

Taller de hilados y tejidos antiguos de Guipúzcoa, en la exposición de Vergara

Fot. G. Garcia

Cuestiones generales acerca del arte popular vasco

Por Eugeniusz Frankowski

Profesor de la Universidad de Poznań y
Director del Museo Etnográfico de Varsovia

SEÑORES:

ME siento muy honrado con la invitación de la Sociedad de Estudios Vascos para disertar acerca del arte popular.

He aceptado esta invitación, con gran placer, porque me brinda una oportunidad de reanudar los antiguos lazos de amistad que me unían con muchos entusiastas de la cultura del pueblo vasco y, además, me permite volver a examinar y admirar sobre el terreno, después de una ausencia de diez años, los progresos realizados en este campo. Fuera de esto me ofrece una ocasión para poder expresar mis puntos de vista sobre el arte popular y llamar la atención sobre el hecho de que el problema del arte popular no incumbe solamente a la filosofía del arte, a la estética, sino que es, en su primera fase de investigación, un problema puramente etnológico.

Los problemas ligados al arte popular penetran profundamente en el alma humana y se convierten en los problemas de la vida misma. El etnólogo, en este caso, al llegar al cabo de sus investigaciones, tiene forzosamente que acudir con todo el resultado de sus trabajos al biólogo, esperando de su ciencia la aclaración de aquellos procesos psíquicos que se crean en el alma del hombre o en el alma colectiva de una agrupación humana.

Como es sabido, el problema del arte popular ha despertado en los últimos tiempos un interés

más amplio. Hace algunos años se celebró el primer Congreso Internacional de Arte Popular, en Praga. En este año, en el mismo momento en que se está celebrando el quinto Congreso de Estudios Vascos sobre temas de arte popular, tiene lugar el segundo Congreso Internacional en Bélgica, en Amberes. He tenido el honor de ser designado por el Gobierno de mi país como representante oficial de Polonia para el mismo. Ambos Congresos se celebran en la misma semana. Y yo he elegido aquél, por el cual más interés y más cariño siento.

Al presentarme ante ustedes con mi conferencia, no tengo la menor pretensión de poder decirles algo nuevo y extraordinario sobre el arte del noble pueblo vasco, pues lo conocen ustedes mejor que yo. Mi intención es más bien la de aprender de ustedes todo lo que pueda y ampliar mis modestos conocimientos sobre la vida y cultura de este interesantísimo pueblo. Si mi modesta disertación lograra despertar en algo el interés de ustedes, me quedaría muy satisfecho de mi trabajo.

Aprovechando esta ocasión quisiera exponer a ustedes las teorías prevalecientes actualmente en la ciencia de la etnología, que abarcan también las manifestaciones del arte popular.

IDEA DEL ARTE

En primer lugar sería conveniente aclarar el contenido de ciertos términos para evitar confusiones. Séame permitido exponer mi apreciación sobre el sentido del arte en general y del arte popular en particular. Quisiera tocar el problema de sus brotes en el alma humana: quién lo crea, quién es el artista creador de una obra de arte; cuál es la diferencia y analogía entre el artista de la clase superior de la sociedad y el artista del pueblo. Deseo formular las preguntas: ¿qué lugar ocupa el artista en una asociación humana?; ¿cuál es su proceso de creación?; ¿es éste susceptible de un análisis? A continuación quiero abordar también, brevemente, el problema de la forma y llamar la atención sobre el conjunto de ideas relacionadas con la misma, como, por ejemplo: la composición de la verdadera obra de arte y lo que es su esencia: el ritmo.

Lo que yo quisiera exponer aquí no pretende siquiera ser un ensayo de resolver estos problemas. Pues son más complicados y difíciles de lo que parecen en un examen superficial. Y siendo así, no tenemos hasta ahora ninguna solución satisfactoria de estos problemas, no obstante los continuos esfuerzos de muchos científicos especializados en esta materia.

Es aventurado hablar del arte. Su amplitud no cabe en una expresión. Hablar de arte es hablar de la vida misma y, para ello, todas las palabras son demasiado estrechas.

Aquí, en el campo, al layar la tierra, nace un canto. Allí, bajando de un monte, va una pareja de enamorados. El está musitando palabras de amor que ella escucha con una expresión de felicidad en su semblante y el ritmo de su paso corresponde al encanto de sus palabras. Allá, en un valle frondoso, un pastor, vigilando su rebaño, está labrando, con una sencilla navaja, en madera o en cuerno el ajuar de su oficio, adornándolo con motivos primitivos. Acullá, una mujer, inclinada sobre el telar, está haciendo sobre la urdimbre, con hilo azul de la trama, unos adornos de estrellas y rombos distribuidos en franjas. Será una zamaua para cubrir la ofrenda por el eterno descanso del muerto, que llevará a la iglesia.

En todas estas tan variadas manifestaciones de la vida, que expresan el ritmo, el sentir, la felicidad y el dolor, la alegría y la tristeza, el odio y el amor; en todas las obras humanas puede vivir el arte, inmortal, eternamente joven, el arte que es la vida misma.

El arte no es solamente un fenómeno de gran importancia en la vida cultural de la Humanidad, sino que es un factor inseparable de la misma. Se puede afirmar, sin exageración, que el arte se manifiesta allí donde la actividad humana crea formas nuevas. Y cada obra que sale de las manos del hombre, sea un objeto necesario para la vida diaria, sea un producto complicado que expresa sus creencias, puede ser una obra de arte.

Si las manifestaciones de arte son tan generales, es debido a que el sentido de la belleza es inherente al alma humana.

El hombre que convive con la naturaleza, el hombre primitivo, crea solamente aquello que es necesario para satisfacer los dos principales fines instintivos de su esfuerzo vital. Son éstos: en primer lugar, asegurarse su existencia; en segundo lugar, la supervivencia de la especie. Estos problemas, solamente que bajo una forma más complicada, constituyen también la máxima pre-

ocupación de las sociedades de una cultura elevada. Todas las actividades humanas, en su infinita variación, pueden ser resumidas en estos dos problemas. Como expresiones de la vida colectiva manifiestan el saber, las creencias, la religión, la organización social y política de las agrupaciones humanas.

Las condiciones naturales de cualquier medio ambiente, estrechan los esfuerzos de la expansión cultural del hombre y marcan sobre sus productos un sello peculiar. Cada uno de estos productos culturales puede ser una obra de arte.

El arte de un pueblo determinado, en sus formas generales, corresponde a las necesidades naturales del ambiente. Nada en él es casual. Aun cuando en muchas ocasiones su verdadero sentido pueda sernos incomprendible, en sus formas primitivas está ligado, indudablemente, a la fuente de la misma vida de una agrupación humana.

LA BELLEZA

Lo que es la esencia misma de una obra de arte, la belleza, no se puede encerrar en regla ni prescripción alguna. La belleza no conoce ninguna evolución ni en el tiempo ni en el espacio. Las obras de belleza acabada existían ya en el paleolítico, sea como utensilios de piedra, sea como pinturas en las cuevas, etc.; y el valor de belleza de aquellas obras de estos desconocidos artistas del paleolítico no es inferior a las obras maestras del Renacimiento o de los artistas contemporáneos. La diferencia consiste tan sólo en el grado de saber, en el empleo de distintos materiales y en el uso de una técnica más acabada e instrumentos de mayor precisión.

