

## TIEMPO, ÉPOCA Y ESTILO

JOSÉ RICARDO MORALES  
Academia Chilena de la Lengua

### LA CRISIS DEL CONCEPTO DE ESTILO

En un trabajo precedente expuse la aparición de la idea de estilo en el campo de la retórica tradicional, noción que pasó después a los de la literatura y las artes, amparándose en conceptos de índole clásica, que si bien la afianzaron en su origen, ocasionaron al fin su descrédito, pues no es posible apreciar todos los estilos habidos en función de los clásicos<sup>1</sup>. De la crisis experimentada por la noción de estilo en la actual teoría del arte da fe la estimación que merecieron sucesivamente los conceptos de símbolo, estructura y signo, desarrollados a expensas de aquélla, para desplazarla por último del interés de nuestro tiempo.

Es muy probable, además, que el referido menoscabo se debiera también al modo insuficiente de proponer el estilo a fines del siglo pasado y en los comienzos del nuestro. Porque, en ese entonces, los teóricos del arte que adoptaron la orientación neokantiana —con Riegl, Schmarsow y Wölfflin entre los más destacados—, consideraron el estilo como un conjunto de obras semejantes, para definir el parecido que hubiera entre ellas por medio de “categorías” o “conceptos fundamentales”. Sin embargo, dichas categorías no se atuvieron a la exigencia kantiana de que fuesen “juicios sintéticos a priori”, puesto que su apriorismo, por deducirse de objetos históricos pertenecientes al pasado, consistió en un *a priori... a posteriori*, que concluyó negándose a sí mismo.

<sup>1</sup>Por el estilo. Anales de la Universidad de Chile (Estudios en honor de Rodolfo Oroz). Quinta serie, n° 5. Agosto de 1984.

Aún más, como se recurrió a las mencionadas categorías para determinar la índole de los estilos, éstos se propusieron a la manera de las "ontologías regionales", entonces en boga, así llamadas porque intentaban definir "el ser" perteneciente a grupos de objetos análogos. No obstante, en cuanto dicha pretensión ontológica actuó sobre la historia del arte, concluyó por convertir a los estilos en entidades fijas, invariables, omitiéndose en ellos todas las transformaciones que hubieran experimentado en el transcurso del tiempo.

De tal manera, la posición aludida trajo consigo una indudable invasión de la teoría del arte sobre la historia del mismo, desarrollándose aquélla en detrimento de ésta, en lugar de ponerse a su servicio, como parecía pertinente. En ese sentido, Heinrich Wölfflin representó la culminación de dicha tendencia, pues en sus conocidos *Conceptos fundamentales para la Historia del Arte* sostuvo taxativamente, con referencia a su propio texto: "Nos hemos propuesto aquí despejar conceptos, no ofrecer historia..."<sup>2</sup>, de donde se deduce sin duda posible que tales conceptos, pese al título que ostenta el libro, pertenecen a la ciencia o a la teoría del arte, pero no a la historia de éste<sup>3</sup>. A tal extremo es así que el mismo autor soslayó la condición propia de la historia del arte en numerosos pasajes de su obra, entre ellos cuando reitera, refiriéndose al Bronzino y a Velázquez: "...que no procedan del mismo tronco no tiene importancia, puesto que no intentamos otra cosa que aclarar conceptos"<sup>4</sup>. Desde luego que al adoptar este punto de vista, quedaron excluidas de su consideración las obras que se apartaban de los conceptos rígidamente propuestos, reduciéndose la tarea del teórico a clasificar o sistematizar objetos semejantes, según las posibilidades taxonómicas que en sus propias categorías hubiera. El extremo de esta posición quedó de manifiesto cuando algunos autores situaron bajo determinado marbete y a partir de ciertas polaridades —"háptico-óptico", en Riegl; "lineal-pictórico", en Wölfflin—, las obras de arte clásicas o barrocas, con prescindencia de otras fases que pudiera haber en el desarrollo de los estilos, como la arcaica y la manierista, entre otras.

Además, dicha forma de pensar impidió conocer a qué se debe o sobre qué se funda la posible relación de semejanza que haya entre determina-

<sup>2</sup>P. 140. Segunda edición. Madrid, 1945.

<sup>3</sup>Ese reproche se lo hizo originalmente Oskar Wulff, con referencia a la ciencia del arte, en su trabajo titulado *Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft*. Zeitschrift für Aesthetik. Vol. XII.

<sup>4</sup>Op. cit., p. 63.

das obras, omitiéndose no sólo la razón del parecido existente entre ellas, sino, también, el proceso que las hizo semejantes. De tal modo, los estilos quedaron substancializados, ateniéndolos exclusivamente a “lo hecho”, eliminándose de ellos la condición temporal que en cuanto entidades históricas les pertenece.

Por último, si Wölfflin preconizó “una historia del arte sin nombres” —que representa el intento imposible de hacer una historia *sin hombres*—, al no preguntarse por “quién” efectuó la obra y en qué condiciones la hizo, terminó dándole a ésta una autonomía tal que se diría surgida por sí misma y de una vez, ajena por completo a cualquier proceso, tanto como a las decisiones e intenciones humanas<sup>5</sup>. En vista de ello, quizá debiera aplicarse a la propia teoría de Wölfflin un acreditado aserto de su autor, en el que asevera que “no todo es posible en todos los tiempos”, ya que en sus días nunca pudo desprenderse de cierto positivismo rezagado que afectó a su posición, pese a la tendencia neokantiana dominante en ella<sup>6</sup>. Por estas y otras razones, en el trabajo anteriormente aludido indiqué la necesidad de “historizar el estilo”, dadas las insuficiencias que semejante orientación supone, a las que tampoco fueron ajenas las teorías aparecidas después con la intención de negarla o de neutralizarla.

#### LA NEGACIÓN DEL ESTILO

Varias décadas más tarde, haciéndose cargo de las limitaciones sucintamente señaladas en la teoría neokantiana del estilo, surgieron dos nuevas posiciones referentes a esta noción. Una de ellas, la más radical de ambas, desestimó por entero la posibilidad de conocer el arte en cuanto estilo, y aún más, descalificó rotundamente la existencia de éste, privándolo de consideración alguna. Semejante posición la mantuvieron algunos teóricos como Joshua C. Taylor —que por habérmela comunicado verbalmen-

<sup>5</sup>Arnold Hauser, en su libro *The Philosophy of Art History*, New York, 1959, p. 124, invoca el precedente de Auguste Comte en su *Cours de philosophie positive* (1877), pues propuso una *histoire sans noms*. Sin embargo, el auténtico precursor del tema fue August Wilhelm von Schlegel, en sus lecciones dadas en la Universidad de Berlín (1801). Véase J. Minor, A.W. *Schlegels Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst*. Stuttgart, 1884 (Deutsche Literaturdenkmale, n° 17). Vol. 1, p.19.

