



Universiteit
Leiden
The Netherlands

El artesano como símbolo nacional

Storm, H.J.; Romeo, M.C.; Salomón, M.P.; Tabanera, N.

Citation

Storm, H. J. (2020). El artesano como símbolo nacional. In M. C. Romeo, M. P. Salomón, & N. Tabanera (Eds.), *De relatos e imágenes nacionales. Las derechas española (siglos XIX-XX)* (pp. 65-91). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3220782>

Version: Publisher's Version

License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3220782>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

M.^a CRUZ ROMEO, M.^a PILAR SALOMÓN
Y NURIA TABANERA (eds.)

De relatos e imágenes nacionales

Las derechas españolas
(siglos XIX-XX)

25
a
o
n
28
,
la
la
D
el
ro
O
se

ÍNDICE

Presentación	9
Símbolos góticos para una monarquía nacional: crisis dinástica y romanticismo en España (1828-1834) <i>Xavier Andreu Miralles</i>	15
El relato de nación de la Restauración canovista: una aproximación iconográfica <i>Tomás Pérez Vejo</i>	41
El artesano como símbolo nacional <i>Eric Storm</i>	65
Cruces, toros y saetas: casticismo y catolicismo como símbolos nacionales en el cine español durante la dictadura de Primo de Rivera <i>Marta García Carrión</i>	91
Camisas azules, <i>Blusas Verdes</i> . Algunos apuntes iniciales sobre fascismo femenino en España y Brasil, 1932-1937 <i>Toni Morant i Ariño</i>	113

<i>Dado nuestro modo de ser...</i> El discurso de la naturaleza diferente de los españoles y las actitudes de consentimiento durante el franquismo (c. 1960-c. 1975) <i>Carlos Fuertes Muñoz</i>	131
¿Ni restaurar, ni renegar? Alianza Popular y Fuerza Nueva en (la) Transición <i>Miguel Á. del Río Morillas</i>	149
Parte de la solución, parte del problema. Los dilemas de Adolfo Suárez y la UCD y su idea de España (1976-1981) <i>Ferran Archilés, Vega Rodríguez-Flores</i>	165

*Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en julio de 2020*



EL ARTESANO COMO SÍMBOLO NACIONAL

Eric Storm*
Universiteit Leiden

Un año después de la llegada al poder de Adolf Hitler en 1933, la ciudad alemana de Düsseldorf tomó la iniciativa de organizar una exposición para enseñar la «nueva era en el nuevo Reich» haciendo énfasis en la vida diaria. La idea era fomentar la colaboración entre artistas, fabricantes y artesanos para así mejorar la calidad de los productos alemanes y garantizar su competitividad en el mercado internacional. La exposición combinaría una ciudad jardín modelo y una muestra de jardines con una exposición de artes y oficios. Al final la exposición del Schaffendes Volk (el pueblo creador), que fue la más grande de la era nazi, abriría sus puertas en 1937. Y aunque la artesanía tradicional estaba en claro declive, se le proporcionó un lugar privilegiado. Cada región debía aportar un taller típico de artes y oficios, mientras que el eje central de la exposición de jardines estaba flanqueada por doce estatuas monumentales que representaban los principales estamentos de este pueblo creador, entre los cuales se encontraba, por supuesto, un artesano.¹

* Este capítulo forma parte del proyecto de investigación «Turismo y performatividad de la identidad local: Nación y región desde una perspectiva postcolonial y de género (Catalunya y Balears: siglos XIX y XX)» financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, HAR2017-83005-R.

¹ Eric Storm, *La construcción de identidades regionales en España, Francia y Alemania, 1890-1939*, Madrid, Ediciones Complutense, 2019, pp. 272-273 y 285; Stefanie Schäfers, *Vom Werkbund zum Vierjahresplan: Die Ausstellung 'Schaffendes Volk', Düsseldorf 1937*, Düsseldorf, Droste, 2001, pp. 61-79 y 199-208.

Otro elemento importante de la exposición eran dos asentamientos modelos. La Schlageterstadt consistía en 84 casitas unifamiliares. Los organizadores sostenían que las casas, los oficios y las familias de las ciudades medievales estaban enraizadas en la tierra, conectando así a los habitantes con la patria (*Heimat*). La «edad del liberalismo» previa había llevado a la especulación, la superpoblación y un crecimiento inorgánico de la ciudad. En cambio, el nuevo régimen nazi crearía auténticas comunidades donde todos los compatriotas alemanes volverían «a adquirir interés en la tierra nativa a través de una casa en condiciones, un pequeño jardín o un parque».² El diseño del barrio, las casas y los jardines se adaptaba al paisaje del Bajo Rin, se utilizaban materiales locales y la fuente de inspiración era la «cultura constructiva tradicional» de la comarca. Había que respetar las tradiciones locales empleando artesanos que todavía conocieran su oficio.³ El otro asentamiento, el Gustloff Siedlung, era más modesto. Sus trece casas estaban ubicadas en torno a una plaza de pueblo que hacía las veces de pasto para animales pequeños, parque infantil y lugar de reunión de la comunidad. Las casas tenían un pequeño establo y un huerto. El catálogo de la exposición aseguraba que para mantener la paz social era esencial proporcionar casas a la población trabajadora. Las viviendas estaban pensadas para familias «racialmente valiosas» en las que el marido era el cabeza de familia, mientras que las mujeres se debían encargar principalmente de los niños, el jardín y los animales.⁴

En esta exposición nazi vemos claramente cómo un mundo rural idealizado funcionaba como modelo para la sociedad contemporánea. Asentamientos que constaban de campesinos y artesanos constituían una comunidad enraizada en la tierra de la patria donde la lucha de clases no existía. Lo más sorprendente era que una economía a escala pequeña, donde dominaba el trabajo artesanal y donde cada familia tenía un establo y un huerto se consideraban soluciones realistas en tiempos de crisis económica. Además,

2 Ernst W. Maiwald, «Schaffendes Volk: Programm und Erfolg», en Ernst W. Maiwald, *Reichsausstellung Schaffendes Volk. Düsseldorf 1937: Ein Bericht*, Düsseldorf, Bagel, 1939, pp. 63-77, esp. pp. 71-73; Arnold Emundts, «Die Schlageterstadt», en Ernst W. Maiwald, *Reichsausstellung*, pp. 95-96.

3 Peter Grund, «Düsseldorfer Schlageterstadt», *Moderne Bauformen*, 1937, pp. 341-342.

4 Stefanie Schäfers, *Vom Werkbund zum Vierjahresplan*, pp. 249-260.



Imagen 1. Estatua de un segador, Exposición Schaffendes Volk, Düsseldorf, 1937, actualmente Nordpark. Fuente: foto del autor.

como veremos, esta exaltación del mundo rural y las tradiciones artesanales como esencia de la nación no era algo particular de los nazis, sino que se podía encontrar en otros países y bajo una gran diversidad de regímenes políticos. Desde principios del siglo xx el artesano personificaría la identidad y los valores tradicionales de la nación. Ahora bien, la cuestión es: ¿cómo se puede explicar esta exaltación del artesano como encarnación de la nación?