Cada buena forma es la expresión del uso a que ha sido destinada. Expresa el sentido del objeto dado en relación con el hombre.

En su sencillez y en la finalidad de su construcción está su belleza. Es un rasgo inconfundible de cada obra de arte el armonioso conjunto de todos sus componentes, de los cuales cada uno corresponde a un fin determinado.

EL ARTE POPULAR

De todo lo anteriormente expuesto se puede deducir, que el arte popular no se diferencia en sus formas esenciales del arte de las clases superiores. Se le puede llamar el espejo de la vida del pueblo en toda su riqueza de manifestaciones espirituales y materiales. Su particularidad consiste en la diferencia de las condiciones, posibilidades y medios técnicos, y lo que es más importante, en el ambiente en que se desenvuelve. El valor del arte popular consiste principalmente en el hecho de que el pueblo, alejado de los grandes centros de la vida, ha sabido conservar en sus creaciones un estilo propio, elaborado por muchas generaciones. El arte popular emplea instrumentos poco complicados, y material sencillo, y en muchos casos ha conservado en sus creaciones el tipo propio del material,

Pero ¿quién es el verdadero creador de obras del arte popular? Las obras de arte no son una obra colectiva del pueblo, sino creaciones de ciertos artistas. Así como en las clases superiores de la sociedad, lo bello es creado solamente por individuos dotados de esa llama divina, también ocurre lo mismo con los artistas del pueblo, con la diferencia tan solo que sus nombres quedan desconocidos.

Observando desde este punto de vista las aglomeraciones humanas, notamos que cada pueblo puede ser dividido en tres grupos. El primer grupo, que es el menos numeroso, está formado por los *creadores*, que sienten con peculiar intensidad, y en los cuales el pensamiento creador está ligado a un imperativo interior y una necesidad de la realización de la idea. Ellos son los creadores de la cultura y del progreso.

El segundo grupo está formado por los *reproductores o imitadores*. Estos llevan el nuevo tipo creado por los creadores a las grandes masas, reproduciéndolo e imitándolo. En sus manos el tipo nuevo queda adoptado a los requerimientos de la masa y transformado en innumerables estilizaciones. Estas obras expresan el grado de sus capacidades artísticas.

Finalmente, el tercer grupo, que es el más numeroso, lo forman los *consumidores*. Estos no producen obras de arte, pero sus requerimientos condicionan las creaciones de los reproductores. Así, influyen indirectamente sobre la cantidad y también en el grado de su nivel artístico sobre el valor de estas obras. Este estado de cosas es general, y persiste en las aglomeraciones humanas

desde los tiempos prehistóricos hasta hoy día y el país vasco ofrece un cuadro análogo. Es un cuadro sencillo, que representa un conjunto de las fuerzas creadoras, encerradas en ciertas agrupaciones humanas. Pero la historia nos enseña numerosos ejemplos de recíprocas influencias de varias culturas, sea debido a choques violentos, sea mediante relaciones pacíficas o infiltraciones lentas. En este caso las formas nuevas, siendo productos de una extraña agrupación humana, de una cultura de muchas generaciones, se las apropia una agrupación nueva. Este proceso obedece a ciertas leyes. Depende de la relación entre las fuerzas culturales, representadas por los grupos anteriormente citados, de la agrupación de la cual procede el producto nuevo y de la agrupación que se apropia del mismo. Del grado del nivel de cultura y de las condiciones antropogeográficas de dichas agrupaciones dependen todo el proceso de asimilación y las correspondientes transformaciones. Si estas diferencias son muy notables, se presenta el fenómeno de degeneración en forma acelerada. En su último momento la nueva adquisición recibe la forma que corresponde a las necesidades de los receptores y su nivel de cultura.

EL ANALISIS DEL PROCESO CREADOR

Como ya habíamos indicado anteriormente, el artista dotado de talento, que pertenece al primer grupo de los creadores, es siempre el mismo en todas las clases sociales. El artista del pueblo se diferencia solamente de un artista de una cultura superior por el grado de su instrucción y por la pobreza de los medios técnicos. Lo principal es la mentalidad artística. La organización de la mentalidad artística, según Friedder, se diferencia de las otras en que posee la capacidad de pasar directamente de las impresiones sensitivas a las expresiones concretas.

La conciencia del artista es mayor y más penetrante que la del hombre corriente. Domina sus impresiones sensitivas y se esfuerza en apropiárselas a su conciencia mediante formas concretamente formuladas, según expresión de Sobeski.

La llave para la solución del problema de creación esta en el conocimiento del proceso creador que se desarrolla en el alma del artista, en el conocimiento de sus motivos psíquicos. Para el conocimiento de tal proceso no basta demostrar en cualquier obra todos los elementos componentes, tomados de la naturaleza, u otros elementos decorativos, y afirmar su realización técnica, como dice con razón Hirth. Se debe procurar penetrar en el secreto del proceso creador del artista.

Es una tarea sumamente difícil y peligrosa. El análisis del proceso creador puede ser apoyado sobre las declaraciones del artista. Tales declaraciones pueden constituir un material muy interesante. Pero para un investigador científico tienen aquéllas solamente un valor de material tosco, el valor de una confesión subjetiva.

En la ciencia no se trata solamente de una correcta reconstitución de las manifestaciones propias y ajenas de la vida psíquica, como dice Sobeski, sino del descubrimiento de unas relaciones recíprocas, por medio de comprobaciones de las reglas, a las cuales están sujetas. Al examinar a un artista de talento se debe parar la atención sobre la exactitud de la introspección subjetiva. Pues de ella depende el valor objetivo del experimento.

Los teóricos del arte y los psicólogos se han ocupado más de una vez del problema del proceso creador. Para facilitar la comprensión del conjunto del fenómeno, dividiéndolo en varias fases. Esto es, naturalmente, un procedimiento artificial; sin embargo, aquella división ofrecía la posibilidad de realizar un análisis psicológico, por el aislamiento de sus diferentes momentos.

Ribot en su estudio: «Essai sur l'imagination creatrice» (París, 1908, p. 129-134), indica tres principales fases durante el transcurso del proceso creador, pero presenta sus dos modificaciones.

Vamos a conocer la primera de estas modificaciones, llamada el procedimiento completo. En la fase primera surge un concepto nuevo. En su principio no resulta muy claro, pero luego viene el proceso de su elaboración, cuya duración puede variar. La fase segunda está caracterizada por una clara cristalización del concepto. La fase tercera es la realización efectiva del concepto y su elaboración minuciosa.

Como se ve, el verdadero proceso creador acaba ya en la fase segunda, y la fase tercera es tan solo su ejecución. En la segunda modificación de las fases del transcurso del proceso creador, según Ribot, llamado el procedimiento abreviado, la fase primera abarca, en un estado in-

consciente, una preparación general del concepto. En la segunda fase se produce una erupción del concepto en un momento de inspiración, y, finalmente, en la tercera fase se realiza el proceso del desarrollo y el ensanchamiento del concepto. El mismo Ribot afirma que la diferencia entre los procedimientos es más bien superficial que de fondo. En realidad, en ambas modificaciones se trata del mismo proceso esencial. La diferencia que existe entre ellos es el resultado de disparidad en los tipos de las mentalidades creadoras.