<sup>6</sup>El visibilismo, del que hace gala en sus trabajos, supone establecer el arte en función de los sentidos, a la manera de los positivistas. También su presunción de que exista “la posibilidad de que obre una ley en toda transformación” (Op. cit., p. 24) responde a la concepción positivista de la historia. Esto se corrobora con las palabras siguientes, expuestas a continuación del pasaje citado: “Dar con esa ley: he aquí un problema de cardinal importancia. Para una historia científica del arte, el problema fundamental”.

te no me parece adecuado abundar sobre ella— y, sobre todo, George Kubler, en su libro *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*<sup>7</sup>. Este conocido autor, en vez de aceptar las entidades cerradas que supone la noción de estilo en las teorías referidas, opina que las obras constituyen “soluciones” de determinadas necesidades, transmitiéndose en series, de modo que cada obra tiene que incluirse en ellas, independizándose así del tiempo en que se produce. En tal acuerdo, la ocasión del nacimiento de una obra es de menor interés, para su consideración, que su “edad”, estimándose ésta según la altura relativa que le corresponde en la mencionada secuencia. Puesto que en determinado momento histórico coexisten diversas cadenas de “soluciones”, con niveles de desarrollo distintos, debe apreciarse cada una de ellas desde sí misma y con referencia a su origen, destruyéndose de esta manera la noción tradicional del estilo, imaginado como un todo concluso y simultáneo.

Pese a la aparente originalidad del procedimiento seguido, ha de aceptarse que en él entra de rondón y por la puerta falsa un conocido modelo de causalidad lineal, tan rígido como el sistema cerrado del estilo que se pretende impugnar, puesto que representa la reaparición en la teoría del arte de la idea aristotélica de substancia, la *ousía*, el ser que persiste en ser el que es, forzándonos así a aceptar la fórmula tradicional del *quod quid erat esse*. A consecuencia de esto, dicha teoría se parece en exceso a la concepción de Linneo sobre la índole de las especies vivas, cuando afirma que *species tot numeramus quot diversae formae in principio sunt creatae*, ya que, según la posición de Kubler, se supone que una “solución” artística perdura indefinidamente en cuanto aparece. El positivismo arqueológico y la idea de “influencia” que conlleva —por la que un motivo determinado origina otro siguiente y análogo, configurándose en sucesión ilimitada—, a los que me he referido críticamente en otro lugar<sup>8</sup>, constituyen, pues, la base de la pretendida novedad. En cierto modo, el arqueólogo que hay en Kubler se impone sobre el teórico, haciéndole operar a la manera de sus congéneres y precursores, tales como un Puig i Cadafalch. Recordemos al respecto que éste reconoció antiguos muros construidos con pilastras y rematados con arquillos ciegos en arquitecturas muy diversas —la mesopotámica, la bizantina, la lombarda, la románica...—, limitándose a fijar la filiación entre ellos, ajeno a que cada civiliza-

<sup>7</sup>En cuanto concierne a Taylor, algunas de sus reservas concernientes a la idea de estilo aparecen en su obra *Learning to look*. Phoenix Books. The University of Chicago Press, 1961, p. 132. El libro de Kubler fue editado por Yale University Press. New Haven and London. Fourth printing, 1967.

<sup>8</sup>Véase mi *Arquitectónica*. Segunda edición, 1984, pp. 79 y ss.

ción los usó por razones diferentes, y sin tener en cuenta, además, que un mismo motivo, situado en un complejo cultural distinto, es ya, por ello, "otro". Al fin y al cabo, cada secuencia de soluciones artísticas eslabonadas no puede considerarse extraña a la concepción del mundo que propicia, dado que se incluye en ella. Y en el supuesto de que determinado motivo permanezca en culturas variadas, hay que preguntarse siempre a qué se debe su perduración.

Ese fatalismo histórico, que hace derivar de un primer objeto —en cuanto "solución" original— todos los que pretendidamente proceden de él, obliga a descubrir el Adán de cada especie, atribuyéndoles a las referidas "soluciones" un poder "genésico" y "genético" de tanta consideración que las mantiene invariables a lo largo del tiempo, sin afectarse en absoluto por cuanto a su alrededor sucede. Con estas características, la proposición de series infinitas que hace Kubler parece tan irreal como la idea de estilo que intenta refutar. Porque cuando define el estilo lo hace tendenciosamente, al aseverar que "es como un arco iris. Es un fenómeno de la percepción —añade— regido por la coincidencia de ciertas condiciones físicas"<sup>9</sup>. No hay duda de que propuesto así el estilo se hace decididamente abominable. Sin embargo, éste no es, en modo alguno, "un fenómeno de la percepción", tanto si se compara con un arco iris —como hace— o con un espejismo —si es que aceptamos su manera de pensar—, puesto que a los estilos les pertenece, sobre todo, determinada condición noética, y no fenoménica, dado que forman parte de la teoría. Cabe sostener por ello que *no hay estilo sin idea*. Y tan "idea" es la implicada en los encadenamientos que Kubler propone como la del estilo concebido a la manera de los clásicos o de los neokantianos, según disposiciones cerradas.

De ahí que *el problema no consiste en negar el estilo, sino en saber qué se niega al negarlo*. Desestimar la posibilidad de existencia del estilo por tener tan sólo en cuenta las maneras deficientes con que haya sido propuesto, equivale a suponer que debemos renunciar a determinados conceptos básicos de la ciencia —el átomo, la fotosíntesis o el metabolismo, entre los muchos posibles— porque los establecieron inadecuadamente en otros tiempos. Al fin y al cabo, también nuestras proposiciones adolecerán de insuficiencias que habrán de ser enjuiciadas por quienes nos suceden; sin embargo, no por ello dejaremos de asumir el riesgo que significa despejar las propias dudas y las de quienes nos precedieron. Esta es nuestra obligación, pues no en vano disponemos de una situación distinta y ventajosa: la de hallarnos a otra altura de los tiempos.

<sup>9</sup>Op. cit., p. 129.

Así que no se trata de aceptar o rechazar *el estilo como tal*, pues, en sentido riguroso, ese “como tal” no existe, ya que depende del modo en que fue pensado por quienes lo definieron.

#### EL ESTILO, UNA FORMA CONSTANTE

La segunda posición respecto del estilo, anteriormente aludida, se encuentra en las palabras con que encabeza Meyer Schapiro su conocido ensayo titulado, justamente, *Style*<sup>10</sup>. Sostiene en ellas que “por estilo se entiende la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— en el arte de un individuo o de un grupo”. Pese a esta definición, en ninguna parte de su trabajo indica Meyer Schapiro qué puede entenderse como forma, así que dicha “constante” aparece subordinada a una entidad vagarosa o ambigua, constituida no sólo por la supuesta forma, sino por “elementos, cualidades y expresión”, que tienen, forzosamente, índole muy diversa. De modo que el problema surge, como suele suceder, allí donde se daba por resuelto.

Hasta donde mis referencias llegan, la idea de “constante”, asociada a la forma en cuanto “modo”, apareció vinculada con el estilo personal del artista en el ensayo de Wilhelm Dilthey titulado *Las tres épocas de la estética moderna y la tarea que hoy le incumbe* (1892), en el que afirma: “El estilo es precisamente el modo constante de captación y representación que, condicionado por la finalidad, los recursos y las leyes de un arte, es creado por la fuerza genial de un artista”<sup>11</sup>. Con todas las diferencias —entre ellas la del “tono” de aquel tiempo—, la relación con la tesis de Meyer Schapiro es tan palmaria que me excusa de abundar sobre ello.

Después de Dilthey, Alois Riegl vinculó la noción de “constante” a su acreditada idea del *Kunstwollen* o “voluntad artística”, mediante la que analizó en su libro *Problemas de estilo*<sup>12</sup>, con extremada finura crítica, las series de transmisión de algunos motivos ornamentales en la Antigüedad, anticipándose a Kubler. Así quiso dejar en claro la intencionalidad del arte, y con ello su autonomía frente a coerciones y servidumbres de cualquier índole. Por último, ya en nuestro siglo, Eugenio d’Ors, en su obra *Lo barroco*<sup>13</sup>, invirtió los términos del problema, pues en vez de

<sup>10</sup>Incluido en *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*. Preparado por A.L. Kroeber. The University of Chicago Press. Cuarta edición, 1957, pp. 287-312.