Hasta ahora, los historiadores apenas han prestado atención al surgimiento de esta exaltación nacionalista del artesano. Después de la abolición de los gremios, los artesanos eran considerados sobre todo un residuo del pasado. Los especialistas en historia socioeconómica suelen ignorar el papel de los oficios durante los siglos xix y xx y se fijan principalmente en

el proceso de modernización industrial y sus consecuencias sociales.⁵ Los escasos estudios existentes sobre los artesanos como grupo social —generalmente definido como pequeña burguesía— atienden sobre todo a su papel en el surgimiento de los movimientos fascistas.⁶

Estos trabajos ponen de manifiesto que la eclosión de la producción mecanizada provocó un proceso de profunda reestructuración del sector artesanal. Algunos oficios, como tejedores y zapateros, no podían competir con los nuevos productores mecanizados, mientras que otros, como fontaneros, se especializaron en gran medida en la venta, instalación o reparación de productos industriales. Otras ramas, como la construcción, tardaron en mecanizarse, mientras que la artesanía tradicional —sobre todo en las zonas rurales— perdió gran parte de su clientela. Además, los artesanos no solamente perdieron la seguridad que les confirió el sistema corporativo, sino también gran parte de su prestigio y estatus. Sin embargo, en el contexto de la creciente amenaza de una lucha de clases, los artesanos empezaron a organizarse situándose como un grupo intermedio. Alemania tuvo un papel pionero con la reintroducción de los gremios en los años ochenta del siglo XIX. En Francia, los artesanos se movilizaron sobre todo como consecuencia de los detrimentos del nuevo impuesto sobre la renta, creando la *Confédération Générale de l'Artisanat Français* en 1922.⁷

Por otra parte, el creciente interés de artistas e intelectuales por la artesanía tradicional —que se produjo hacia finales del siglo XIX— ha sido estudiado sobre todo por historiadores del arte y se interpreta en general como una reacción nostálgica ante la imparable marcha del progreso. Otros investigadores se fijan sobre todo en el papel de estos artistas como precursores de la vanguardia, y presentan por ejemplo el movimiento de Arts & Crafts y el *Werkbund* alemán como un paso importante hacia el

5 James R. Farr, *Artisans in Europe, 1300-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 276-300.

6 Frank Domarud, *Hometown Hamburg: Artisans and the Political Struggle for Social Order in the Weimar Republic*, Londres, Anthem, 2019; véase, por ejemplo, Steven Zdatny, *The Politics of Survival: Artisans in Twentieth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

7 Frank Domarud, *Hometown Hamburg*; Steven Zdatny, *The Politics of Survival*, pp. 3-34.

funcionalismo y la Bauhaus.⁸ Recientemente se ha empezado a examinar el impacto del nacionalismo en las artes decorativas, pero hasta ahora casi todos los estudios existentes analizaban un caso concreto.⁹ Por lo tanto, no existen estudios que examinen cómo el artesano se convirtió en un símbolo nacional.

Por consiguiente, este trabajo es un primer intento de esbozar las pautas generales de la creación del artesano como símbolo nacional desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial. Se basa en un planteamiento transnacional que se fija en intelectuales, artistas y ejemplos que provienen de los principales países de Europa occidental entre los que España ocupa un lugar destacado. Después de un análisis del proceso de nacionalización del artesano, examinaré sobre todo su elevación a símbolo nacional en las exposiciones internacionales.

Los orígenes

En la época romántica se produjo la exaltación del campesino y la cultura oral de cuentos y fábulas como las que coleccionaron los hermanos Grimm en Alemania. Sin embargo, esta revalorización del mundo rural no se extendió de la misma forma a los artesanos.¹⁰ Los gremios habían sido suprimidos durante la Revolución francesa como obstáculos al libre comercio y el individualismo ilustrado. Como corporaciones cerradas y conservadoras, se consideraban restos de un pasado feudal que había que superar.

8 Elizabeth Cumming y Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, Londres, Thames and Hudson, 1995; Barbara Millar Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; John V. Maciuika, *Before the Bauhaus: Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

9 *Journal of Design History* publica muchos estudios de caso sobre esta temática. El único análisis más sistemático tiene una aproximación temática: Javier Gimeno-Martínez, *Design and National Identity*, Londres, Bloomsbury, 2016. Sobre el mundo colonial existen algunos estudios históricos fascinantes como Abigail McGowan, *Crafting the Nation in Colonial India*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009.

10 Bjarne Stocklund, «How the Peasant House Became a National Symbol: A Chapter in the History of Museums and Nation-Building», *Ethnologia Europaea*, 29-1 (1999), pp. 5-18.

Solo a partir de mediados del siglo XIX intelectuales británicos como John Ruskin y William Morris empezaron a revalorizar los gremios medievales por la supuesta cooperación armoniosa entre maestros y aprendices en talleres pequeños, a escala humana y generalmente en empresas familiares. Además, apreciaban la calidad artística de las obras artesanales y abogaban por una colaboración estrecha entre artistas y artesanos para hacer más hermoso el mundo moderno. Morris fundó incluso una empresa de artes decorativas para hacer realidad sus ideas y esta sería la base de un movimiento más amplio conocido como Arts & Crafts. Este movimiento se expandió rápidamente al Viejo Continente y al resto del mundo.¹¹

Sin embargo, Morris fue una figura cosmopolita y su preocupación no se limitaba a la nación británica o inglesa, sino que se esforzaba por mejorar la suerte de la civilización humana y especialmente la del pueblo llano. En 1879, por ejemplo, concluyó su conferencia sobre «El arte del pueblo» en la Sociedad de Arte y Escuela de Diseño de Birmingham con un llamamiento a trabajar por un futuro mejor, para que «mañana, cuando el mundo civilizado deje de ser avaro, conflictivo y destructivo, tenga un nuevo arte, un arte glorioso, hecho por el pueblo y para el pueblo, como una alegría para el productor y el consumidor».¹²

El uso frecuente de técnicas artesanales también era uno de los puntos de partida del Art Nouveau, que se puso de moda en toda Europa en los últimos años del siglo XIX. Los principales artistas y arquitectos del modernismo catalán, por ejemplo, hicieron un uso profuso del hierro forjado, vidrieras, esculturas, mobiliario, artes gráficas, provocando de esta manera un resurgimiento del trabajo artesanal de calidad. Aunque se suponía que las tradiciones artesanales estaban conectadas con ciertos territorios, y por lo tanto eran en cierto modo una expresión del carácter nacional,¹³ tanto Arts & Crafts como el Art Nouveau constituían movimientos vanguardistas y cosmopolitas y no ponían mucho énfasis en el aspecto nacional.

11 Elizabeth Cumming y Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*.

12 William Morris, «The Art of the People», en id., *Hopes and Fears for Art*, Londres, Ellis and White, 1882, pp. 38-70, esp. p. 70.

