los aspectos relativos a la cultura de masas o al arte pop, de igual manera que esta indefinición es mucho más acusada en los estudios etnográficos.

Se podría adelantar ya que no sería poco avance para un conocimiento preciso que los trabajos abordados definiesen con claridad cuál o cuáles de estas realidades abordan.

4. **Crítica de debilidades. Concreciones desde el estudio del mueble.**

Deslindar los límites del arte de élite y el que satisface las necesidades estéticas de quienes conforman la base de la pirámide social no siempre es fácil y, como se ha apuntado, las influencias pueden ser múltiples y no unidireccionales. A complicar el escenario vendrá la propia complejidad de la estructura social, pues, hay manifestaciones artísticas, por ejemplo, no más arraigadas en las llamadas clases populares que en la burguesía. Por otro lado, en ámbitos no aislados, sino en contacto, pueden darse realidades complejas. Así, por ejemplo, un hidalgo asturiano de solar conocido, con piedra de armas y una vivienda que destaca de entre las de sus convecinos en el occidente de la región, es élite en su

área de acción, pero no tiene parangón con un noble de otras zonas. Y éste, a su vez, poco puede tener en común con un aristócrata cortesano. (Fig.2)



Fig. 2. Motivos heráldicos en el frente de un arca. (Fotografía de J. Glez. Calle)

En el estudio del mueble, además, por su propia condición, es imprescindible introducir la variable temporal en muchos sentidos, pues podemos encontrarnos con muebles que en distintos momentos satisfacen necesidades funcionales y estéticas de distintas clases sociales. Así, no es raro el caso de las familias nobles que renuevan el ajuar de sus casas y palacios y redistribuyen piezas, ubicándolas en dependencias de menor empaque de representación dentro de la propia vivienda o pasándolas a las de sus colonos, que las reciben como piezas de prestigio más allá de la moda y que abren ciclos de reinterpretación y copia que pueden mantener vigentes en el tiempo modelos y diseños. Interpretar estas piezas como *populares* por su ubicación en el momento en el que se realiza el trabajo de campo supone, cuando menos, un claro desenfoque. (Figs. 3 y 4)



Fig. 3. Banco de Cofradía, hoy en el patio del Palacio Episcopal de Zamora. (Fotografía de G. Díaz Quirós)



Fig.4.- Tablazón de un arca del área central de Asturias.

Es evidente que existen centros que podemos llamar creadores de cultura por la novedad y riqueza de sus aportaciones, pero lo que no tengo tan claro es que existan centros *sólo receptores*; siempre esas novedades recibidas terminan por ser reelaboradas y adaptadas. De igual modo, los axiomas "arriba-abajo" y "centro-periferia" pueden ser aceptados sólo reparando en los matices y excepciones. Como se ha insinuado, la de idea de un arte culto o de estilo que desciende a las capas populares y se va reelaborando y estilizando; que procede de centros creadores y sufre ese proceso de transformación en el camino a las periferias, es sólo verdad a medias. Bien conocidos son algunos ejemplos de estilización culta de modelos populares (caso del *majismo* hispano).

Del mismo modo, la rígida separación entre artistas y artesanos atendiendo a las características de su formación, al peso de la imaginación, la pulsión creadora, la satisfacción de necesidades básicas, la tradición o la originalidad, no siempre encaja con una realidad cuajada de matices. Cabe pensar que los ingredientes de artista y artesano son los mismos, pero variados en su proporción. Ambos necesitan un conocimiento técnico, si bien éste adquiere en el artesano un peso específico del que el artista puede liberarse en parte (pero solo en parte); en ambos está presente el sentido creador, la invención, el ingenio y la novedad, si bien en el artesano se equilibra por el peso de lo heredado, por la tradición.

Es éste de la *tradición* un concepto central y que se usa con escasa precisión. Deberíamos reservar el término para esos momentos en los que el peso de un conocimiento ha sido verdaderamente entregado (tradere) y recibido; pasado de una mano a otra sin interrupción. Cosa distinta es recuperar o recrear, devolver a la vida a partir del estudio documental. Conviene tener presente, igualmente, que la tradición no implica estatismo o inmovilidad. En la tradición el núcleo de *lo* entregado permanece, pero se entrega vivo y no fosilizado. Contra lo que pueda parecer, hay más de ebanista *tradicional* en el artífice de la madera criado en el taller, formado –independientemente de otras formaciones regladas o además de ellas– en el contacto directo con la actividad, empapado de vivencias y consejos, que ha abandonado diseños y actualizado otros para responder a las necesidades de su mercado, que ha incorporado novedades y creaciones al peso heredado, que en el ebanista que ha investigado los muebles que su tiempo considera tradicionales y los reproduce participando de un historicismo o *neo*, por otra parte frecuente en la historia de los estilos artísticos.