<sup>11</sup>Figura en el volumen titulado *Teoría de la Concepción del Mundo*. Versión y prólogo de Eugenio Imaz. México, 1945. P. 348.

<sup>12</sup>Versión castellana de Federico Míguel Saller. Barcelona, 1980.

<sup>13</sup>Madrid, s.d.

estimar el estilo como la consecuencia de ciertas constantes formales que unifican las obras de un tiempo o de un artista, lo transformó en la constante propiamente dicha, ya que reaparece con reiteración en el curso de los siglos. De este modo se convierte en un género neutro, pues según piensa este autor, “lo” barroco es “una constante histórica”. Aunque mencione a la historia, el texto de Eugenio d’Ors impidió historizar el estilo, dada la invariabilidad que le atribuye. No obstante las debilidades de esta idea, Curtius y Hocke también la hicieron suya, aplicándola respectivamente al manierismo literario y al artístico, tratado por ambos como “una constante”.

En cuanto se aceptan los estilos como determinadas entidades estables, que además se manifiestan en secuencia ordenada y con cierta periodicidad —arcaísmo, clasicismo, manierismo, barroco...—, aparecen los variados intentos de sistematizar este supuesto proceso, movidos por el deseo de crear una historia universal del estilo<sup>14</sup>. Hoy sabemos, sin embargo, que pese a la acuciosidad y rigor con que se efectuaron muchos de tales trabajos, todos ellos estaban condenados al fracaso, pues ocurre que la aparición, el desarrollo y la sucesión de los estilos no se produce siempre con la regularidad supuesta ni en un orden previsible. Para comprobación de esto, aquello que se propone como un punto de partida, en algunas ocasiones no es sino un punto final. Así sucede con el Impresionismo, cuando se le considera como la fase inicial de los movimientos de vanguardia pertenecientes al siglo veinte, puesto que, muy al contrario, su modalidad pictórica puede estimarse, más bien, como epigonal, en cuanto la hacemos respectiva a las posibilidades dinámicas y cromáticas del barroco, de las que realmente es su manifestación postrera. También puede acontecer que un estilo interrumpa bruscamente su propio desenvolvimiento, tal como le ocurrió al románico ante la explosiva aparición y súbito desarrollo del gótico. O si no, suele ocurrir que las artes tengan niveles distintos, impidiéndonos considerarlas bajo los mismos conceptos, pues cuando la arquitectura llega a los extremos sabios y delirantes del gótico, a los pintores de ese tiempo se les califica de “primitivos”... Etcétera, dado que basta con tales muestras para probar la imposibilidad de establecer la pretendida historia universal del estilo.

Aunque el estilo se entienda como “una constante formal”, adopta múltiples variedades, anteriormente expuestas en abreviación forzosa,

<sup>14</sup>Los principales intentos de establecer una historia general del estilo se encuentran en Ernst Cohn-Wiener, *Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst*, 1909; Ludwig Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst*, 1921 y Paul Frankl, *System der Kunstwissenschaft*, 1938.

entre las que cabe distinguir dos tendencias dominantes: aquellas que sitúan la constante sobre motivos simultáneos y las que manifiestan su constancia en el correr de los tiempos. Las primeras —es decir, las propuestas por Dilthey y Meyer Schapiro— son *sincrónicas*, independientemente de que se refieran al estilo personal o al de la época, mientras que las constantes entendidas como series de transmisión de formas y temas análogos adoptan disposiciones *diacrónicas*, según las establecieron algunos positivistas, más Schnaase, Dvorák y Valéry-Radot, entre otros, pese a las considerables diferencias que haya entre sus teorías. Pero sea como fuere, en todos estos casos, como en los que expuse respecto a los neokantianos, si hay determinados conjuntos compuestos de objetos análogos —estilos, series, constantes, y aun estilos como constantes— es forzoso preguntarse *por qué razón se parecen las obras que los constituyen*.

Mientras no hayamos dilucidado este problema, habremos abandonado el del estilo a mitad de su camino, desprendiéndonos cómodamente de su carga cuestionable, disolviéndolo en lugar de resolverlo, tal como suelen hacer aquellos teóricos del arte que emplean el parecido entre las obras como un recurso fácil, para establecer sobre él determinados sistemas formales. No basta, pues, con sustentar el estilo sobre un grupo de "soluciones" o "tipos" análogos, escogidos por el historiador para corroborar determinada teoría, desentendiéndose así de las ideas que los originaron y de los procesos complejos en que adquirieron su condición de semejanza. Sin la estimación de todo ello, tal como antaño decían, la historia "hace mutis por el foro".

#### LOS ESQUEMAS DE LA HISTORIA Y EL ESTILO

Según acabamos de apreciar, el estilo suele estimarse como un conjunto de índole temporal, propuesto por determinado teórico del arte, a partir de ciertas obras semejantes o relativas entre sí. Es, pues, una entidad que se establece *a posteriori* de la ocasión en que se produjo la obra artística. Como consecuencia de ello, el estilo, en cuanto *forma del tiempo*, puede entenderse también como *la modalidad histórica de la forma*.

Esto explica que el estilo haya adoptado en su estructura algunas de las disposiciones consabidas en la esquematización del curso de la historia. Me refiero, en primer término, a la circular o conclusa, característica de los estilos concebidos a la manera de Wölfflin y de los historiadores clásicos. Este modelo del tiempo —con todas las diferencias, que no son pocas—, figura con reiteración, en su sentido de "época", desde Hesíodo hasta Burckhardt, entre gran copia de autores que forzosamente omito. Otro esquema temporal, habitualmente empleado, relaciona los aconteci-

mientos por medio de cadenas de hechos, que adoptan, además, la condición de cadenas causales, puesto que se supone que el hecho más antiguo origina los que le suceden, confundiendo así la continuidad temporal con la que es propia de una secuencia lógica, ajena por entero a la historia y al tiempo. Para concluir, el tercero de los modelos usuales del tiempo histórico adquiere, como es sabido, la forma de una línea sinuosa, con su proclive, culminación y declive sucesivos. Con ella se intenta representar la aparición, el auge y la “decadencia” de los estilos, formulándolos en períodos, tal como correspondió a los ensayos, anteriormente aludidos, de establecer una historia universal del estilo.

Sin embargo, la adopción de estos esquemas temporales, puestos en juego por los teóricos de la historia, *tampoco historiza el estilo*, dado que, para lograrlo, no basta con recurrir a ninguno de los modelos históricos consabidos, que constituyen la intemporalidad por excelencia. Cuando se trata de “historizar” obras y hechos, ha de estimarse el tiempo histórico en su propia condición, que no es la de entidades cerradas, procedentes de la retórica —el período—, ni lineales —las debidas a la lógica—, ni la propuesta en curvas comparables al desarrollo de los seres vivos, pertenecientes a la biología. La historia tiene su singular modalidad temporal, que difiere de todos estos esquemas, como comprobaré de inmediato, así que para representarla en abstracto siempre ha de tenerse en cuenta su propia temporalidad. Además, puesto que estas reflexiones se efectúan sobre una disciplina particular, es conveniente advertir que *en el campo de la historia del arte los objetos que la constituyen implican atributos temporales muy distintos de los que pertenecen a los restantes hechos o acontecimientos incluidos en la historia general*. De ahí que ambos problemas, el del tiempo histórico y el de la naturaleza del objeto artístico, requieren circunstanciada consideración para entender el estilo. Vayamos, pues, a ellos.