13 Jeremy Howard, *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

Esto fue diferente con el regionalismo, un movimiento innovador que surgió cuando el Art Nouveau inició su declive durante la primera década del siglo XX. Sus principales representantes se opusieron a las formas arbitrarias y exageradas del modernismo¹⁴ y querían enraizar las expresiones culturales en el terruño. En el caso de la arquitectura esto significó utilizar materiales naturales de procedencia local, insertar las construcciones en el paisaje, tomar en consideración las condiciones climáticas y utilizar tradiciones artesanales de la comarca. El hecho de usar materiales locales y tomar en consideración el contexto natural vinculaba el edificio de manera explícita con la tierra, mientras que el uso de técnicas artesanales servía para enlazarlo con las tradiciones constructivas de la región.¹⁵ De esta manera, el artesano ya no era apreciado por la belleza de sus productos, o se le asociaba con un mundo armónico idealizado de un pasado bastante genérico, sino que se veía como un intérprete privilegiado del espíritu popular (*Volksgeist*) de un territorio determinado. El artesano se convirtió así en un símbolo de la patria, tanto la pequeña patria como la patria más grande de la nación.

Louis Sézille, uno de los principales propagandistas de la arquitectura regionalista en Francia, afirmó en un artículo de 1909 sobre el País Vasco francés que los arquitectos actuales debían seguir el ejemplo de los artesanos tradicionales, ya que a lo largo de los siglos estos habían perfeccionado su propia forma característica de construir. De este modo, llegaron «a la maestría que tanto nos sorprende», creando un estilo que era absolutamente idóneo para las condiciones geográficas y climáticas locales.¹⁶

Un año más tarde, el crítico alemán Friedrich Seesselberg también alabó las construcciones autóctonas como el ejemplo a seguir, pero también

14 Véanse, por ejemplo, Otto Bartning, «Zur Baugeschichte des letzten Jahrzehnts», *Kunstwart*, 1 de septiembre de 1907, pp. 607-611; Louis Sézille, «Quelques maisons de campagne françaises», *La Vie à la Campagne*, 15 de junio de 1911, pp. 388-392.

15 Eric Storm, *La construcción de identidades regionales*; Pedro Navascués Palacio, «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)», *Arquitectura & Vivienda*, 3 (1985), pp. 28-36; Vittorio Lampugnani y Romana Schneider (eds.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Reform und Tradition*, Stuttgart, Hatje Cantz, 1992; François Loyer y Bernard Toulhier (eds.), *Le Régionalisme, architecture et identité*, París, Monum, 2011.

16 Louis Sézille, «Une maison en Pays Basque», *La Vie à la Campagne*, 1 de septiembre de 1909, pp. 153-154.

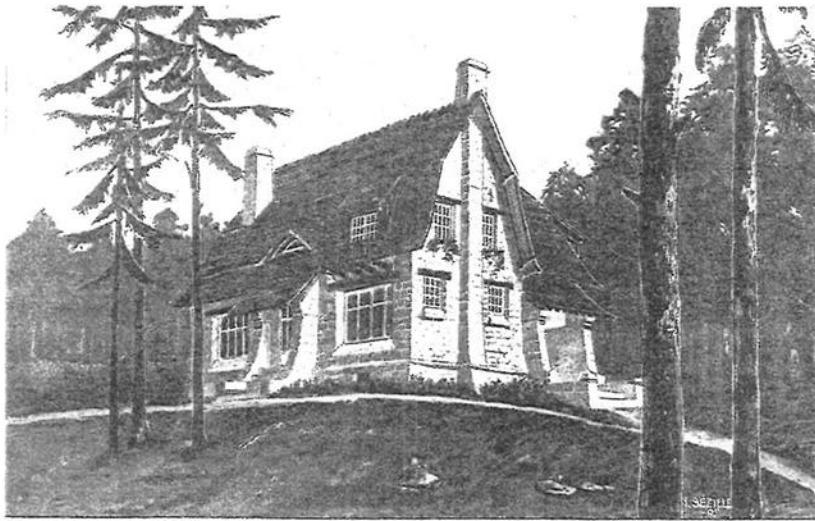


Imagen 2. Louis Sézille, Casa del bosque, Alsacia. Fuente: *La Vie à la Campagne*, 1 de marzo de 1909, pp. 149-150.

dejó claro que los arquitectos modernos no debían copiarlas. Los artesanos que las habían construido en el pasado no eran conscientes de que «sus casas de entramado de madera o tejado de paja y hastiales hubieran surgido del paisaje. Esta armonía entre arte y naturaleza había crecido de forma natural de generación en generación». Sin embargo, las construcciones nuevas debían ajustarse a las exigencias y los estándares de confort de los tiempos actuales. Por lo tanto, el «arte usual» colectivo del pasado se debía sustituir por el «arte iniciativa» de una fuerte personalidad creativa. Hacía falta un arquitecto sensible que supiera interpretar el espíritu del tiempo (*Zeitgeist*) y el del pueblo (*Volksgeist*).¹⁷ Y para lograrlo, los arquitectos debían emplear materiales locales y buscar la colaboración de trabajadores que estuvieran familiarizados con las tradiciones constructivas de la región. Por consiguiente, los artesanos del pasado serían la fuente de inspiración de una nueva arquitectura enraizada en la tierra de la patria, mientras que los artesanos del presente garantizarían la continuidad de las tradiciones ancestrales.

¹⁷ Friedrich Seesselberg, «Niedersachsenkunst», *Der Baumeister*, 8 de mayo de 1910, pp. 86-96. esp. pp. 88-94.



Imagen 3. Hermann Muthesius, La casa de Hermann Freudenberg, Nicolassee, Berlín. Fuente: *Dekorative Kunst*, XIV, (octubre de 1911), p. 5.

Pero si los artesanos eran los verdaderos guardianes del espíritu popular, había que proteger su legado. Por lo tanto, se crearon museos de artes aplicadas en las principales capitales de Europa siguiendo el ejemplo de Londres, donde el South Kensington Museum (ahora Victoria and Albert Museum) reunió gran parte de las colecciones de la Gran Exhibición de 1851. En los años setenta del siglo XIX le siguieron los museos folclóricos que también se centraron en buena medida en las artes menores, con el Nordiska Museet de Estocolmo como pionero.¹⁸

Aunque estas instituciones también tenían como objetivo mejorar la educación de los artesanos, en la práctica estos solían seguir de forma pasiva las convenciones existentes o copiar ornamentos históricos que podían proceder de cualquier lugar y época. A principios del siglo XX esto resultaba cada vez más problemático, porque podía llevar a que los artesanos perdieran el contacto con sus raíces originales. En Alemania, bajo el liderazgo del

¹⁸ Anne-Marie Thiesse, «The Transnational Creation of National Arts and Crafts in 19th-Century Europe», Spin lecture (2012). Disponible en <<http://spinnet.humanities.uva.nl/images/pdf/Thiesse2012.pdf>>.

prominente arquitecto regionalista Hermann Muthesius —el autor de un influyente estudio en tres tomos sobre arquitectura doméstica inglesa reciente—, se decidió reformar en profundidad la educación de artes y oficios, haciéndola más práctica. Los alumnos ya no tenían que hacer copias historicistas, sino experimentar con materiales diversos.¹⁹