En el procedimiento completo se manifiesta un tipo dotado de una imaginación combinador, discursiva. Su trabajo va de los pormenores al todo. En el procedimiento abreviado se trata de una imaginación espontánea, intuitiva y sintética, y la labor de este tipo de mentalidad principia por el todo y termina en los detalles.

Ed. v. Hartmann en su trabajo: «Philosophie des Schönen» (Leipzig, 1888, p. 534-556), tratando del mismo proceso creador, distingue en él las cinco fases siguientes: inspiración, concepción, realización interior del concepto, exteriorización o realización del concepto y la formación definitiva. En realidad, estas fases corresponden a las tres fases de Ribot, con la diferencia de que las tres últimas fases de Hartmann forman una, es decir, la tercera fase de Ribot.

Por su parte, Fr. Paulhan en su obra: «Psychologie de l'Invention» (París, 1911, p. 73-155), divide todo el proceso creador en dos fases. La primera es el nacimiento del concepto, la segunda es su desarrollo. La segunda fase, es decir, el desarrollo del concepto, según Paulhan, puede manifestarse en tres diferentes formas. Así, pues, el desarrollo del concepto puede producirse por evolución. Durante todo el tiempo de su duración el concepto inicial y primordial domina el todo. En su segunda forma el desarrollo puede verificarse mediante transformaciones. En esta forma pueden manifestarse varias clases de evolución del concepto, las cuales pueden unirse recíprocamente, rozarse y sustituirse mutuamente. La tercera forma del desarrollo del concepto es el desarrollo por desviación, formando en realidad una combinación de dos formas anteriores.

Al comparar esta división con la de Hartmann vemos que la separación de la fase segunda, es decir, el desarrollo del concepto de Paulhan, quedó proyectado desde un punto de vista completamente distinto. Comparándola con la división de Ribot notamos que las fases primera y segunda del último coinciden con la primera de Paulhan, es decir, con el nacimiento del concepto. A primera vista esta generalización parece ser resultado de una insuficiente consideración que el autor ha dado a la formación psíquica de un creador. Pero gracias a esto el autor ha evitado el peligro de manejar datos de un dudoso valor científico, como son las confesiones subjetivas del artista.

Una división parecida al esquema de Hartmann encontramos en el trabajo de M. Dessoir: «Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft» (Stuttgart, 1906, p. 229-238). Este autor divide el proceso creador en las cuatro fases siguientes: la inspiración, el comienzo del concepto, la formación del concepto y su realización definitiva.

Aun nos queda por citar la obra de A. Levi: «La fantasía estética» (Firenze, 1913, p. 117-257). Este autor se aproxima en su concepto del proceso creador, a la idea de Ribot. Establece tres momentos claramente definidos del funcionamiento de la imaginación estética. El primero es el momento de la inspiración. Es el lapso de tiempo de la inspiración, que dura hasta que se forme un bosquejo más o menos claro del concepto. El segundo momento es el de la creación. En este momento el concepto queda elaborado definitivamente y sentado en la imaginación. El momento tercero es el de la ejecución, es cuando se exterioriza la idea.

He resumido aquí brevemente, siguiendo a M. Sobeski (Filosofía Sztuki. Poznań, 1926, p. 175-200), los resultados de las investigaciones de los principales autores sobre esta materia, que, a pesar de su distinto modo de pensar, ofrecen una coincidencia de ideas poco corrientes. Aunque representan diferentes miras estéticas, todos llegan a resultados análogos sobre el transcurso del proceso creador.

Indudablemente esta coincidencia es el resultado de que la elaboración se refiere solamente a la parte exterior del proceso creador. Al examinar este problema en sus detalles resaltan claramente las concepciones psicológicas y filosóficas de cada uno de los citados investigadores. Mientras que en la concepción de Hartmann se vislumbra su metafísica hegeliano-schopenhaueriana, los empíricos como Ribot o Paulhan no se salen de los límites de los experimentos psicológicos.

Para el etnólogo, a quien interesa, como es natural, el proceso creador que se produce en los artistas del pueblo, será la división de Paulhan, al parecer, la más adecuada, por tener este autor en su división varias formas del desarrollo del concepto.

Examinando el fenómeno de la creación y del desarrollo del concepto, no solamente como un acto individual de cualquier creador dado, sino también como una colaboración de varios individuos, hasta varias generaciones, podemos encontrar en su esquema el material que corresponde al verdadero estado de cosas en la creación cíclica y desarrollo de ciertos productos y sus formas.

Al hablar de la inspiración nos referimos a los representantes del primer grupo de la agrupación humana, a los cuales llamamos creadores. Como queda dicho, son ellos los artistas que representan el tipo del hombre activo, el cual transforma sus impresiones en obras, poseyendo un conocimiento más amplio, un gran dominio sobre sus impresiones sensitivas y más profunda compenetración en las mismas. Ellos penetran en el ambiente que les rodea y se apropian de sus peculiaridades, expresándolas en formas claramente definidas.

Su actividad consiste en la transmisión de sus visiones imaginativas a una variedad de materiales como madera, piedra, metal, tejido o a otros factores sensitivos, como color, sonido, palabra, etc. Estas visiones son como la semilla de la cual se desarrolla subconscientemente todo el proceso interior de la creación.

La aparición del concepto, es decir, su primera revelación en la conciencia del creador, es indudablemente, un momento al que antecede un proceso oculto en nuestra subconsciencia, ignorado por nosotros, en el cual se engendran y se unen las impresiones.

EL PROBLEMA DE LA FORMA EN ETNOLOGIA

Después de haber tratado sobre estas cuestiones principales del arte, pasaremos a exponer el problema de la forma, la cual es un factor importante para la comprensión del arte popular.

El problema de la forma constituye una de las más importantes cuestiones de etnología. Solamente la penetración en su ser, la comprensión de las leyes relacionadas con ella, posibilitan una labor científica en este campo. El criterio de la forma es indudablemente el más importante factor en el análisis de los fenómenos culturales. Su importancia ha sido ya reconocida por Ratzel, Gräbner, Foy, Schmidt, Ankermann, Poniatowski en etnología, por Montelius, Hoernes, Kozlowski, etc., en prehistoria.

Siguiendo el camino trazado por la escuela histórica en etnología, Hoernes ha formulado el principio de que al analizar los hallazgos, en primer lugar se deben fijar los tipos de los objetos representados, luego la edad relativa o, si es posible, la edad absoluta del hallazgo, demostrar la extensión geográfica para cada tipo y para toda la cultura, y, por último, se debe demostrar por qué camino se ha creado el tipo indicado, para determinar el origen del tipo en cuestión y de toda la cultura. Resumiendo todo esto en pocas palabras como un programa de trabajo, podemos decir: tipología, cronología, geografía y genealogía.

Solamente al terminar este trabajo preparatorio se puede hablar de la procedencia y de la vida de la forma.

La escuela histórica de etnología formula el criterio de la forma del modo siguiente: Parecidos productos culturales, que existen en varios pueblos, tienen solamente un origen común, cuando poseen rasgos idénticos que no resultan de la misma materia de la cual han sido hechos, y cuando sus rasgos secundarios son también idénticos.