#### EL TIEMPO HISTÓRICO

Tal como acabo de indicar, el tiempo histórico no es lineal, ni cerrado, ni dispuesto en curvas y contracurvas, sino que, según supongo, se diferencia de todos esos esquemas temporales en que *tiene determinada condición “estrófica” o en giro*, semejante, en cierto modo, a la producción de un tejido que se forma con el vaivén de la lanzadera sobre los hilos fijos de la trama. Es, pues, *un tiempo de ida y vuelta*, ya que posee doble sentido, como consecuencia del primero que adoptó al surgir y del que le atribuimos después al retornar sobre él, a redrotiempo, en ese singular “contrasentido” que es la historia. Su índole puede considerarse análoga al giro del coro en torno al *thymele*, durante la representación de la tragedia: de izquierda a derecha en el canto de la “estrofa”, y en sentido contrario, con

la “antistrofa” del poema trágico. Este doble movimiento tiene al “verso” como su núcleo básico, así llamado porque designa, en su acepción más arcaica, el surco del arado que gira sobre sí mismo, una vez llegado al límite del trazo, y regresa en dirección opuesta a la que previamente emprendió. Por estas razones, la representación del tiempo histórico pudiera ser la del *boustrophedón*, una escritura primitiva calificada de tal modo por los griegos, debido a que cada una de sus líneas adoptó el sentido contrario de la precedente, a semejanza del surco abierto por los bueyes.

De acuerdo con ello, *el tiempo histórico se produce en viceversa*, por lo que adquiere determinado carácter dual, progrediente y retroactivo a la par, puesto que *sólo existe cuando se puede regresar sobre él*. Debido a esto difiere rotundamente del tiempo inidentificable, olvidado para siempre en la llamada “noche de los tiempos”, tal como se diferencia del tiempo meramente calculable, propio de la secuencia pura: ese *continuum* cuantitativo, cronométrico, únicamente definible mediante la división y la medición de sus intervalos, que —para glosar la idea de Kant referente al espacio—, admite sólo fragmentos pero no casos.

El hombre convierte así el tiempo inmemorial y continuo —ese que miden los relojes y consideran los físicos— en tiempo de “lo memorable”, porque adquirió determinada condición reconocible, según las obras e ideas que lo constituyeron y las nociones que sobre ellas aplicamos para su interpretación. Como se halla configurado por las acciones del hombre, *es tiempo cualitativo, formalizado, nombrable y legible* —el de Cervantes, el de la Ilustración, el del Romanticismo—, pues adquiere determinadas “propiedades” debidas a las empresas de quienes lo hicieron suyo, dándole figura singular y revelándolo de manera inequívoca.

Por ser un tiempo netamente conformado —ya que nos lega cierta concreción específica—, podemos regresar asiduamente sobre él, rompiendo de ese modo los esquemas cerrados y contrariando además su pretendida linealidad, para convertirlo de tal manera en *tiempo de reflexión*. Este tiempo definido, compuesto a la par de andanza y desandanza, se constituye por ello en uno de nuestros imprescindibles recursos. Pues frente a la idea de que el tiempo es irreversible, el de la historia es, contrariamente, “re-versión” pura, nueva versión que nace del hecho de que podemos retrotraernos al pasado para “tenerlo presente”. De ahí que la historia no sea —contra lo que suele creerse— una mera vuelta atrás, puesto que su verdadero menester consiste en actualizar el pasado, según requieren nuestras exigencias, para hacerlo así actuante.

Esta es la auténtica “razón temporal” que constituye la historia, debiéndose, como he dicho, a que su tiempo es identificable por aquello que haya

efectuado el hombre o que le haya afectado. Hasta tal punto es así que incluso la cronología se establece en nuestra lengua por medio de *fechas*, pues están literalmente “hechas” por los acontecimientos principales que caracterizan el tiempo humano y por la condición fáctica de éste, ya esté compuesto de hechos, hazañas o fechorías. La historia, entendida así, es la real “*hacienda*” del hombre.

Por todo lo expuesto, debemos convenir en que el tiempo perteneciente a la historia se originó en un *faciendum*, propio de la acción humana, para convertirse después en un *factum*, o “lo hecho”, apreciable por las cualidades que ostenta, pero que deben apreciarse siempre como el resultado de un proceso.

Si la historia omite el dinamismo del *fieri*, del hacer original, para reducirse a considerar tan sólo la pasividad del *factum*, de “lo hecho” en que aquél concluye, resultará defectiva, insuficiente. Cabe decir de la historia que ha de “gerundizarse” —a menos que la malsonancia del término impida recurrir a su definida carga significativa—, según la relación del vocablo con el *gerere* o ‘activar’ que implica. Puesto que las condiciones fácticas con que algo se produjo han de tenerse en cuenta cuando estudiamos “los hechos” de antaño, con más razón debe considerarse la facticidad propia, si es que intentamos activar determinada zona del pasado. No todo lo pretérito debe quedar preterido. De ahí que la historia no consiste tan sólo en la estimación del pasado por el pasado, ya que implica el rescate del pasado como un presente que fue y que intentamos presentar con toda su problemática, en la que incluimos la nuestra. De esta manera entendida, *la historia tiene por objeto la consideración problemática del hombre en su presente.*

Con semejante concepción “presentativa” que propongo, la historia adquiere su propia condición pensante, dado que el pensamiento, en su sesgo temporal, denota la facultad de *tener presentes* determinadas nociones o ideas, a la que se suma la necesidad de *hacerlas presentes*. *Pensar*, entendiéndolo así, *consiste en presentar*, y los métodos para ello empleados figuran como el conjunto de normas que permiten efectuar determinada “presentación”, así sea de las obras como de las ideas o acontecimientos.

Ahora bien, con respecto al campo histórico-artístico, debe advertirse que todo *hacer presente* pone en evidencia ciertas posibilidades de formalización propias del pensamiento activo, dado que *formalizar supone la actualización de aquello que se quiera, presentándolo de determinada manera*. Debido a esto, *la forma es, a la par, actualización y determinación* —el *sic* o “ser así” de cuanto nos proponemos de antemano—, y requiere, como consecuencia, que se estimen por igual ambos atributos de ella, en vez de considerar tan sólo el último, tal como suelen hacer ciertos teóricos, al

reducir las formas, originalmente activas, a “tipos”, que, como el término expresa, son modalidades crustáceas del hacer y el pensamiento<sup>15</sup>.

Esto es particularmente necesario efectuarlo en el terreno de las artes, pues si tratamos con obras, apreciándolas como resultados, nunca se debe omitir que se configuraron en principio *a partir de ciertos supuestos, constituyentes de su razón de ser*. Por ello, si la noción de estilo se ha basado habitualmente sobre determinadas obras formalmente entendidas, *historizar la idea de estilo implica, previamente, dinamizar la idea de forma, temporalizándola* —tal como acabo de hacer—, *ateniéndose con ello al proceso de producción de la obra*. De este modo, un estilo es mucho más que una suma de obras parecidas, cómodamente reunidas por el historiador o el teórico del arte que entiende la forma sólo como la acuñación paralizadora de una idea, a tal punto invariable que acaba convertida en idea fija.

#### EL TIEMPO EN *LAS MENINAS* DE VELÁZQUEZ

Aunque ningún ejemplo sea suficientemente ejemplar, porque no es sino “un caso” —perteneciente por ello a un orden ajeno a la teoría, entendida como razón de todos los casos posibles—, particularizaré en *Las Meninas* de Velázquez algunos de los problemas que suscita “la temporalización” de la obra de arte y del estilo, aquí preconizada, tanto como la de la historia en que figuran.