Al mismo tiempo se crearon empresas donde los artesanos producían muebles sencillos en un estilo neovernáculo diseñado por artistas y arquitectos de renombre, como los Talleres Artesanos de Dresde de Karl Schmidt. Sin embargo, los artesanos solo podrían hacer el trabajo de calidad que se necesitaba si se les proporcionaba un entorno saludable, una casa decente y un taller bien diseñado, con suficiente luz y aire fresco. Con este fin, en 1906 Schmidt decidió trasladar su empresa a las afueras de Dresde, donde construyó un nuevo suburbio con casas para sus trabajadores, lo que se convirtió en la primera ciudad jardín —una invención inglesa— del Imperio alemán. Su cuñado, el destacado arquitecto regionalista Richard Riemerschmid, elaboró un plan similar a un pueblo, con calles sinuosas, plazas irregulares y pequeñas callejuelas, siguiendo el ejemplo de las primeras ciudades jardín inglesas diseñadas por Raymond Unwin y Barry Parker. Se podrían evitar las condiciones poco saludables e inmorales de la ciudad proporcionando a los obreros su propia vivienda, con suficiente aire fresco, luz directa y un jardín, en nuevos barrios verdes en los que los niños, vigilados por su madre, tuvieran espacio para jugar, donde ya no hubiera necesidad de perder el tiempo en la taberna y donde los habitantes se sintieran realmente en casa.²⁰ Por consiguiente, según un crítico alemán las ciudades jardín eran un «arma en la lucha por la paz social».²¹ De esta manera, el artesano se podría conectar aún mejor con el suelo y las tradiciones de la patria, combatiendo indirectamente también el peligro de una revolución violenta e internacionalista por parte del movimiento obrero.

19 John V. Maciuika, *Before the Bauhaus*, pp. 104-137.

20 *Ibid.*, pp. 217-248; Kristiana Hartmann, *Deutsche Gartenstadtbewegung: Kulturpolitik und Gesellschaftsreform*, Múnich, Moos, 1976, pp. 46-102. Para las primeras ciudades jardín en Inglaterra, véase Standish Meacham, *Regaining Paradise: Englishness and the Early Garden City Movement*, New Haven, Yale University Press, 1999.

21 Erich Haenel, «Die Gartenstadt Hellerau», *Dekorative Kunst*, 14 (abril 1911), pp. 297-343, esp. p. 343.



Imagen 4. Richard Riemerschmid, Talleres Artesanos Hellerau, Dresde. Fuente: foto del autor.



Imagen 5. Richard Riemerschmid, Ciudad jardín de Hellerau, Dresde. Fuente: foto del autor.

También en España se construyeron ciudades jardín, aunque en general fueron relativamente modestas. Además, existía la alternativa, más racionalista, de la ciudad lineal de Arturo Soria, que al final se construyó en buena parte en las afueras de Madrid.²² Todas estas iniciativas para estimular la artesanía y ensalzar al artesano provenían de corrientes reformadoras, que se definían en general como progresistas. Muchos de sus promotores eran socioliberales, aunque también hubo conservadores con una fuerte preocupación social y algunos socialistas moderados como el propio Morris. Por otra parte, también había un claro motivo antirrevolucionario.²³

En Francia, en cambio, no se produjo una reforma parecida de la educación artesanal. Debido a ello, una exposición de artistas decorativos müniqueses en el Salon d'Automne parisino de 1910 causó cierta consternación. Muchos observadores eran conscientes de que la situación de la arquitectura doméstica y la decoración interior no era tan favorable como en otros países. En 1912 un crítico francés declaró que el problemático estado de las artes aplicadas en Francia era el resultado de la abolición de los gremios durante la Revolución. Esto había destruido las tradiciones nacionales. El país necesitaba una nueva evolución en la que artistas y artesanos intentaran restablecer los vínculos perdidos con las técnicas y tradiciones antiguas de la patria. Otro problema era el desdén con el que se trataba a las «artes menores».²⁴ Esta preocupación por la decadencia de la artesanía francesa llevó a la iniciativa de organizar una gran exposición, que se celebraría en París en 1916. No obstante, la Primera Guerra Mundial retrasó la famosa Exposición Internacional de Artes Decorativas, que solo abriría sus puertas en 1925 y supondría el lanzamiento del Art Déco. Además, ayudó a Francia a recuperar mucho del terreno perdido, sobre todo en el campo de las artes aplicadas de alta gama, como la orfebrería, el mobiliario, etcétera.²⁵

22 Eric Storm, *La construcción de identidades regionales*, pp. 190-195.

23 *Ibid.*, pp. 195-204.

24 Wilhelm Michel, «Der Deutsche Stil», *Deutsche Kunst und Dekoration* (1910-1911), pp. 228-234; Anónimo, «Vers un style contemporaine», *La Vie à la Campagne*, 15 de junio de 1912, p. 388.

25 Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le*

Durante la Primera Guerra Mundial se hicieron planes para la reconstrucción de los territorios devastados. Tanto en Alemania como en Bélgica y Francia se hizo énfasis en adaptar las casas a su entorno y enlazar con las tradiciones artesanales existentes. Muthesius afirmó incluso que la salud física y psicológica de la población estaba determinada en gran medida por el tipo de casa en la que vivía. Por consiguiente, proporcionar casas buenas era una cuestión de «autopreservación nacional».²⁶ Y las viviendas en un buen entorno, con suficientes espacios verdes y aire fresco en un estilo regional reconocible, tenían una importancia fundamental.

Sin embargo, como la posguerra trajo consigo una crisis económica, fuerte inflación, gran número de refugiados y escasez de viviendas, se concluyó que de momento no sería posible construir viviendas unifamiliares a gran escala en suburbios espaciosos. Se impuso que la producción en masa de pequeños apartamentos, el uso de materiales más baratos y la estandarización debían servir para mitigar primero la crisis. La falta de tiempo e interés de numerosas autoridades locales y sociedades de construcción iba claramente en contra de los intereses de la arquitectura regionalista y del uso de técnicas artesanales.²⁷

Además, ya antes de la guerra, se había puesto de manifiesto que el trabajo artesanal era excesivamente caro. Tanto el movimiento de Arts & Crafts como el modernismo querían producir objetos artesanales bellos para las masas. Pero estaba claro que el esfuerzo necesario para crear objetos artesanales únicos conllevaba un precio elevado, que solo era asequible para la clase acaudalada. Lo mismo ocurría con el regionalismo. Incorporar obras artesanales en el diseño de las casas las hacía más costosas. Por ejemplo, en 1908, Sézille se quejaba del mal estado de los bosques franceses, que había encarecido la madera. Por consiguiente, la reconstrucción de una casa en un estilo normando tradicional con entramado de madera

26 Hermann Muthesius, «Deutsches Bauschaffen nach dem Kriege», *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* (1915-1916), pp. 189-193, esp. p. 193.

27 Hartmut Frank, «Heimatschutz und typologisches Entwerfen: Modernisierung und Tradition beim Wiederaufbau von Ostpreußen 1915-1927», en Vittorio Lampugnani y Romana Schneider (eds.), *Moderne Architektur in Deutschland*, pp. 105-133; Hugh Clout, «The Great Reconstruction of Towns and Cities in France 1918-1935», *Planning Perspectives* (2005), pp. 1-34.