La forma de cualquier obra humana es una expresión exterior de su esencia o sea de su destino. La forma en sí misma no vive. La vivifica su esencia, su destino. Mientras la esencia viva, vive la forma. Con el cambio de la esencia, cambia la forma. Se puede transformar en busca de más perfectas expresiones de su esencia. Puede durar mucho tiempo correspondiendo a su esencia o puede ir desapareciendo, cuando la esencia haya perdido su valor primitivo. Esto ocurre a menudo unido al cambio de creencias y de costumbres. Cada forma, al parecer nueva, está, sin embargo, estrechamente relacionada con una forma anterior de la cual procede.

Aparte del destino, la forma de los productos humanos depende del material y de la técnica, que son factores muy importantes, pues crean formas e influyen sobre el grado de variaciones de

la esencia. Todas las propiedades del material pasan a la forma e influyen sobre la variedad de sus destinaciones. Cada una de las más pequeñas propiedades del material puede tener una determinada importancia en la historia del desarrollo de la forma.

Igual valor que el material puede tener la técnica. Ella forma el material correspondiente a las necesidades de la destinación. En toda su veracidad saca nuevas posibilidades de aplicación y utilización del material, ocasionando una variedad de formas.

Estos tres componentes de la forma: destino, material y técnica, son la esencia de todos los productos humanos. Quedan sometidos a una recíproca dependencia y el más pequeño cambio de uno de ellos puede causar una alteración de la forma.

La forma puede producirse por los siguientes medios: por préstamo por un cruzamiento y por un invento.

El fenómeno del préstamo se presenta cuando algún producto importado es imitado en el lugar. Aquel fenómeno depende del grado de cultura de ciertas agrupaciones humanas, y el proceso de la transformación de la forma adquirida depende del grado de la diferencia de culturas de los grupos de los creadores en las agrupaciones.

Solamente ciertas formas que encuentran en un nuevo ambiente las condiciones adecuadas para su existencia pueden ser por este medio aceptadas.

El préstamo puede realizarse más fácilmente cuando en el nuevo ambiente se encuentran ya formas aproximadas. De este modo se crean nuevas formas mezcladas, siendo el resultado del cruzamiento de dos formas.

Las invenciones suelen ser el resultado de ciertas circunstancias favorables. Una forma hecha puede tener influencia sobre la aparición de un invento, pero éste puede también producirse independientemente. En la mayoría de los casos la esencia del invento es revelación de ciertas propiedades del material que posibilita su nueva aplicación. De aquí se irán creando formas nuevas, de nueva esencia, como un resultado de una nueva destinación.

El invento puede referirse aún a una técnica nueva, motivando entonces un ensanchamiento mayor de las posibilidades de utilización de cualquier material, y en relación con esto puede ocasionar la creación de nuevas formas.

Limitada a un mismo material y a una misma técnica, la forma tiene un desarrollo muy reducido.

En la forma se distinguen generalmente dos diferentes rasgos. (L. Kozłowski: «Problem etniczny w prehistorji.» Lud. Lwów. 1921, p. 18-28.-L. Kozłowski: «Problem rozwoju formy w prehistorji» Lud. XXIV. Lwów. 1925). Uno de ellos está ligado al destino del objeto y es el resultado de las propiedades del material y de la técnica. El otro es puramente formal, y desde el punto de vista de la esencia, indiferente. Como un ejemplo clásico puede servir la fíbula.

En su forma más sencilla y antigua es un alfiler hecho con un trozo de alambre. Sus antecesores eran los alfileres de hueso o de madera, cuyo desarrollo fue muy insignificante a causa de los materiales que no se prestaban a desarrollos más amplios. Un desarrollo excepcional ofrece el alfiler de metal. Colocando en filas cronológicas todos los tipos de alfileres de metal, podemos observar la historia de sus transformaciones. Veremos que el factor de finalidad siempre irá asociado a la intención de crear formas bellas no cambiando su esencia. Las filas cronológicas de la fíbula presentan excelentes obras de arte. Es un producto de la invención inspirada de muchos creadores en una gran parte del mundo. Vamos a examinar de más cerca aquellas filas. El objeto del alfiler, como es sabido, es el de unir dos extremos de algún material. Un alfiler sencillo, desde el punto de vista de su esencia, puede ser dividido en varias partes, cada una de las cuales desempeña una misión distinta. La punta permite la perforación del material. La parte central sostiene la unión. Tanto la punta como la otra extremidad han de sobresalir para sostener la unión, pues siendo el alfiler un sencillo trozo de alambre afilado solamente en un extremo, se desliza fácilmente por el material.

Como es natural vino la idea de imposibilitar esta tendencia, lo cual se realizó de dos maneras: Primeramente, torciendo el extremo superior, y en segundo lugar, por medio de un remache y la formación de una cabecita achatada.

Ambos tipos se han generalizado mucho. En América del Norte y del Sur el desarrollo del alfiler no ha ido más lejos. Los alfileres con grandes discos a modo de cabezas se conocen en la

cultura de los Incas y Aztecas, así como en la de los contemporáneos aborígenes de América. En Europa se ha procedido al torcimiento del extremo superior del alfiler y una circunducción por debajo de su punta con lo cual se crearon dos nuevas formas: Primeramente, la del muelle, antesora de todas las fíbulas, y, la segunda forma, que es la fíbula circular, con la espiga móvil. Quisiera llamar la atención de ustedes particularmente sobre la segunda forma.

La división en dos partes sobrevino con la rotura de la primitiva circunducción, la cual se produjo debido a las propiedades del material y de su frecuente torcimiento. Este nuevo tipo se ha hecho común en toda Europa. Esta fíbula se compone de dos partes: el círculo y la espiga, que puede moverse alrededor del círculo. El círculo podía ser abierto o cerrado. Estando abierto posee ciertos dispositivos de seguridad, para que la espiga no pueda deslizarse. Este tipo está todavía en uso en la Europa Central y del Norte, y también en la parte Norte del Africa.

Así como en la fíbula de muelle, también en la fíbula circular podemos distinguir varios componentes de la forma, tales como: la espiga móvil, la punta, el enlazado de la espiga, el círculo cerrado o abierto, y los extremos del anillo con sus dispositivos de seguridad.

Cada una de estas partes, con la excepción de la punta, puede sufrir transformaciones, pero siempre en los límites que permite el destino de la forma. Cada una de estas partes puede ser objeto de una elaboración artística.

El anillo se ensancha, sea mediante un aplanamiento de alambres, sea mediante sustitución del alambre por un círculo de hoja de lata con abertura en medio. En este caso el movimiento de la espiga queda reducido dentro de un espacio determinado, o la espiga está sujeta en un orificio en el borde de la abertura de la hoja. Este tipo es predominante en los países bálticos.

El tipo extendido entre los pueblos fineses del territorio de la U. R. S. S. tiene los extremos del anillo muy amplios y encorvados hacia dos lados. En el Norte de Africa el anillo de la espiga se ensancha y se transforma en una chapa que permite una rica ornamentación.