Cualquiera que haya hecho trabajo de campo recogiendo información oral de artistas y artesanos se habrá encontrado, al preguntar por un motivo, un diseño, un trazo, una forma de hacer o una técnica cuya pervivencia en el tiempo el investigador viene rastreando o cuyas formas ha visto en distintos focos y geografías, el creador confiesa tímido o ufano, según el carácter, pero seguro que sincero: “eso lo inventé yo”. Y en esta afirmación nos compromete los axiomas sobre autoría, tradición –quizá se podría hablar de tradición inconsciente– o innovación.

Los principios enunciados más arriba de primitivismo, comunalismo y purismo necesitan una revisión crítica. El trabajo con piezas concretas de

mobiliario enseña que no siempre arcaísmo equivale a antigüedad y que son muchas las variables que hay que tener en cuenta. Es cierto que se puede detectar en una parcela de la creación algunas invariantes: la valoración admirativa del trabajo, que redundaba en la profusión; la potencia esencial de algunos diseños que permanecen además en el tiempo y el espacio, vivos en amplios horizontes culturales –la identidad de la simplicidad– aunque no sin haber mudado sus significados; la visión mágica del mundo o la trascendencia de lo festivo, no es menos que hay espacio para la invención, para la creatividad plena y por tanto para la autoría. (Fig.5)



Fig.5.- Tetrasquel incorporado al diseño de una custodia. Granero de Casa Pelaya, Carreño, Asturias.
(Fotografía de G. Díaz Quirós)

Lejos queda la idea de aquella “arquitectura sin arquitectos” de Bernard Rudofsky³⁰, siendo este aspecto de la autoría uno de los más refutados por los investigadores, pero que no se ha desterrado del imaginario de *lo popular*³¹, confundiendo la realidad con el conocimiento que podamos tener de ella. Un caso especialmente destacado que puede servir de ejemplo es del hórreo asturiano³², que aprovechamos para reivindicar, además, como uno de los más grandes muebles de Europa, concebido y tratado jurídicamente como tal a lo largo de la Edad Media, Moderna y Contemporánea. Tenido por emblema de la arquitectura popular, es una evidencia que sirvió a élites y pueblo; a la nobleza y al clero; que fue cámara compartida donde guardar el grano y otros productos para familias de escasos recursos tanto como almacén de diezmos y primicias o rentas sustanciosas. La tablazón de hórreos y paneras fue soporte para ricos y cuidados programas pictóricos y labrados llevados a cabo por una amplia nómina de artífices que no pocas veces dejaron su firma³³. (Figs. 6 y 7)



Fig. 6. Arca firmada. Las Regueras. Asturias. (Fotografía de R.M. Rodríguez)



Fig. 7. Panera de estilo Carreño, Ambás, Carreño, Asturias. (Fotografía de G. Díaz Quirós)

Se impone igualmente una revisión de criterios de cronología o temporalidad. Más allá de la poesía –y sin menospreciarla en absoluto, incluso para el estudio y la comprensión de manifestaciones artísticas de cualquier naturaleza– la idea de eternidad o bellas expresiones como *la noche de los tiempos* o la *inmemorial costumbre* no encajan con la realidad material de las piezas que llegan al investigador. Un repaso rápido a publicaciones españolas que se presenten como repertorios de *arte popular* permite comprobar que presentan piezas que, en su mayor parte, se mueven en una horquilla temporal que comienza con escasos ejemplares del siglo XVI y termina con obras de mediados del siglo XX. Rastrear el origen, la pervivencia, los procesos de estilización o reinterpretación formal y de significado de algunos diseños o motivos es, sin duda, de gran riqueza y contribuye al interés de las piezas, pero es necesario realizar un esfuerzo de datación que comience por fechar la pieza existente, sin perjuicio de que en torno a ella se construya un discurso completo que busque, tanto como pueda, orígenes e influencias. (Fig.8)



Fig. 8. Silla de Brazos. Siglo XVII. Gozón, Asturias. (Fotografía de G. Díaz Quirós)

Reparar en las preposiciones, identificar *por* quién y *para* quién está realizada y por quién ha de ser utilizada; contemplar el cuándo en toda su complejidad, atendiendo a las diferencias de las sociedades preindustriales, industriales o de consumo; reflexionar en torno a la autoría y estudiar la pieza en su concreción formal, su material y su técnica, analizar innovaciones y pervivencias; ponderar lo que hay de tradicional en tanto que recibido y de vernáculo –nacido en la casa de uno–; valorar la excepcionalidad o la generalización; atender a la belleza y sus misterios, a la iconografía e iconología y sus mensajes; contextualizar y leer en la riqueza del poliedro de la Historia. Precisar. Identificar y denominar con exactitud. Estos aspectos pueden ayudar a desbrozar el terreno de *lo popular*.