Imagen 6. Georges Picherau, Villa Strassburger de Henri de Rothschildt (1907) en Deauville. Fuente: foto del autor.

podía costar en torno a un tercio más que una construcción moderna. Había formas alternativas y más baratas de crear el mismo efecto, por ejemplo, utilizando tiras de madera o yeso para dar la apariencia de un entramado auténtico.²⁸ En una reseña sobre chalets regionalistas en Deauville de 1912 se puso de manifiesto que la simulación se había convertido en una práctica muy común: solo uno de los ocho chalets de estilo normando tenían entramado de madera real.²⁹ Por lo tanto, se puede concluir que los sucesivos intentos de reactivar el sector artesanal no fueron un éxito total y se quedaron únicamente en nichos pequeños, dirigidos sobre todo a una clientela adinerada.

28 Louis Sézille, «Reconstitution d'une gentilhommière normande», *La Vie à la Campagne*, 15 de junio de 1908, pp. 343-344.

29 Anónimo, «Les villas et les jardins de Deauville», *La Vie à la Campagne*, 15 de julio de 1912, pp. 32-64.

Exposiciones universales

Los artesanos tradicionales podrían encontrar un nuevo mercado dirigiéndose al turismo y —relacionado con este— las exposiciones internacionales. En este caso el vínculo entre la artesanía y la identidad nacional era obvio. En la Exposición Universal de París de 1867 se decidió introducir pabellones nacionales, donde cada país podía enseñar su patrimonio cultural en un edificio característico. Rusia y Austria eligieron enseñar la diversidad de su imperio en algunos edificios rurales procedentes de diversas partes de sus respectivos países. En la siguiente exposición universal, celebrada en Viena en 1873, se organizó un pueblo internacional con diferentes casas de campesinos. Al final solo Austria-Hungría, Rusia y el Imperio alemán contribuyeron al mismo. El objetivo principal de esta sección era proponer hogares familiares tradicionales como modelos para el futuro. Como ya ocurrió en París, las casas estaban habitadas por campesinos reales, que mostraban cómo era la vida en el campo.³⁰

La presencia de habitantes originales en un entorno «auténtico» fue todo un éxito y conjuntos similares se convertirían rápidamente en una característica destacada de todas las exposiciones internacionales. Sin embargo, ya no se orientaban hacia el futuro de la humanidad, sino que se centraban más en la identidad específica de cada nación. Esto se podía hacer representando un pasado idealizado. Por ejemplo, en la Exposición Internacional de la Salud de South Kensington en 1884 se construyó un recinto con 25 copias de edificios históricos a tamaño natural, conocido como Old London, que se convirtió en una de las atracciones más populares.³¹ La fórmula fue copiada rápidamente en casi todas las exposiciones siguientes, desde el Old Edinburgh (1886), Alt Wien (1892), Oud Antwerpen (1895), Ös-Budavára (1896), Vieux Bruxelles (1897), Gamla Stockholm (1897), Vieux Paris (1900) y Vieux Liège (1905). El Alt Berlin, que se pudo visitar en la Exposición Industrial de Berlín de 1896, consistía

30 Michael Rampley, «Peasants in Vienna: Ethnographic Display and the 1873 World's Fair», *Austrian History Yearbook* (2011), pp. 110-132.

31 Wilson Smith, «Old London, Old Edinburgh: Constructing Historic Cities», en Marta Filipová (ed.), *Cultures of International Exhibitions 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 203-229.

en varias calles con unos 120 edificios y contenía una capilla, un museo, dos puertas históricas, una torre medieval, un ayuntamiento y varios restaurantes. Al igual que las otras ciudades históricas, estaba habitada por unos 500 empleados con trajes históricos, muchos de los cuales se dedicaban a enseñar oficios antiguos.³² Incluso algunas exposiciones regionales, como la que se organizó en Dresde ese mismo año, contenían una Alte Stadt a gran escala. En las exposiciones de Ámsterdam (1895) y Gante (1913) se pudieron ver recreaciones históricas más completas, como Oud Holland y Vieille Flandre. En este caso el foco de atención se dirigía a los edificios urbanos de la supuesta Edad de Oro de la nación/región.

El «alma» de una nación también se podía capturar en conjuntos más contemporáneos, como habían demostrado los pueblos austriacos. Esta fórmula se aplicó primero a exhibiciones exóticas o coloniales. Por ejemplo, la Exposición Universal de París de 1878 tenía una calle del Cairo y un Quartier Marocain, mientras que en la Exposición Colonial Internacional de Ámsterdam de 1883 se podía visitar un pueblo javanés. Los pueblos etnográficos se institucionalizaron en la World's Colombian Exposition de Chicago de 1893. Tenía un parque de atracción separado, el Midway Plaisance, que incluía no menos de diez pueblos etnográficos, entre los que se encontraba un gran pueblo alemán, dos pueblos irlandeses y asentamientos que representaban a Laponia y Turquía. Estas recreaciones pintorescas estaban habitadas por nativos vestidos con trajes tradicionales, que tocaban instrumentos típicos mientras vendían viandas y bebidas características. También se podían ver bailes típicos y a veces desfiles, recreaciones de batallas o fiestas folclóricas. Los artesanos que enseñaban sus técnicas tradicionales ocuparon un lugar privilegiado. La mayoría de estos pueblos etnográficos fueron organizados por empresas comerciales, aunque a menudo etnólogos prestaban sus servicios para que estos fueran lo más «auténticos» posible.³³

32 Alexander C. T. Geppert, *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 52-56.

33 Robert W. Rydell, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago, University of Chicago Press, 1984; Martin Wörner, *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen, 1851-1900*, Münster, Waxmann, 1999, pp. 72-82; Luis Ángel Sánchez Gómez, «Human Zoos or Ethnic Shows? Essence and Contingency in Living Ethnological Exhibitions», *Culture & History Digital Journal*, 2-2 (2013), pp. 1-25.