En el siglo XVIII, en la Europa central el tipo de la fíbula circular con el anillo cerrado adquiere la forma de un corazón. Aquí se produce el interesante proceso de la superposición de nuevas formas y creencias con las que se produce una nueva esencia.

Sobre el desarrollo de la nueva fíbula en forma de corazón influyeron los amuletos y las puntas de flechas neolíticas en forma de corazón, que el pueblo supersticioso colgaba al cuello como defensa contra todos los maleficios y mal de ojo, así como la influencia del culto al divino Corazón de Jesús, que se extendía en aquellos tiempos por toda Europa. Al mismo tiempo dicha fíbula empieza a ser la expresión del amor. Alrededor de ella aparecen los emblemas de la fidelidad, como palomas llevando una corona sobre el corazón, amorcitos, flechas atravesando un corazón, etcétera. Esta fíbula se halla hoy día extendida por todos los pueblos germánicos y entre algunos de sus vecinos.

En Polonia se ha hecho un cruzamiento de la fíbula circular con la de forma de corazón en la parte Sur, en la montaña de Tatra. Es de suponer que la fíbula en forma de corazón ha sido introducida en Polonia de Alemania a través de Checoslovaquia. El tipo que se formó mediante el cruzamiento es de una forma original. Hecha de latón, con una técnica diferente, ha sufrido una completa transformación. En el principio del siglo pasado se verificó un nuevo cruzamiento con la forma del águila austriaca. Este cruzamiento está justificado por la semejanza de las dos formas, así como por el valor especial del signo del águila, que en arte ornamental de los pueblos de Europa central y occidental ha desempeñado un papel importante como motivo decorativo. Ahora también este tipo va desapareciendo y la fíbula ha dejado de ser llevada casi por completo.

Hemos hablado de los rasgos unidos a la destinación del objeto, ocasionados por el material y por la técnica. Hemos visto en el ejemplo de la fíbula, como, sin cambiar la esencia, se verifica el crecimiento de sus componentes. Analizando en estos casos cada uno de esos fenómenos, podremos averiguar las causas, que los explican y justifican.

Pero aparte de estos rasgos principales, se manifiestan otros puramente formales los cuales desde el punto de vista de esencia serán indiferentes. Estos constituirán los motivos que adornan la superficie de ciertas partes de la forma. Se pueden producir por diferentes caminos, a saber:

- 1.º Como supervivencias de la anterior esencia de forma, en su esencia nueva.
- 2.º Como supervivencias procedentes de las propiedades del material que ha sido cambiado.

3.^o Como supervivencias de la técnica anterior al lado de la técnica nueva.

4.^o Como crecimiento del medio de la unión técnica de las partes componentes de la forma.

5.^o Como degeneración de algunos componentes de la forma en el desarrollo de su esencia.

6.^o Mediante superposición de los nuevos elementos decorativos sobre algunas partes de la forma que llegaron a parecerse por la técnica.

7.^o Por similitud de los contornos de dos formas distintas, que conduce al retoque de esta semejanza.

8.^o Por llenar con motivos decorativos las superficies libres de la forma.

Todos estos fenómenos son expresiones de la vida de la forma y en sus conceptos principales son las obras de los creadores en determinadas agrupaciones humanas.

Todo el proceso de la transformación o de la estilización, es una manifestación de la vida de la forma principal. Puede ser el resultado de un procedimiento técnico, así como de las propiedades del material mismo, y es un trabajo propio del segundo grupo, de los reproductores.

El desarrollo de la forma sin el cambio de la esencia, se puede observar solamente en algunos limitados lugares. Seguirá hasta el agotamiento de todas las posibilidades del material y de la técnica de una agrupación humana. Luego se produce un estacionamiento. Y solamente algún nuevo factor, que por regla general viene del exterior, sea bajo forma de material nuevo, sea bajo forma de técnica nueva, o como cambio de la forma o de la esencia, influye sobre la vida de la forma.

El nuevo resurgimiento recibe la forma en sus peregrinaciones por las nuevas agrupaciones humanas, mediante el comercio, influencias culturales, o estratificación étnica.

Cada forma, como cada ser vivo, tiene su momento de nacimiento, de existencia y de muerte. Con el tiempo, bajo la influencia de varias causas, atenúase la esencia de la forma y junto con ello viene su degeneración. Muchos ejemplos de esto nos ofrece la historia de la cultura.

COMPOSICION DEL ORNAMENTO

En lo anteriormente expuesto he procurado definir brevemente lo que es la esencia de la obra de arte. He dicho que la belleza de la forma radica en la sencillez y en la finalidad de su hechura. La obra de arte adquiere su pleno valor por la organización de todos sus componentes, y su subordinación a la forma principal. Esto se refiere principalmente a los rasgos del primer orden, unidos al destino del objeto.

Ahora quisiera examinar el asunto del segundo género de rasgos de la forma, los cuales desde el punto de vista de la esencia pueden ser, al parecer, totalmente indiferentes. Se refieren al ornamento y sus componentes, es decir, a los adornos que acompañan a una obra de arte, fundiéndose con ella en un armonioso conjunto.

El ornamento expresa la superficie del objeto, llenándola con motivos. La totalidad del ornamento suele ir armonizado con la forma de la superficie. Del conjunto de la ornamentación podemos con facilidad diferenciar las distintas entidades. Estos serán los motivos decorativos. Como tales se consideraran las unidades, las cuales podemos abarcar con la vista, sin dificultad y sentir las como un todo. Los motivos constituyen realmente un desarrollo de la línea y del punto.

Cada motivo ornamental tiene su centro rítmico, del cual nace el todo. En el motivo puede repetirse rítmicamente un orden a lo largo del eje longitudinal, demostrando a veces una simetría en relación con los ejes perpendiculares. Entonces se produce la impresión de una fila de unidades inmóviles. Estos serán los motivos *erectos*.

Si los motivos no encierran esta simetría y se inclinan en relación con el eje principal, produciendo la impresión del movimiento en cierta dirección, éstos serán los *motivos móviles*. Unos y otros pueden ser *unilaterales*, si se agrupan a lo largo de un lado del eje, o *bilaterales*, si los divide el eje, a semejanza de una espiga en la hoja de acacia.

Aparte de eso, los motivos bilaterales, tanto los erectos como los móviles, pueden ser *simétricos* o *alternativos*. Los motivos bilaterales móviles también pueden ser contrapuestos, es decir que el motivo inclinado puede correr a los dos lados del eje en dos direcciones opuestas.