*El barroco*, a mi manera de ver, *es un arte fenoménico*. Todo cuanto le atribuyen —su adjetividad, su dinamismo, su inacabamiento...— puede cifrarse en la noción de *phainómenon*, de aquello que se manifiesta como apariencia, fugacidad e inconsistencia, entre otras notas distintivas que le pertenecen.

Como consecuencia de esto, la representación artística del mundo, en su sentido fenoménico, requiere de medios adecuados para poder efectuarla, pues éstos han de tender también hacia la inconclusión y la instantaneidad, produciéndose con ellos la sensación de que lo hecho se quedó a medio hacer, detenido en un momento de su *fieri* o proceso. De este modo, las condiciones fácticas, en las artes representativas, concuerdan con las teóricas, hasta el punto de no poder concebirse por separado unas de otras. Desde luego que el oficio puesto en juego por los pintores barrocos hubiera escandalizado a los del gótico, como si demostrara, con

<sup>15</sup>Wölfflin dice que “nuestro propósito tiende a comparar tipo con tipo, lo acabado con lo acabado” (Op. cit., p. 18), de manera que no se puede ser más explícito en cuanto se refiere a la supresión de los procesos en las formas artísticas.

su provisionalidad deshilvanada, la mayor carencia de maestría concebible... Y no es así.

Velázquez y Rembrandt, cada cual a su manera —a su genial manera inimitable—, llevaron hasta el extremo límite de entonces las posibilidades temporales que aquí esbozo, en obras que hoy nos parecen, aún más que fenoménicas, fenomenales.

Porque, contra lo que se supone habitualmente, las obras pictóricas no son sólo la representación de cierto espacio con sus figuras correspondientes —cuando se lo proponen—, sino que acusan, además, determinadas modalidades temporales, entre las que pueden formularse,  *grosso modo*, las siguientes:

- a), el tiempo dedicado a meditar y pergeñar la obra, del que pueden dar fe los bocetos previos;
- b), el tiempo destinado a la observación del motivo escogido, que puede someterse a un examen moroso tanto como al acelerado y tangencial;
- c), el tiempo que supuestamente transcurre en lo representado, si es que se encuentra quieto o en movimiento;
- d), el tiempo correspondiente a la ejecución de la obra;
- e), el tiempo de apreciación por parte del espectador.

Estos cinco aspectos temporales entran en juego diferentemente en la pintura representativa, cualquiera sea su índole, cuando ésta se organiza según determinadas posibilidades de observar el mundo exterior y no según disposiciones que pueden corresponder a ciertos relatos, en los que la pintura sustituye a la palabra mediante estructuras narrativas, procedentes del campo histórico, del mítico y del literario. Esto último sucede en una parte de la pintura occidental, desde las bandas pintadas en la iglesia francesa de Saint Savin-sur-Gartempe hasta las historietas aparecidas en la prensa —los *comics* actuales—, a las que recurre Lichtenstein en sus trabajos.

Aun cuando *Las Meninas* incluyen, como es obvio, los tiempos pictóricos que acabo de esbozar, llevan consigo otras condiciones de temporalidad, sobre las que no se ha reflexionado adecuadamente, que requieren considerarse con rigor, dada su relación con los aspectos cualitativos del tiempo aquí propuestos.

Los estudios dedicados a *Las Meninas* versaron habitualmente sobre las disposiciones espaciales del cuadro o sobre los posibles puntos de vista a los que recurrió Velázquez para representar el espacio pintado. En otro lugar expuse, con referencia a esta obra, ya no la condición de los puntos de vista empleados en ella, sino la de las miradas de los personajes, asunto que pudiera ser, tal vez, el principal resabio manierista que subsiste en el



Velázquez: Las Meninas.

cuadro<sup>16</sup>. Pero el ver y el mirar —con el *mirus* o ad-miración del “milagro” que le corresponde— son ambos de índole óptica y pertenecen, por ello, a un orden de cosas ajeno a la temporalidad propiamente tal. Con relación a ésta, Ortega destacó rigurosamente en *Las Meninas* la instantaneidad característica del cuadro<sup>17</sup>. Sin embargo, aunque el pintor haya fijado un momento brevísimo de una escena al parecer trivial, sobre dicho momento pueden reconocerse “tiempos” diversos, de índole cualitativa, que constituyen, según creo, uno de sus considerables hallazgos. Porque la enorme paradoja de esta obra radica en que si bien el espacio y el tiempo son únicos, éste alberga tantas modalidades diferentes que nunca en una pintura de ese entonces apareció con tal complejidad.

Atengámonos, pues, al cuadro, y primero a la imagen de Velázquez. Hace lo suyo: pinta. Permanece pensil, pendiente de aquello que ha de llevar al lienzo. Por hallarse incluido en ese tiempo mítico que va del ensueño a la obra —es el tiempo del arte—, se le diría enajenado, extraño a cuanto sucede en torno, atento sólo a su trabajo, a *lo que debe ser*. El hombre absorto y en obra, ésa es la imagen que nos da de sí: quizá la de mayor nobleza concebible. Y si los ojos “piensan”, la mano diestra “hace”, obediente a la idea y la mirada. Somera, escueta, fina —son cinco pinceladas— se mueve con presura y anticipa, en su desdibujada traza, el movimiento de la rueda que gira con el oficio de *Las hilanderas*. Pero la imagen de Velázquez no es sólo la del artista en su labor, sino que manifiesta, decididamente, *el tiempo en suspensión* del que efectúa la obra.

Detrás de él aparece don José Nieto, director de la fábrica de tapices de Palacio y funcionario de la corte. Pese a la consabida incertidumbre, en la que se debate inútilmente si es que entra o sale de la estancia, basta decir que se mantiene, al igual que el pintor, en suspensión. Porque con su figura representa todo el asombro que la contemplación de la obra ocasiona en el espectador. Tal como el crítico y el historiador, aparece a la zaga del artista, a contraluz, varios peldaños por encima, y detrás de éste juzga el trabajo en marcha, teniéndolo a su entera merced. De análoga manera sitúa Pieter Brueghel al crítico —a espaldas del pintor— en el famoso, expresivo dibujo de la Albertina, en Viena. No obstante, Velázquez difiere de la posible relación hostil entre el crítico y el pintor, pues pareciera ser que pinta en él su doble —con todas las implicaciones que este hecho supone—, tratándolo a la manera de “un tema en eco”, característico de la

<sup>16</sup> ¿*Tres Celestinas en el Museo del Prado?* Celestinesca. University of Georgia. U.S.A. Vol. 1. N° 1. Mayo, 1985.

<sup>17</sup> José Ortega y Gasset. *Velázquez*. Madrid, 1959. Pp. 49 y 50.

poesía y la música barrocas, que muestran de ese modo la infinitud de los motivos empleados. Porque la posición que adoptan ambos es relativamente parecida: Nieto se apoya sobre la pierna izquierda, alza el brazo derecho e indica, al levantarlo, su exaltación o el pasmo ante la obra; mientras recoge el brazo izquierdo, en cuya mano retiene su chambergo —su dignidad—, como el pintor ostenta la suya en su paleta. De esta manera, Velázquez incluye en el cuadro la imagen del experto, de aquel que pasa sin dificultad por todos los estrechos y aporías de las artes, situándolo en donde corresponde: en la puerta o “el poro”, es decir, en el paso. Con la figura del entendido, del que tiende hacia algo, tenso en el sobrecogimiento de la contemplación, quizá indica Velázquez que éste debe ponerse en la actitud y en el lugar del otro —que aquí es el pintor—, para apreciar condignamente su trabajo. Pero además, como ya he señalado, la imagen de Nieto representa otra modalidad del tiempo en suspensión que es respectivo al arte: el del espectador que llega tras la obra, así sea el crítico como el historiador.