Y sin perder de vista que detrás de *lo natural*, *lo auténtico*, *lo ancestral*, *lo tradicional*, *lo popular*, pueden subyacer complejos procesos de construcción de la identidad; reivindicaciones que tratan de hacerse fuertes en torno a manifestaciones estéticas que precisamente han quedado al margen de otros procesos similares ejecutados por distintos artífices o han sido menospreciados por ellos.

NOTAS

¹ TYLOR, Edward Burnett, “Primitive culture”, 1871, recogido en, KAHN, J.S (comp.), *El concepto de cultura. Textos fundamentales*, Barcelona, Anagrama, 1995.

² KUBLER, George Alexander, *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nerea, 1988, p. 32.

³ GONZÁLEZ VARAS, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999.

⁴ FONTAL MERILLAS, Olaia, *La educación patrimonial*, Oviedo, Trea, 2003.

⁵ BALLART, Josep, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 1997.

⁶ RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1999 (Primera edición de 1903)

⁷ LLULL PEÑALBA, Josué, “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, Madrid, 2005, 175 - 204, p. 181.

⁸ GONZÁLEZ MUÑIZ, Tania, *Teoría, legislación e historiografía del Patrimonio Etnográfico en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2012. Trabajo académico inédito.

⁹ MARTÍNEZ VEIGA, Ubaldo, *Historia de la Antropología. Teorías, praxis y lugares de Estudios*, Madrid, UNED, 2008.

¹⁰ GONZÁLEZ MUÑIZ, Tania, *Teoría, legislación e historiografía del Patrimonio Etnográfico en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2012. Trabajo académico inédito.

¹¹ ARANZADI UNAMUNO, Telesforo y SAINZ HOYOS, Luis, *Etnografía. Sus bases, sus métodos y aplicaciones en España*, Madrid, Manuales Corona, 1917.

¹² GONZÁLEZ MUÑIZ, Tania, *Teoría, legislación e historiografía del Patrimonio Etnográfico en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2012. Trabajo académico inédito.

¹³ DÍAZ G. VIANA, Luis, “Visiones nativas y foráneas o el verdadero objeto de la etnografía: reflexiones en torno al conocimiento del ‘patrimonio etnográfico’ de Castilla y León”, en *Política y Sociedad, (ciudad de edición)*, 1998, 27, pp. 21 - 32.

¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹⁵ BARTOLOMÉ COSSÍO, Manuel, “Elogio del arte popular”, en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, 33, Madrid, 1922, pp.1-2.

¹⁶ Para un análisis más detenido remitimos a los siguientes trabajos: VELASCO MAÍLLO, Honorio Manuel, “Los significados de la cultura y los significados de pueblo: una historia inacabada”, en *Reis*, 60, Madrid, 1991, pp. 7-25; HARRIS, Marvin, *El desarrollo de la teoría antropológica: una historia de las teorías de la cultura*, Siglo XXI de España, Madrid, 1979. (Primera edición de 1968, revisado y reeditado en 2001); KUPER, Adam, *Cultura. La versión de los antropólogos*, Barcelona, Paidós, 2001; STOREY, John, *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, Octaedro, 2002.

¹⁷ La voz asturiana *cucho* remite al estiércol o abono.

¹⁸ BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza, 1978.

¹⁹ ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS, *Actas de la Conferencia General. 25ª reunión. París, 1989*, (Anexo I.B. “Recomendación sobre la salvaguarda de la cultura tradicional y popular”), París, ONU, 1990, p. 246

²⁰ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *BOE* 155 de 29 de junio, Título VI, artículo 46.

²¹ RUÍZ, Ricardo A., “El arte popular: un objeto típico o un sujeto atípico”, en *Biblioteca digital de Arte Popular y Artesanía de Venezuela*, Caracas, 2012.

²² GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?”, en *Diálogos de la comunicación* 17, Lima, 1987.

²³ CASTRO, Sixto, “Reivindicación estética del arte popular”, en *Revista de Filosofía* 27, 2, Madrid, 2002, pp. 431- 451, p. 432.