En los motivos de esta clase ciertos elementos se repiten periódicamente, formando así las olas de motivos que se siguen entre sí. En la regularidad de la repetición de estas olas reside el ritmo

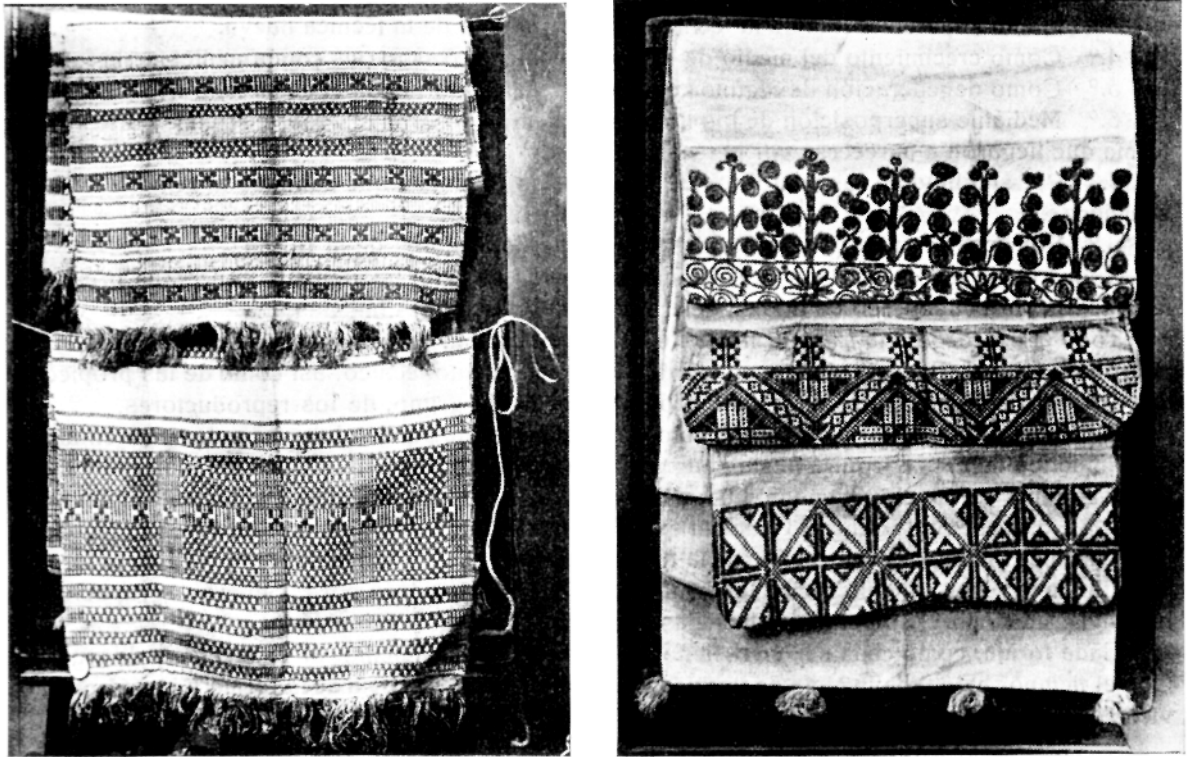


Fig. 1. Paños de ofrenda, *zamaua*. Estilizaciones del árbol de la vida.
 Figs 2. y 3. Patios para cubrir almohadas y camas. *Bukoazala* y *oazala*.

de los motivos de franjas. Así hemos llegado al principal problema del arte, al ritmo. Pero aquí hablamos solamente de su más sencilla aparición. En este caso la esencia del ritmo radica en la repetición ordenada. El fenómeno de la simetría, que se presenta en estos casos no es otra cosa sino una forma especial de repetición. En algunas figuras particulares, limitadas, las divisiones manifiestan sus valores rítmicos relacionados con el centro rítmico del ornamento. Pero hay que tener en cuenta que el centro rítmico puede ser independiente del centro geométrico, y sus puntos pueden no coincidir.

Un abundante grupo ornamental representa las creaciones centrífugas, encerradas en el círculo. Pueden ser objeto de dos sistemas de división, relacionados con el centro rítmico, que es también el centro del crecimiento de las creaciones ornamentales de este tipo. Uno de ellos es el sistema de círculos convergentes, otro el de los radios. En el sistema de los círculos convergentes pueden formarse alrededor del centro las franjas rítmicas. Ambos sistemas de líneas, convergentes y radiales, pueden ser diseñados simultáneamente. Pueden expresar las dos soluciones, con preponderancia de aquel sistema, al que se dé mayor relieve en dicho conjunto. Introduciendo la solución del primer tipo, los radios representarán los principios de olas de los motivos de franjas, formados alrededor del centro. En cuanto al segundo tipo, los límites de las olas pueden presentar círculos convergentes. Independientemente de cualquiera de dichas soluciones del ritmo, el centro quedará siempre como un ritmo fundamental. Mientras los rayos conservan siempre un orden regular, los círculos convergentes no están supeditados a esta condición.

El punto central es como el eje del conjunto. Su centro rítmico suele ser, casi siempre, diferenciado. Tal motivo, que ocupa lugar céntrico del ornamento, suele ser importante, fuerte en su expresión y bien formado.

A las creaciones radiales pertenecen también las de abanico, que no constituyen formas independientes sino que se presentan unidas, generalmente, a otras formas, completándolas. Como ejemplos pueden servir los abanicos en la ornamentación de arcones vascos.

Gran importancia en el arte tiene el fondo. En este concepto comprendemos las superficies libres de decoración, que pueden también entrar entre los motivos y dividirlos. Así como en música la pausa, en el baile la parada momentánea de un paso y en un discurso un momento de silencio, tienen el poder de reforzar la expresión del detalle en el todo, así tiene el fondo en el arte el mismo papel. El fondo constituye el aire en una obra del arte; sin él se ahogan los motivos acumulados, pierden su expresión y la fuerza de concepción que los une. Cuanto más quieto es un ornamento, compuesto de elementos iguales, sin contrastes, tanto más expresivo es el significado del fondo. La capacidad de utilizar los valores del fondo es serial de una gran dotación artística del pueblo.

Como ya hemos dicho, entre los motivos que forman el todo de una obra de arte existe cierta unión rítmica. Esta unión se manifiesta, también, entre la división general del ornamento y los motivos componentes.

Tanto el material como la técnica proporcionan sus propios elementos, por los cuales se crean espontáneamente los motivos en una obra de arte. Y observando aquellos fenómenos, no hay que olvidar que en el arte, como en la vida, no hay nada casual. El proceso de unión de los motivos en unidades ornamentales, así como el de las filas de ornamentos en grupos están también subordinados a ciertas leyes.

El mismo material y la propia técnica, cada uno por su lado, dan a las formas ornamentales un carácter común en todo el mundo. En virtud de lo cual se crean *tipos* comunes entre los distintos pueblos y culturas. En todo el mundo tienen gran importancia en la cerámica y en varios utensilios domésticos los tipos en forma de calabaza; en el arte textil y en los bordados los tipos telares; en otras obras los tipos entrelazados, etc.

Independientemente de las propiedades de los tipos producidos, la unión rítmica de los motivos con la forma es obra de la instrucción de los artistas del primer grupo de la agrupación humana. En la manera de unir estos motivos y manejar sus valores, así como los valores del fondo, independientemente de la técnica y del material, se expresa el carácter de todo el grupo de los creadores, y también el carácter de la agrupación entera de la misma cultura artística.

Este sello de distinción, que permite diferenciar los tipos de productos comunes a muchos

pueblos como obras de los artistas de cierta agrupación, sin tener en cuenta el material y la técnica de su elaboración, será su *estilo*.

Al analizar las formas de la totalidad de la cultura del pueblo vasco, se nos presentarán dos muy importantes exteriorizaciones culturales, ya en los tipos o ya en el estilo de sus productos.