En la penumbra, a la derecha y en segundo término, se encuentran dos figuras erguidas: son las de doña Marcela de Ulloa, señora de honor, y un guardadamas, en sosegada plática. Su oficio es el de la atención vigilante, que ejercen a distancia sobre la preciosa infanta niña, Margarita, en el primer plano del cuadro. Con ambas figuras pasamos de la intuición contemplativa del pintor y del crítico a la tuición sobre las personas y la vida, tutelándolas, aun cuando para ello hayan de permanecer retraídas, fuera del juego. Éste no es otro que el de espontaneidad y la animación más variadas, de manifiesto en el extenso grupo que recibe la luz de la ventana diestra. Se diría que la pintura representa en él toda la escala de la vida, pues va de la princesa al animal, de la ternura y el cuidado que las meninas prodigan a la infanta al desamparo de la figura boba, tan sola como desolada, de Mari Bárbola, ajena incluso al juego del enano Pertusato con el mastín yacente, adormecido, quizá soñándose pintado por Velázquez... El tiempo ocasional, imprevisible —el de la vida misma—, y el de la vigilancia sobre ella, aun cuando son de diferente índole, aparecen unidos, vinculados, como un motivo más del gran cuadro infinito.

Por último, los reyes, cual dos aparecidos que dejen su imagen ilusoria en un espejo, situados a la espalda de Velázquez, expresan su superioridad sobre el conjunto, ya que hieráticos —es decir “rígidos” y aun “sagrados”—, *posan*, intemporales, en su manera de “pasar a la historia”. Su tiempo es para siempre; son la negación de éste, pues si posan reposan a fin de perdurar en la memoria de los hombres. Pero su imagen imperecedera sólo es fugaz reflejo, memoria anticipada de la muerte. A la manera de Quevedo y de Valdés Leal, Velázquez pareciera señalarnos

que el tiempo intemporal de los monarcas, con su gloria perenne, no es más que vanagloria: reflejo en un espejo.

Esta considerable multiplicidad de "tiempos", cualitativamente diferenciados, la condensa Velázquez —como he dicho— en un solo instante. Para ello, en ese autorretrato de cuerpo entero incluido en *Las Meninas*, da un paso atrás, pendiente de cuanto piensa y ve. Ese paso hacia atrás le permite al pintor apartarse de la obra y así saber qué ha hecho. Con él se aleja de la inmediatez que es propia del oficio, y la distancia que establece le permite encontrarse en dos extremos a la vez: el del propósito y el del resultado. Aunque si retrocede ante la obra se debe a su intención de poder retornar sobre lo hecho. De este modo aparecen en el arte las condiciones temporales de ida y regreso, pertenecientes al hacer humano y, por ello, a la historia. Cuando el historiador del arte las omite en su camino de vuelta hacia las obras, reduciéndose sólo a ordenarlas o clasificarlas por la semejanza que entre ellas existe, tiene exclusivamente en cuenta el resultado que fueron y no el proceso en el que adquirieron su propia condición. Las verdades a medias, ya se sabe, suelen ser errores completos. En tal yerro se incurre al proponer el tiempo del pasado únicamente como tiempo "hecho", tratándolo como época conclusa o estilo cerrado, sin tener suficientemente en cuenta la problematicidad que supuso aquel presente, antes de convertirse en época o estilo. Porque en el campo del arte, *el "hacer época" o estilo no es el propósito primero que mueve al autor, sino el de producir, sencillamente, obra*. De modo que las condiciones de facticidad que la obra supone han de considerarse tanto como el resultado que ella es, principalmente cuando el objeto artístico se incorpora a la historia.

#### EL ESTILO HACIÉNDOSE

Velázquez aparece en *Las Meninas* representándose a sí mismo en el acto de efectuar la obra. A diferencia de la consabida aseveración de Leonardo —*la pittura è cosa mentale*—, el pintor sevillano muestra que además de pensar la pintura, *hay que hacerla*. El arte es, pues, obra, y no sólo idea. O, dicho de otro modo, la idea no se manifiesta sino en obra, pues de no ser así, quedará reducida a ser sólo un propósito, y en el arte no cabe juzgar las intenciones cuando carecen de resultados.

El acto de pintar, que tanta preeminencia adquiere en *Las Meninas*, indica la importancia que Velázquez asigna a la efectuación de la obra, dándonos cuenta así de que la pintura consiste, *prima facie*, en la elementalidad de extender sobre una superficie pigmentos suspendidos en óleo para que algo aparezca. La paleta, que Velázquez pone a la vista con

ostentación de su nobleza, es uno de los puntos de partida del *arte*, relacionándolo con la idea de *areté* o 'virtud efectuable' —ya que ambos proceden de la misma raíz—, propia de aquel que llamamos "virtuoso" en la producción o ejecución artísticas. El arte adquiere de tal modo su condición de temporalidad, pues lleva de la materia bruta al resultado que es la obra —asunto semejante al de *Las hilanderas*—, significándose con ello que si aquél consiste en formalizar una idea, la forma es, a su vez, tal como he señalado, actualización y determinación. ¿De qué? De asuntos muy diversos: desde luego del tema y las nociones que el pintor pone en juego para representarlo, pero también, y sobre todo, de las maneras de hacer que le son propias.

Con todo ello, la obra se convierte en "un presente", entendiéndose éste con el significado de "un obsequio": el don o donación que nos hace el artista, al convertir su tiempo en una actualidad reconocible, haciéndola actuante. Y en ello radica la singularidad de los objetos artísticos, porque si constituyen *documentos* —sobre los que se puede establecer la *doxa*, la 'opinión'—, se diferencian de aquellos otros que deben su importancia a cuanto narran o describen, puesto que los artísticos ofrecen testimonio de cómo se asumió un presente incierto, dándole a la par respuesta y figura. De esta manera, *la obra artística es, ante todo, un documento de sí misma y su valor depende de lo que es*, tanto o más que de cuanto describe. A este respecto, la información que brindan sobre la muerte de Cristo las Crucifixiones de Cimabue o de Rubens es escasa, e inclusive dudosa, si se compara con la que suministran sobre el modo de pintar ese asunto en su tiempo.

De ahí que *la obra de arte documenta, sobre todo, respecto de los supuestos implícitos en ella*, pues antes de que exista, el artista la forja en función de lo que *supone* que debe ser. En ese sentido, *el auténtico punto de partida de un estilo se encuentra en los supuestos de los artistas, dado que las diferencias o afinidades habidas entre las distintas obras y tendencias fueron establecidas anteriormente por sus creadores*. Entendido así, al estilo *se llega* como consecuencia de que previamente hubo *una comunidad de supuestos*. Y si en semejante proceso figura la relación dinámica entre tiempo y forma, a la que acabo de referirme, la de supuesto y obra es necesario considerarla también al historizar el estilo.

El asunto enunciado lleva consigo tal diversidad de aspectos que deberé ceñirme a los que estimo primordiales, para poder exponerlo con algún decoro.