Casi al mismo tiempo, los nacionalistas también adoptaron esta fórmula, aunque en general les importaba más dar una representación fiel de toda la comunidad nacional. Así pues, en la ambiciosa Exposición Etnográfica Checoeslava, que se celebró en Praga en 1895, intelectuales nacionalistas reunieron 21 construcciones autóctonas de las diversas regiones de Bohemia, Moravia y Silesia para respaldar sus afirmaciones de que los checos eran una nación que merecía un reconocimiento. Esto también significó que la herencia vernácula de los bohemios de habla alemana se ignoró deliberadamente.³⁴ Se creó un pueblo de inspiración étnica similar en Bucarest en 1906, cuando Rumanía organizó una exposición conmemorativa para celebrar el cuadragésimo aniversario de la adhesión de Carol I al trono. El pueblo etnográfico no solo contenía construcciones autóctonas de todas partes del país, sino también de «rumanos» de Transilvania, Banat, Bucovina y Macedonia; solo estuvieron ausentes los de Besarabia debido a la postura restrictiva de las autoridades rusas.³⁵

En Europa occidental y meridional, los pueblos etnográficos fueron por lo general menos controvertidos. Por ejemplo, la Exposición Internacional de 1911 en Roma, que conmemoró el quincuagésimo aniversario de la unificación italiana, contenía un impresionante pueblo etnográfico que mostraba edificios de todas las partes del país.³⁶ Incluso exposiciones más pequeñas en Lemberg/Lviv (1894), Dresde (1896), Leipzig (1897) y Nancy (1908) incluyeron un pueblo etnográfico regional. Probablemente el intento más ambicioso de representar las comarcas rurales en una exposición fue el Pueblo Suizo. Consistió en 56 construcciones autóctonas que representaban todos los cantones del país y se reunió primero para la Exposición Nacional de Suiza de Ginebra de 1896 y cuatro años más tarde se reconstruyó en la Exposición Universal de París. El pueblo contenía chalets, tiendas, un puente y una iglesia y estaba habitado por más de 300 aldeanos en trajes tradicionales, muchos de los cuales se dedicaban a la arte-

34 Marta Filipová, «Peasants on Display: The Czechoslovak Ethnographic Exhibition of 1895», *Journal of Design History*, 24-1 (2011), pp. 15-36.

35 Shona Kallestrup, «Romanian 'National Style' and the 1906 Bucharest Jubilee Exhibition», *Journal of Design History*, 15-3 (2002), pp. 147-162.

36 Todd Courtenay, «The 1911 International Exposition in Rome: Architecture, Archaeology, and National Identity», *Journal of Historical Geography*, 37 (2011), pp. 440-459.

sanía. Además, tenía una montaña artificial de 40 metros de altura, un lago auténtico, un arroyo y una cascada.³⁷

Los pueblos etnográficos también sirvieron de inspiración para museos al aire libre, que en general daban una imagen nostálgica similar de un mundo rural idealizado con campesinos y artesanos en trajes tradicionales. De nuevo fueron los países escandinavos los que tomaron la delantera con el museo Skansen de Estocolmo, creado en 1891. Estas exposiciones y museos desempeñaron un papel crucial en la definición de la identidad nacional, convirtiendo muebles, decoraciones, trajes y edificios autóctonos notables y a veces incluso excéntricos de un lugar específico en parte integral de un patrimonio regional o nacional. Y lo mismo ocurrió con los oficios tradicionales, sobre todo los que no tenían una utilidad práctica en la vida diaria y cuyos productos eran atractivos y diferentes, adquiriendo así un aura de «autenticidad» nacional.

En las décadas anteriores a 1914, las exposiciones internacionales contribuyeron significativamente a la ampliación y democratización del patrimonio de las diversas naciones europeas. El folclore vistoso y las tradiciones vernáculas únicas y, a menudo, bastante excéntricas fueron ideales para distinguir un pabellón nacional de los de los países vecinos y, al mismo tiempo, para atraer a un gran número de visitantes. Por supuesto, los artesanos tradicionales formaron una parte integral de este patrimonio nacional. Los artesanos y sus productos tradicionales más emblemáticos no solo se enseñaban en el interior, sino que también tuvieron un papel creciente en la construcción y decoración de los pabellones nacionales. En la Exposición Universal de París de 1900, el pabellón finlandés fue un representante temprano de la nueva corriente regionalista. Un grupo de pintores, escultores y arquitectos innovadores, dirigido por Eliel Saarinen, Herman Gesellius y Armas Lindgren, creó una obra de arte total finlandesa en la que los elementos artesanales, en su mayoría de Karelia, se combinaron con formas modernistas en un edificio llamativo.³⁸ Otros países también adoptaron la nueva tendencia y esto resultó, por ejemplo, en el impresio-

37 Sharon L. Hirsh, «Swiss Art and National Identity at the Turn of the Twentieth Century», en Michelle Facos y Sharon L. Hirsh (eds.), *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 250-287.

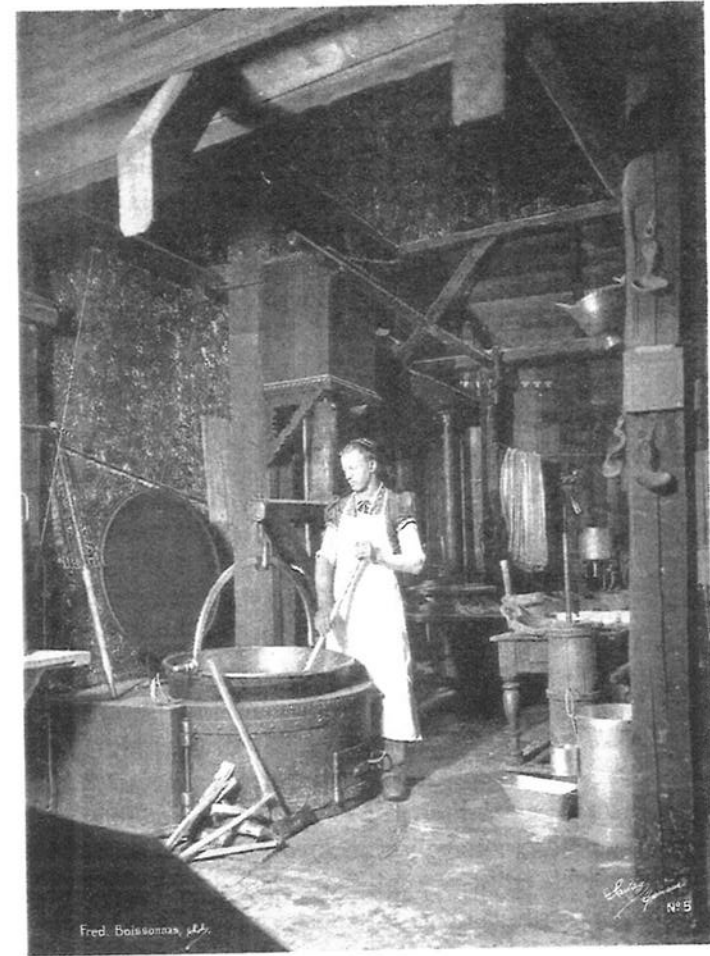


Imagen 7. Un quesero, Pueblo suizo, Ginebra (1896). Fuente: notrehistoire.ch.

nante pabellón húngaro de Móric Pogány y Emil Törey que se pudo admirar en 1911 en la Exposición Internacional de Arte Industrial de Turín.³⁹

39 Terry Switzer, «Hungarian Self-Representation in an International Context: The Magyar Exhibited at International Exhibitions and World's Fairs», en Michelle Facos y Sharon L. Hirsh (eds.), *Art, Culture and National Identity*, pp. 160-186.

Aunque después de la Primera Guerra Mundial se pusieron de moda otras corrientes, como un clasicismo austero y el funcionalismo, muchas exposiciones internacionales seguirían dedicando un lugar privilegiado a las tradiciones vernáculas y al trabajo artesanal. En el periodo de entreguerras disminuyó el número de exposiciones internacionales, pero dos de las más importantes se celebrarían en España. Tanto en la Exposición Iberoamericana de Sevilla como en la Exposición Internacional de Barcelona, las dos de 1929, los artesanos volvieron a simbolizar la nación.