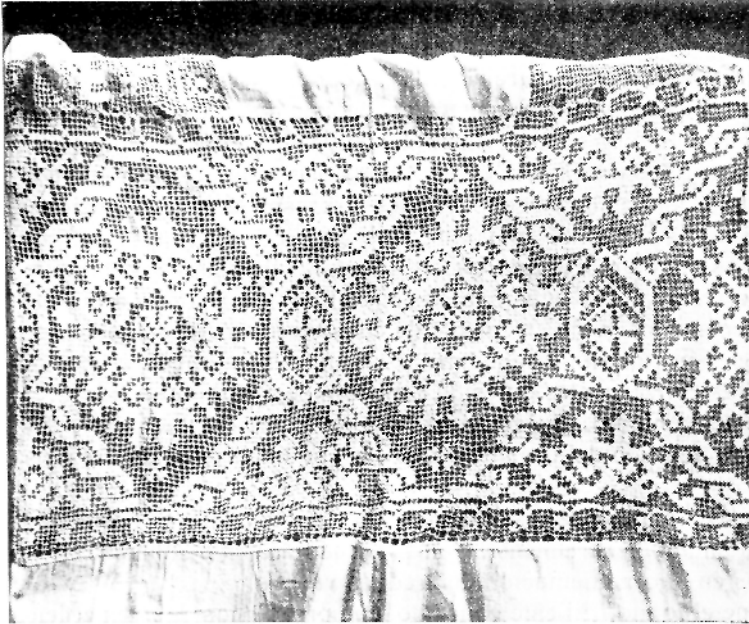


Fig. 4. *Ilzapi-sudaria*. Encajes con estilizaciones de águila doble.

En ciertos momentos de su vida adquieren, a veces, una esencia profunda, y, cuando sobreviven a ésta, prosiguen como simples motivos decorativos. De ejemplo puede servir la svástica.

Los motivos vegetales y animales pueden convertirse en elementos geométricos, perdiendo sus formas anteriores, y solamente con dificultad permiten descifrar su significación primitiva. La historia de un ornamento puede llegar a lo profundo de las manifestaciones de las culturas de muchas agrupaciones humanas.

Al crear un ornamento, la intuición del artista forma una organización rítmica independiente de su propio ser. Esta es, sin embargo, una proyección hacia el exterior de su propia organización psicológica. En ella, como en un espejo, se refleja su cristalización psíquica. Al mirarlo sentimos, subcientemente, la esencia de su vida y de su belleza. El ornamento es expresión de profundo valor de la belleza, puede ir a la expresión de la rítmica pura, nos atrae como una cosa propia, porque han salido del alma humana los elementos que forman su esencia.

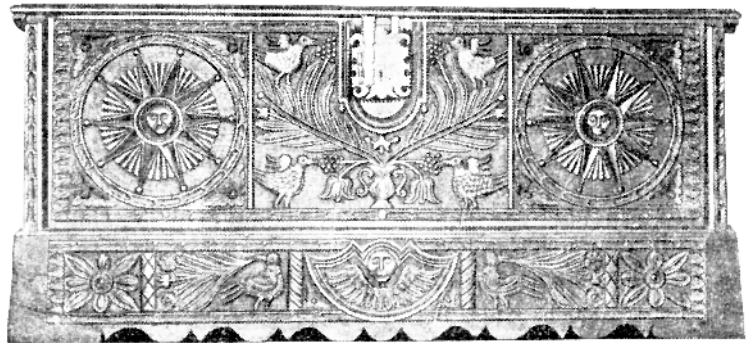


Fig. 5. Arcón vasco, labrado en madera, con representación del árbol de la vida y soles

El hierro de la cerradura representa una estilización de águila doble

El problema del color y del claroscuro complica considerablemente el estudio del arte popular,

Al hablar, en este caso, del color hay que tener en cuenta sus tres propiedades, es decir: colorido, grado de claridad y grado de corrupción. (Véase K. HOMOLACS: *Zasady zdohnictwa. Krakow. 1929.*)

En las armonías del colorido, las mismas manchas pueden agruparse armoniosamente. Pueden manifestarse sin división entre el fondo y los motivos, no teniendo las características de un ornamento. La armonía del colorido en relación con el ornamento, está basada sobre la contraposición de dos valores, o sea, del valor positivo del fondo y del valor activo del motivo. En las buenas obras, esta contraposición suele ser conservada en toda la construcción de una manera uniforme y consecuente.

Algunas veces la coloración sirve para avivar el ornamento de manera que las dos rítmicas no se ajustan. Estos casos ocurren con las obras del bordado, las cuales tienen su origen en los recortes de piel colocados sobre otra piel. Este fenómeno es el resultado del traslado de una misma técnica de unos materiales a otros nuevos. (Véase mi trabajo: *Wycinanki i ich przeobrazenia. Lud. Lwow. 1923.*)

En el arte popular las armonías de la coloración se manifiestan con mayor claridad en los vestidos. Su rítmica puede ser individual o colectiva, y, entonces, su valor se manifiesta plenamente en mayores agrupaciones, en las filas, en los bailes y en los juegos de la gente.

Estas son las cuestiones principales que se relacionan con el arte popular. Al hablar de ellas he procurado señalar que los problemas del arte popular son multilaterales y muy complejos. Se debe entrar en estas cuestiones concienzudamente y con una preparación científica muy acabada, si se quiere llegar a resultados positivos.

En principio debe verificarse una labor ardua, preparatoria, la labor del etnógrafo, que metódica y minuciosamente presenta el conjunto de la cultura del pueblo. Debidamente acopiado y elaborado, dicho material etnográfico puede revelar mucho más que una exploración impaciente inclinada hacia las generalizaciones fáciles y las hipótesis.

El trabajo etnográfico debe ser un estudio monográfico de cualquier asunto sobre un territorio bien determinado. Es preciso que en él queden expuestos todos los fenómenos de la forma explorada, en todos sus detalles y variantes. El conocimiento de las variaciones posibilita una penetración en el proceso creador, en el análisis etnológico del material etnográfico.

Donde no se pueden acumular los objetos mismos para su estudio, es necesario servirse de fotografías y no solamente de dibujos. Es preciso saber que el dibujo no es un documento científico. Un verdadero documento es la fotografía. Así, pues, es conveniente utilizar fotografías en todas las ocasiones en que se trate de obtener una imagen exacta o de forma, o de facilitar el estudio de su técnica o de analizar su estilo y sus particularidades.

El dibujo puede ser solamente un medio de ayuda al lado de la fotografía. Pues permite examinar la forma más detalladamente, demostrar todos sus pormenores, desarrollar sobre un solo plano las particularidades de sus tres dimensiones. Además, el dibujo es un factor muy importante en el análisis etnológico.

De un inapreciable valor para el estudio son los museos etnográficos. Acumúlanse en ellos, sistemáticamente, los productos culturales del pueblo, conservándolos y evitando de este modo su completa desaparición, y ofrecen al investigador una posibilidad de labor tranquila en su estudio.

EL ARTE DEL PUEBLO VASCO

Resumiendo todo lo anteriormente expuesto, llegamos a la conclusión que, para poder hablar sobre el arte del pueblo vasco, es preciso conocer su vida en todas sus manifestaciones. Debe desarrollarse ante nuestra vista la larga y varia película de su vida. Por donde hallaremos dos ciclos autónomos: uno, individual, que expresa la vida de cada individuo desde el nacimiento hasta la muerte y, el otro, colectivo, el ciclo anual, del cual participan todos los miembros de la agrupación, desempeñando su papel como grupos de compañeros de la misma edad y estado.