Ante todo, cuando se intenta la historización del estilo, es necesario distinguir entre *el estilo haciéndose* y *el estilo hecho*. La primera de tales situaciones requiere definir la relación que haya entre los supuestos

previos y las obras de cada autor, pues éstas adoptan disposiciones análogas como consecuencia de la acción orientadora de los supuestos que actúan sobre ellas. Pero dicha "orientación" de las obras de arte, debida a los supuestos, no sólo significa que éstos "conducen" las obras en determinada dirección, sino que *las hacen surgir* semejantes, dándoles *un sentido común* o estilo. Conste, pues, que la noción de "orientar" la empleo, a sabiendas, en su concepto más absoluto y dinámico: aquel que corresponde a su acepción primera, ya que *orior*, en latín, adopta los significados de 'alzarse' o 'surgir', de modo que la orientación debida a los supuestos, entendiéndola como aquí expongo, reconocen en las obras su "originalidad" plena.

Otro aspecto del problema referente al *estilo haciéndose* consiste en averiguar cómo determinados supuestos se expanden y generalizan en un tiempo dado, adoptándolos diferentes autores, ya sea porque hay ciertas ideas que "están en el aire", o porque determinadas obras ejemplares suscitan con la admiración la imitación. Sin embargo, no basta conocer sólo el poder efectuante que tienen los supuestos, sino que ha de apreciarse, además, el grado de receptividad que hacia ellos demuestran los artistas y el público, así como la resistencia que pueden ofrecerles las tradiciones o rutinas que se les oponen. Los casos conexos de las dificultades del goticismo en Italia y del clasicismo en los países germánicos dan muestra muy clara de tales obstáculos.

En segundo lugar —mas no por ello secundario—, ha de tenerse en cuenta la doble condición de los supuestos artísticos, claramente diferenciada, ya que unos pueden considerarse como *teóricos o ideativos*, dado que problematizan la obra en su *razón de ser*, mientras que otros, los supuestos *fácticos*, delatan la *razón de hacer* propia de aquélla. Ambos son relativos entre sí, pues todo autor debe convertir su problemático "qué hacer", de índole teórica, en un "quehacer" con el que cierra la interrogación, dándole la respuesta que es la obra. Por ello, el saber "de antemano" —el ideativo o teórico— ha de ir acompañado siempre del saber fáctico, ya que éste fundamenta los modos de poner "manos a la obra" que se hallan implicados en la praxis.

Nótese, además, con respecto al hacer artístico, que tanto la forma como los estilos, en su sentido más activo, pertenecen al campo semántico de la facticidad, y no sólo al de la idea, tal como suele entenderse. Pues incluso los artistas italianos del Renacimiento llamaron *maniera* al estilo —cuya "estilización" más rebuscada se tradujo en "manierismo"—, término que directamente alude a la operatividad de la mano. Por otra parte, la relación de los estilos con "el hacer" como "manera" se expresa en el término *façon*, francés, y *Fasson*, en alemán, derivados del latín *facere*.

Quizá por las afinidades que denotan los vocablos "hacer" y "manera", el arquitecto francés Soufflot llamó a los estilos *façons*<sup>18</sup>.

No obstante, pese al nexo evidente que existe entre el estilo y los supuestos fácticos, debe reconocerse que éstos no se tuvieron suficientemente en cuenta con respecto a la formación de los estilos, inclinándose las preferencias hacia los temas de índole teórica o ideativa. Sin embargo, las dos modalidades de supuestos que propongo no sólo son de diferente condición, sino que pueden significar dificultades o facilidades diversas, según la posible relación que haya entre ellos. A este propósito, sucede que en ocasiones no se sabe *qué hacer* con lo que se ha pensado, tal como incluso le ocurrió a Leonardo, porque si comparamos determinados puntos de su teoría de la pintura con lo que hizo en sus obras, apreciaremos que no empleó en ella ciertos hallazgos que formuló por escrito, en los que anticipaba importantes aspectos ilusionísticos del color, aparecidos en la pintura mucho tiempo después<sup>19</sup>.

De modo que *no todo lo posible teóricamente es factible en la obra*, hasta el

<sup>18</sup>Sobre el deslizamiento del significado de *maniera*, como estilo, al peyorativo de *manierismo*, véase el trabajo de Eugenio Battisti *Sfortune del Manierismo*, incluido en su libro *Rinascimento e Barocco*. Giulio Einaudi editore, 1960, pp. 216 y ss. El empleo primero de *maniera*, en su acepción de 'estilo', se encuentra en Cennini y otros teóricos del primer Renacimiento, según Battisti, op. cit., pp. 219 y ss. Para la conexión entre *maniera* e idea, Erwin Panofsky: *Idea. A Concept in Art Theory*. Columbia, 1968, pp. 71 y ss. En Francia, Nicolás Poussin relacionó las nociones de estilo, manera y gusto, según Giovanni Pietro Bellori en *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*. Pisa, 1821. Vol. II, p. 205. "El estilo es una manera personal y singular industria de pintar y dibujar, nacida del genio particular de cada cual en la aplicación y uso de sus ideas, cuyo estilo, manera y gusto deriva de la naturaleza y del espíritu".

<sup>19</sup>El relativismo pictórico en la teoría de Leonardo se hace muy evidente en su llamado *Tratado de la pintura*. Madrid, 1944. Traducción y prefacio de Manuel Abril. En el capítulo que en esta versión se titula *Del color* aparecen diversos asertos que anuncian la teoría cromática del Impresionismo:

"Todo cuerpo que se mueve con rapidez, parece teñir su recorrido con su propio color".

"El rojo y el verde se resaltan mutuamente por reciprocidad". Anunciándose de esta manera una teoría de los colores complementarios.

"El blanco, visto al sol y al aire, tiene sombras azuladas". Con lo que la sombra ya no es el resultado del color local más el negro, como entonces se suponía.

"La pintura es una composición de luz y de tinieblas (sombras) mezcladas, participando de todas las cualidades de los colores simples y compuestos".

"La blancura de una pared, que de por sí carece de color, se tiñe del color del sol y del cielo".

"Un objeto reflejará su color más intensamente si no hay a su alrededor ninguna tinta análoga".

El "color reflejado en la superficie de otro cuerpo (...) lo mezcla con los demás colores que encuentra en el mismo lugar".

extremo de que aquello que suele entenderse como un estilo en plenitud se debe a la concordancia existente entre los supuestos teóricos y los fácticos. En ese sentido, las llamadas etapas de transición en el arte indican con frecuencia que hay cierto desfase e inclusive alguna pugna entre los supuestos ideativos o teóricos y los fácticos, ya que estos últimos habitualmente experimentan transformaciones mucho más lentas que aquéllos. Así sucede que la inercia propia del hacer puede ser de mayor entidad que la correspondiente al pensamiento, dado que los hábitos operativos suelen durar más tiempo que los mentales. En tal sentido, es indudable que la artesanía, basada en la "facticidad" del "oficio", cambia con más lentitud que el arte producido por las especulaciones libres de los artistas.

Curiosamente, *aunque las obras y los estilos se estimaron por costumbre como algo "hecho", no los consideraron debidamente según sus condiciones originarias de "facticidad"*. Y eso que el reconocimiento primero que le brinda el público al artista se debe a *la facilidad* con que éste domina los problemas más arduos en la ejecución de la obra. Hay que tener en cuenta que pese a lo ingenuo de semejante actitud, la relación entre facilidad y facticidad se encuentra plenamente justificada, ya que *lo fácil es lo eminentemente factible*. Así se explica que los artistas de segundo orden generalicen y difundan el estilo de los mejores, al que se atienen como "un hecho", y porque aceptan convencidos las ideas de éstos, acaban convirtiéndolas en *convenciones*.