La iniciativa de celebrar una exposición internacional en Barcelona la tomaron algunos líderes de la Lliga Regionalista. La idea era subrayar la modernidad de la ciudad catalana organizando una exposición de las industrias eléctricas en 1917. Sin embargo, los promotores eran conscientes de que en cuanto a modernidad no podían competir con los Estados Unidos, donde San Francisco estaba preparando una exposición universal de grandes dimensiones para 1915. Por lo tanto, en la primavera de 1914 el propio Francesc Cambó afirmó en el concejo municipal de Barcelona que la exposición debía enseñar algo que los americanos no tenían: un pasado nacional brillante, con lo que se estaba refiriendo a España.⁴⁰ De esta manera se decidió que el Palacio Nacional de Montjuic iba a enseñar las joyas artísticas y los artefactos arqueológicos e históricos de todas las partes del país. Además, otro motivo de orgullo nacional, la artesanía tradicional, se podía mostrar en «una exposición de ciudades españolas» que tres años más tarde se plasmaría en el diseño de su asociado, Josep Puig i Cadafalch. Este arquitecto y político catalanista incluyó un eje transversal pintoresco con reproducciones de edificios autóctonos de toda España llamado *Tipos de la vida española* en su plan para la exposición.⁴¹

A causa de la guerra la exposición se tuvo que posponer y solo recibió el empuje decisivo bajo la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Al final fueron cuatro artistas catalanes que —después de un largo viaje de estudios por todo el país— construyeron el Pueblo Español con 117 de edificios de toda España. Por supuesto, los edificios tenían que ser habitados por arte-

40 Francesc Cambó citado en Jesús Pabón, *Cambó 1876-1918*, Barcelona, Alpha, 1952, pp. 423-424.

41 Ignasi de Solà-Morales, *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y Ciudad*, Barcelona, Feria, 1985, pp. 54-61.



Imagen 8. Pueblo Español, freiduría de pescado andaluza. Fuente: fotografía de Gabriel Casas, Arxiu Nacional de Catalunya.

sanos, cafés y restaurantes. En vez de demolerlo como estaba previsto, se decidió mantenerlo en pie y aún hoy es una de las mayores atracciones turísticas de la ciudad.⁴²

En la Exposición Iberoamericana de Sevilla los artesanos tuvieron una presencia más limitada, pese a que todas las regiones españolas y todas las provincias andaluzas tuvieron su propio pabellón. En estos se exhibieron —entre otras cosas— los trabajos artesanales más excepcionales y característicos del territorio. Solo en el pabellón del protectorado español de Marruecos había artesanos trabajando en una especie de bazar.⁴³

Sin embargo, tanto el comité organizador como Aníbal González Álvarez, el arquitecto jefe, intentaron dirigirse explícitamente a una audien-

42 Eric Storm, *La construcción de identidades regionales*, pp. 211-217.

43 Eduardo Rodríguez Bernal, *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, pp. 376-382; Luis Ángel Sánchez Gómez, «África en Sevilla: La exhibición colonial en la Exposición Iberoamericana de 1929», *Hispania*, 224 (2006), pp. 1045-1082.

cia de clase más baja. Así pues, la Plaza de España se destinaría a una universidad obrera. Más tarde se cambiaría por un colegio hispanoamericano y una escuela de artes aplicadas para artesanos locales. Además, el arquitecto subrayó el carácter didáctico de la exposición para, de esta manera, poner a las capas bajas de la población en contacto con el patrimonio cultural nacional y local. Ya en 1912 propuso que se erigiera un quiosco en el parque de María Luisa, junto al monumento a Gustavo Adolfo Bécquer, donde se pudieran leer los libros de este gran poeta sevillano, permitiendo así que accedieran a sus escritos aquellos que no se podían permitir comprar un libro. Este debía ser el primer paso de su plan para convertir el parque en un museo de literatura regional y una biblioteca pública al aire libre.⁴⁴

Otro de los principales objetivos de los diseños de González Álvarez fue proporcionar trabajo a los artesanos locales e indirectamente mejorar la calidad artística de sus productos. Dio preferencia en particular a los talleres de cerámica tradicionales, en parte porque sus azulejos pintados se podían usar fácilmente para fines pedagógicos. El arquitecto hizo un uso profuso de estos azulejos para transmitir un mensaje nacionalista. Por ejemplo, su obra maestra, la Plaza de España, tenía cuarenta y ocho bancos en forma de U que representaban todas las provincias del país. Cada banco tenía un mosaico de azulejos pintados que mostraba un evento histórico característico y algunos edificios conocidos de la provincia en cuestión. El suelo que se encontraba frente a los bancos estaba decorado con un mapa de la provincia. Finalmente, los bancos estaban flanqueados por pequeñas estanterías de cerámica en las que el público podía encontrar mapas, guías, folletos, revistas y periódicos de cada provincia.⁴⁵ Sin embargo, la nación española, tal como se representaba en la Plaza de España, no debía englobar solo todas las provincias, sino también todas las capas de la sociedad. Al diseñar un edificio regionalista, basado visiblemente en el trabajo modesto, pero digno, de albañiles, ceramistas, herreros y otros artesanos, González parecía recalcar que los actos heroicos descritos en las escenas —que generalmente mostraban reyes, nobles, obispos, exploradores y po-

44 Manuel Trillo de Leyva, *La Exposición Iberoamericana: La transformación urbana de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1980, pp. 45-48.

45 *Ibid.*, pp. 79-88; Eduardo Rodríguez Bernal, *Historia de la Exposición Ibero-*

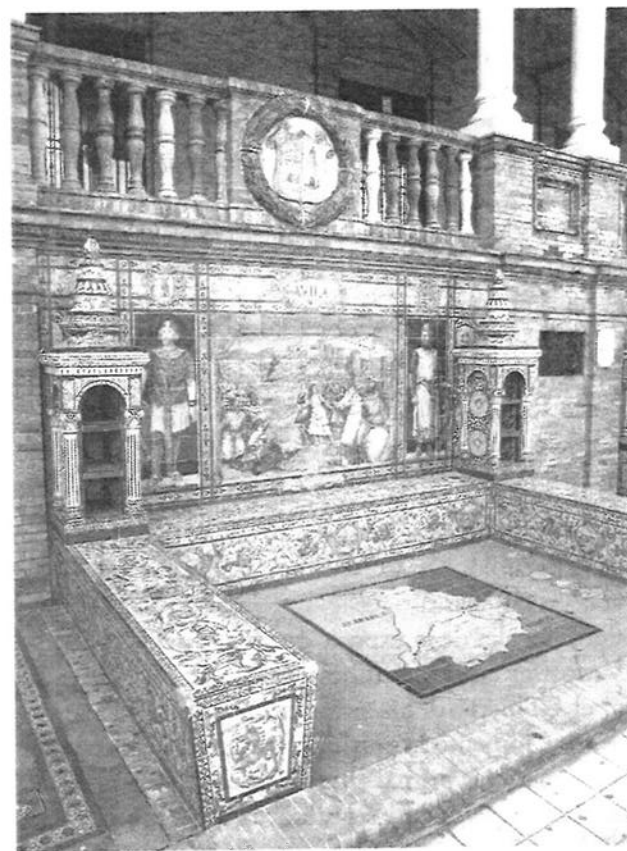


Imagen 9. Plaza de España, banco de la provincia de Ávila. Fuente: foto del autor.

líticos— solo se podían llevar a cabo porque se basaban en los esfuerzos anónimos de millones de españoles normales y corrientes.