Alrededor de estos dos ciclos se agrupa toda la vida colectiva e individual. A ellos van unidos

todos los ritos y las costumbres del pueblo y su arte. Relacionadas con el modo de vivir, que a su vez depende de las condiciones antropogeográficas del medio, irán diferenciándose las costumbres de los dos ciclos mencionados en las regiones de la montaña, de las tierras de labor y de la costa del mar. La agricultura, el pastoreo y la pesca son las tres principales ocupaciones del pueblo vasco y, al mismo tiempo, los tres distintos campos de la exteriorización de su arte.

Al anotar estas palabras veo en mi imaginación la exposición de arte anunciada por la Sociedad de Estudios Vascos en relación con su quinto Congreso.

Veo allí una acumulación de formas producidas por el pueblo vasco. Indudablemente, estarán aquí representadas todas las manifestaciones del arte, materiales y espirituales; todas las formas creadas, todos los materiales utilizados y todas las técnicas empleadas. Cada forma estará representada en sus tipos principales y cada tipo irá acompasado de sus variantes. Así presentado, el conjunto permitirá una penetración detenida en la esencia de la forma; conocer su historia y todo el ciclo de transformaciones de los rasgos principales y secundarios: el resurgimiento de la forma, su florecimiento y su decadencia gradual en relación con las circunstancias que la motivaron.

Cada uno de estos grupos tendrá su mapa, con indicación de todos los lugares de donde proceden los productos. Estará indicado en el mapa el alcance de la forma, dentro de los límites del país. Y si lo permiten los datos científicos, se indicará también su extensión a las comarcas vecinas, así como también el alcance de las formas parecidas, siguiendo el criterio de la consanguinidad de las mismas.

Una exposición de arte popular perfectamente organizada, puede ser en sumo grado instructiva. Debe demostrar todo lo hecho hasta la fecha por los investigadores, y, al mismo tiempo, indicar los terrenos inexplorados.

Al examinar las obras del arte popular, podemos convencernos, fácilmente, de que no se deben buscar los elementos de la raza y del pueblo en el tema, en el contenido vital de la obra. Se manifestarán en la relación de la psíquica del creador con el mundo de formas y colores, es decir, en el contenido artístico de una obra.

En las investigaciones de la cultura del pueblo no se pueden omitir los problemas de su arte. Y para el estudio de la una como del otro, es necesario servirse de un método rigurosamente científico, y no solamente estar movido de una afición de diletante que, por desgracia, domina en la mayoría de los investigadores en esta materia.

*
* *

El problema vasco tiene su historia. Ya intervenían en este asunto los historiadores, prehistoreadores, antropólogos y lingüistas. Pero ninguna de estas fuerzas logró dar una solución al mismo. Hasta ahora faltaba a estos estudios el concurso de etnógrafos y etnólogos, pues ellos también deben aportar el resultado de sus trabajos para la solución del problema. Tengo la impresión de que el problema vasco se encuentra en estos momentos en un punto crítico, y solamente aportaciones de datos nuevos que revelen la existencia de valores desconocidos, podrán darle nueva savia.

En la literatura científica se siente la falta de la elaboración monográfica de ciertos problemas de etnografía. Una labor vigorosa abarca todas las ramas de la ciencia, quedando abandonada y sin investigadores científicos la etnografía y la etnología. Es evidente la falta de fuerzas jóvenes enamoradas de esta clase de estudios, lo cual proviene, indudablemente, de que se carece de las adecuadas cátedras en las escuelas superiores. En toda España, el único esfuerzo, digno del mayor encomio, lo ha producido la Sociedad de Estudios Vascos, que alienta esta labor y reúne en el laboratorio de Eusko-Folklore, en Vitoria, los esfuerzos diseminados de aficionados.

En la parte norte de la península ibérica se revelan las huellas indudables de culturas elementales: la totemística, la de dos clases, y la melanesiana, cultura del arco. Esto está demostrado, entre otras cosas, por las construcciones palafíticas, cuyas supervivencias se encuentran tam-

bién, aun hoy día, en el país vasco, como lo he probado en mi monografía sobre los hórreos y palafitos de la península ibérica.

Las huellas de las culturas primitivas constituyen técnicas de trabajos de cestería, de enlaces, ciertos aperos de labranza, ciertos utensilios del pastoreo, etc. Estos fenómenos podemos discernirlos en toda la extensión que va desde la península ibérica hasta Asia meridional y Austrasia.

El país vasco, gracias a sus condiciones excepcionales antropogeográficas, ha gozado siempre de una situación especial para las grandes olas étnicas que pasaban al lado de sus comarcas, inundaban toda la península, se rozaban y vencían unas a las otras. El país vasco quedaba libre de aquellas inundaciones niveladoras. Las nuevas culturas aflúan allí, indudablemente, pero esto ha sido más bien mediante una infiltración. Tales fueron sus relaciones con los celtas, con los iberos, con los romanos y con los españoles.

Me parece muy justa la hipótesis de Bosch y Gimpera de que el pueblo pirenaico, al cual pertenecen también los vascos, procedía de elementos étnicos del paleolítico superior francocantábrico, y que quedaron intactos en su

región montañosa, cuando los movimientos de pueblos del epipaleolítico se propagaron por el N. E. de Cataluña y por el S. E. de Francia a los capsieneses. (Véase P. BOSCH GIMPERA. *El problema etnológico vasco y la arqueología*. San Sebastián, 1923, y *La prehistoria de los iberos y la etnología vasca*. San Sebastián, 1926.) El mismo influjo de las propiedades antropogeográficas del país vasco se manifiesta desde el paleolítico hasta hoy día.

Países de tan peculiar conformación como el país vasco hay varios en Europa. En su cultura milenaria sus habitantes han conservado sus primitivos aperos y ajuares, y hasta hoy han guardado, en la cultura espiritual, algunos resabios de su organización social y de sus creencias.

En el mes de Mayo de este año, en el segundo Congreso

de los etnógrafos eslavos, que se celebró en Yugoslavia, he presentado una ponencia mía sobre algunos relictos culturales de los pueblos que se han salvado de la inundación producida por los indoeuropeos. Entre otros, tuve ocasión de hablar de las layas vascas y caucásicas, lo mismo que del cruzamiento de un apero semejante a ellas, con un tipo más moderno de tracción, en la costa oriental del mar Báltico.

Los lugares donde se encuentran aquellas supervivencias, poseen condiciones antropogeográficas análogas entre sí, desde el punto de vista de la seguridad del país, accesible pero exento, no obstante haber pasado cerca de ellos las olas de varios pueblos en el curso de miles de años.

Todas estas particularidades antropogeográficas e históricas han impreso igualmente su sello sobre el arte de los vascos. Este pueblo cultiva desde hace miles de años ciertas técnicas y ciertas unidades rítmicas de motivos, dando a sus obras el estilo propio de su arte.



Fig 6. Mujeres en traje del país llevando las layas.