²⁴ RIELG, Alois, *Volkskunst und Hausindustrie*, Berlín, 1894.

²⁵ CASTRO, Sixto, “Reivindicación estética del arte popular”, en *Revista de Filosofía* 27, 2, Madrid, 2002, pp. 431- 451.

²⁶ Queda fuera de las posibilidades de este artículo recoger la amplia bibliografía existente respecto a este tema, pero dejamos anotado por su interés para distintos aspectos abordados el siguiente trabajo: SANCHEZ MONTAÑÉS, Emma, “Arte indígena contemporáneo. ¿Arte popular?”, en *Revista Española de Antropología Americana*, Volumen Extraordinario, Madrid, 2003, pp. 69-84. Señala la investigadora, que estudia de forma diferenciada la situación norteamericana y la hispanoamericana, la importancia que el fomento de las artesanías indígenas ha tenido en México y cómo en este país no suele hablarse de “arte indígena actual o contemporáneo”. “Existe -afirma- una especial preocupación sobre la distinción entre lo que podría calificarse como arte, aunque con apellido, y lo que solamente podría considerarse como artesanía u otras denominaciones que no están exentas de una carga aún más peyorativa”. Apunta, sin embargo, que la denominación más empleada en la actualidad para referirse al arte indígena contemporáneo, sustituyendo al término “artesanía”, es la de “arte popular” o su plural “artes populares”.

Resulta de interés, igualmente, el repaso que realiza a las definiciones de arte popular que proponen Gerardo Murillo o Isabel Marín de Paalen.

Especialmente relevante también es el trabajo desarrollado por el investigador paraguayo Ticio Escobar. Ejemplo de sus líneas de investigación y discurso puede verse: ESCOBAR, Ticio, “Cuestiones sobre arte popular”. Consulta en línea:

http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/8453_cuestiones_sobre_arte_popular_por_ticio_escobar.html (Octubre 2016).

²⁷ Respecto a la concepción de la artesanía, *pensada* históricamente en función del arte y no desde ella misma, resulta de gran interés el trabajo: GRISALES VARGÁS, Adolfo León, “Vida cotidiana, artesanía y arte”, en *Thémata. Revista de filosofía*, 51, Sevilla, 2015, pp. 247-270.

²⁸ ALCINA FRANCH, José, *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza, 1981.

²⁹ Merece quedar recogida la amarga queja por esta situación manifestada por el profesor Francisco J. Palomo Díaz en 1985. Si bien el título del artículo que referiremos resulta excesivo para la realidad de un texto que, en cuanto a metodología, se reduce a la exposición del método, intuitivo y personal, llevado a cabo por el autor en la investigación de un fenómeno muy concreto –la pintura sobre cristal, primero en la provincia de Málaga y luego extendido a Andalucía–, no está exento de interés y, de alguna manera, entronca con la asociación de pedagogía y artes populares. Véase: PALOMO DÍAZ, Francisco J., “Metodología para una investigación en el arte popular”, en *Revista Jábega*, 50, Málaga, 1985, pp. 235 – 240.

³⁰ RUDOLFSKY, Bernard, *Arquitectura sin arquitectos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1973.

³¹ Para una revisión de algunos aspectos esenciales en torno a la cuestión puede verse: DACOSTA, Arsenio, “La arquitectura popular y sus autores: estética y dialéctica en la cantería de Nuez de Aliste (Zamora)”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, LXIII, 2, Madrid, 2008, pp. 121-142.

³² El hórreo asturiano y su variante la panera (con cámara rectangular y cubierta a cuatro aguas con caballete) son graneros elevados ajustados al modelo de pilar/losa horizontal/cámara y cubierta que adquieren en Asturias una formulación constructiva específica. Los graneros más antiguos conservados conforme a esta estructura son del siglo XV, correspondiendo los primeros fechados al siglo XVI. En la segunda mitad de los siglos XVIII, XIX y XX se producirá gran desarrollo constructivo y decorativo.

³³ La bibliografía sobre el hórreo asturiano es, fruto de la investigación constante llevada a cabo desde los años 80 del siglo XX, abundante. Para una aproximación al fenómeno concreto de la autoría al que se alude en el texto puede ser de utilidad: DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *Maestros y talleres del Estilo Carreño. Siglo XVIII*, Carreño, Ayuntamiento de Carreño, 2013.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2016

Fecha de revisión: 24 de enero de 2017

Fecha de aceptación: 25 de enero de 2017