Dos exposiciones posteriores en Francia y Alemania mostraron los límites ideológicos de esta adulación del artesano como símbolo de las tradiciones nacionales. La Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna, que se celebró en París en 1937, fue una iniciativa de políticos conservadores y debía ayudar al resurgimiento de la economía francesa. Al final se decidió que Francia no tendría un gran pabellón nacional, sino que iba a estar representada por diecisiete pabellones regionales. Los edificios se debían construir en un estilo regionalista modernizado (se po-

dría utilizar acero y hormigón), mientras que cada región podía exponer sus comidas típicas y sus mejores productos artesanales. Situado debajo de la torre Eiffel en el centro de la exposición, el Centro Regional iba a ser una de sus principales atracciones. Sin embargo, surgieron varios problemas. Muchas regiones se quejaban de que ya no tenían artesanos tradicionales. Por otro lado, los organizadores rechazaron productos artesanales por falta de carácter o calidad. En ambos casos encargaron a artistas parisinos que diseñaran productos típicos que los artesanos pudieran hacer durante la exposición. Otro problema fue la victoria del Frente Popular de León Blum en mayo de 1936. El nuevo Gobierno izquierdista daba preferencia a las uniones y organizaciones juveniles de sus partidos y no tenía mucho interés en el Centro Regional, donde cooperaron sobre todo asociaciones regionales. Querían movilizar a las clases obreras en vez de a artesanos y campesinos.⁴⁶

Mientras que la izquierda francesa ya no daba preferencia a una imagen idealizada del campo, con un papel destacado de los artesanos, lo mismo ocurría con las cúpulas dirigentes nazis. Al principio hemos visto que los organizadores locales de la exposición de Düsseldorf querían fomentar la artesanía y mostrar casas y jardines para una nueva Alemania bucólica. Sin embargo, el Gobierno tenía otros planes. En 1935 se nombró a un director nuevo que fomentó la participación de la industria alemana y dio preferencia a las materias primas que el Tercer Reich necesitaba para sus programas de rearmamento. El segundo cambio fue introducido por el anuncio de Hitler, en octubre de 1936, del Plan Cuatrienal para acelerar la preparación económica para la guerra. Esto se debía realizar principalmente haciendo énfasis en la autarquía y la producción de materiales sintéticos para sustituir aquellas materias primas que el país no tenía. Poco después, los organizadores proclamaron que la exposición mostraría los ideales, logros y futuros proyectos del Plan Cuatrienal. Los artesanos terminaron por desaparecer por completo del programa y se sustituyeron por máquinas a pleno rendimiento. Y los asentamientos regionalistas fueron relegados a un segundo plan por pabellones gigantescos en un estilo funcionalista para mostrar los avances de la industria moderna.⁴⁷

46 Eric Storm, *La construcción de identidades regionales*, pp. 231-256.

47 *Ibid.*, nn. 277-288.

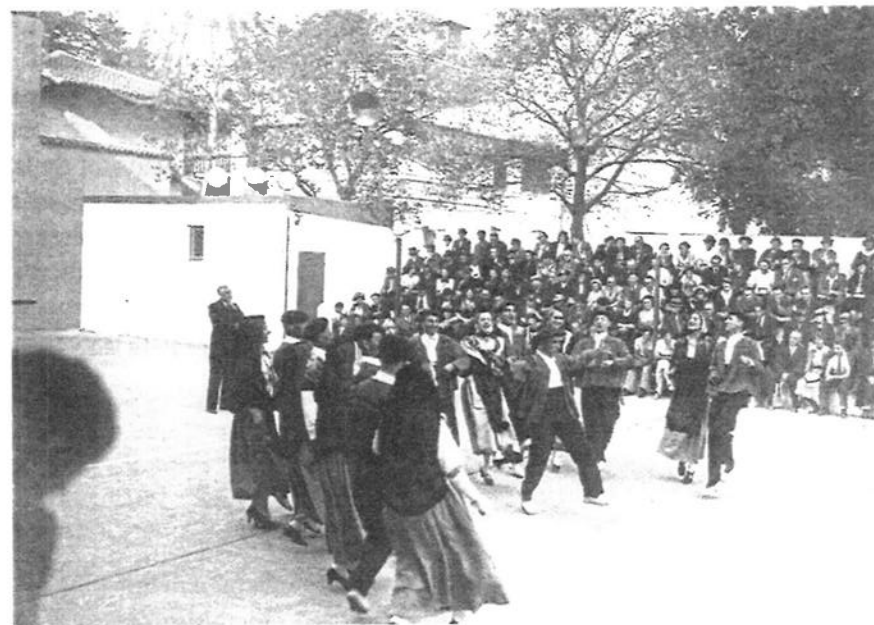


Imagen 10. Centro Regional, bailadores del País Vasco francés, París, 1937. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia.

Conclusión

Hemos visto que la adulación por la artesanía tradicional surgió hacia finales del siglo XIX con el movimiento de Arts & Crafts y los museos etnográficos y de artes aplicadas. Sin embargo, solo en torno al cambio del siglo la artesanía se presentó de manera explícita como representativa de las tradiciones auténticas de la nación. Por un lado, el trabajo artesanal fue adoptado por el regionalismo, por ejemplo, como parte integral de los nuevos edificios neovernáculos que se construyeron por todo el continente. Cada construcción tenía que insertarse en el paisaje e incorporar las tradiciones artesanales de la región y, por lo tanto, de una parcela específica de la patria. A este respecto, las exposiciones internacionales tuvieron una importancia crucial, ya que en ellas se colocó a los artesanos tradicionales —los que mejor se adaptaron a una imagen idealizada de un mundo armonioso de pueblos y pequeñas ciudades del pasado y que al mismo tiempo eran excepcionales y por lo tanto reconocibles como parte de una

nación específica— en un pedestal, como uno de los principales representantes del patrimonio nacional. Llama la atención que muchos de los oficios típicos que se definieron durante esta época siguen siendo tópicos nacionales hoy en día. En general, fueron sobre todo intelectuales y artistas preocupados por la cuestión social los que favorecieron la inclusión de la artesanía en el legado cultural de la nación, haciéndolo de esta manera más democrático y popular. Como hemos visto, la izquierda obrera —el Frente Popular en Francia— y los nazis tenían otras prioridades; los primeros dieron preferencia al proletariado industrial y sus organizaciones, mientras que los últimos priorizaron el rearmamento y la preparación para la guerra, para lo cual los artesanos eran de poca utilidad.