Cuando un estilo se expande a consecuencia de la extensión convencional de ciertas pautas, originalmente producidas con los riesgos mayores, suele recaer en la futilidad de la moda o en la vacuidad de las ideologías. A consecuencia de ello, si la manera de pensar y hacer que ocasiona un estilo pasa a ser *aquello que se estila o está de moda*, puede estimarse que el estilo se extingue con la fugacidad debida al propio éxito, hasta el extremo de que su rápida propagación tiene todos los visos de un contagio que acaba en epidemia. Además, una vez que el estilo se adocena, transformándose en mera convención, adquiere ciertos rasgos propios de las ideologías, puesto que las ideas originales de ellas, manipuladas y simplificadas fácilmente, acaban desvirtuándose por entero, bajo el pretexto de su difusión. En tal sentido, el paso de la libertad imaginativa y conflictiva a las convenciones artísticas cómodamente aceptadas, puede apreciarse en nuestro siglo por el camino que lleva de los dadaístas a los surrealistas —quienes canonizaron muchos hallazgos de sus antecesores—, para llegar por último a ciertas "vanguardias" y a los movimientos denominados "anti", que se limitaron a explotar un terreno y un público ya preparados por sus precursores.

Por otra parte, dado que anteriormente consideré el nexo posible entre

los supuestos previos y la obra, también debe apreciarse cómo el artista se sitúa ante aquélla, una vez terminada. A diferencia del espectador, para el que la obra está definitivamente concluida, su autor la encuentra siempre abierta, en potencia, sujeta a las transformaciones que pretenda. *El Fausto* de Goethe fue proverbial en ese aspecto. También las numerosas series de cuadros pergeñadas por El Greco —tal como hicieron con frecuencia otros pintores— dan fe de estos asertos, porque modificó algunas de sus obras según aquello que los músicos barrocos calificaron de “diferencias”, es decir, las llamadas “variaciones”.

Así que el hecho de *volver* sobre la obra, para rectificarla o transformarla con distintas *versiones*, testimonia el sentido potencial, y por ello dinámico, que el autor atribuye a los objetos artísticos, encontrándose en su constante regreso a la obra esa modalidad “estrófica” del tiempo que atribuyó a la historia. No obstante, dicho proceso de retorno se manifiesta únicamente en las obras debidas al pensamiento o a la imaginación, puesto que en los restantes campos de la acción humana nadie puede rectificar un acontecimiento tras de haber ocurrido.

Otro aspecto importante de la condición potencial de la obra, con relación a la teoría del estilo, se encuentra en que el artista, al volver sobre ella cuando está concluida, *suele hacer uso de sus propios hallazgos, convirtiéndolos así en “material”*, para emplearlos como “cosa hecha” en obras posteriores a aquellas en que aparecieron. Esta transformación del hallazgo en “material” representa, sin duda, una modalidad distinta del regreso sobre lo hecho, arriba señalada. Sin embargo, también puede apreciarse en ello la “cosificación” o esclerosamiento que sufren los motivos descubiertos por el artista, puesto que acaban convertidos en “piezas” crustáceas, con las que pueden componerse nuevas obras. De este modo, el proceso es de signo contrario al que supone la libre invención, porque delata, sobre todo, el anquilosamiento que experimentan los hallazgos una vez convertidos en obra. Además, la vuelta sobre lo hecho, emprendida por aquel que lo creó, también puede corresponder a sus constantes obsesiones, si es que en algunas ocasiones no delata la pérdida de la inventiva. Como quiera que sea, son muchas las razones que explican esta transformación de los hallazgos en “material”, pero el hecho está ahí.

Con referencia a este problema, es de todos sabido que Haendel recurrió a gran número de temas propios, dispersos en sus obras, para componer con urgencia *El Mesías*. Beethoven se basó en los pasajes finales de su *Fantasia coral*, opus 80, transformándolos en uno de los motivos de la *Novena sinfonía*, y Gluck glosó la “danza de los espíritus”, del *Orfeo*, incluyéndola en la escena última de su *Don Juan*. En cuanto a la pintura,

basta con recordar que Picasso empleó motivos aparecidos en sus trabajos anteriores, e inclusive en ajenos, variándolos libremente para componer dos de sus obras mayores: *Les demoiselles d'Avignon* y *Guernica*<sup>20</sup>.

Sin duda que semejante regreso sobre lo efectuado, por parte del autor, subraya lo que suele entenderse como su estilo personal, puesto que los temas reconocibles del artista se reiteran en obras diversas. De modo que el llamado estilo se acentúa con el procedimiento referido, pues ocasiona redundancias que constituyen, al fin, un repertorio fácilmente identificable. Aun cuando, de seguir este camino, puede llegarse a la paradoja inaceptable de que aquel que concluye plagiándose sistemáticamente y su obra no es más que reiteración pura, llevará, de ese modo, "su estilo" a plenitud. Un caso extremo de semejante situación anómala se encuentra en aquel gran pintor que fue Vlamínck durante su etapa fauvista, ya que al fin de su vida se limitó a pintar paisajes tormentosos, con poblados y caminos del norte de Francia, en los que visto uno de ellos podían darse por vistos los restantes.

En cuanto el tema referido se aprecia en los estilos colectivos, sucede que todos los llamados *revivals*, o tendencias reviviscentes del pasado, emplean las aportaciones de épocas anteriores como "material" disponible, dándoles un tratamiento de "restos arqueológicos", para convertirlos por último en los estilos entendidos como "neos" —el neogótico, el neoclasicismo...—, con cuya denominación la historia del arte parece hacer gala de su extrema ironía, ya que a estos movimientos que no traen consigo nada nuevo habría que llamarlos, más bien, "post".

<sup>20</sup>En *Les demoiselles d'Avignon* alude a *La source*, de Ingres, se autorretrata tres veces, recoge las gamas azul, rosa y parda de su pintura anterior, y además de emplear sus máscaras negras, incluye una naturaleza muerta en la que recuerda a Cézanne.

Respecto al *Guernica*, existe la reminiscencia posible de *Los horrores de la guerra*, de Rubens (Palazzo Pitti. Florencia). En este cuadro se encuentran varios motivos análogos a los que figuran en el *Guernica*. Son ellos: la furia Alecto ("la innombrable" o "la interminable"), con su antorcha en la mano, y Europa, enlutada, que clama al cielo, alza los brazos y lleva las palmas de las manos hacia arriba, a la manera de algunas figuras de El Greco. También coinciden con los personajes del *Guernica* el arquitecto derribado en el suelo, con sus instrumentos rotos, semejante al guerrero descuartizado del cuadro de Picasso, y la madre que protege en sus brazos al niño, posiblemente muerto. La descripción del asunto del cuadro de Rubens se encuentra en una carta de éste, dirigida al pintor Justus Sustermans. La cita E.H. Gombrich en *Imágenes simbólicas*. Madrid, 1983. P. 216.

Desde luego que el tema del busto roto y los brazos desmembrados del guerrero, en el *Guernica*, tiene el precedente del *Estudio con cabeza de escayola*, del pintor malagueño (1925. Museo de Arte Moderno. Nueva York). Además, Picasso recurre de nuevo a su propio "material", para el *Guernica*, con alusiones al grabado *Minotauromaquia* (1935), a *Sueño* y *Mentira de Franco*, a sus corridas de toros y a su antiguo dibujo del caballo herido (1917).

Con todo lo expuesto hasta este punto, el estilo puede entenderse en primera aproximación como *un conjunto de obras basadas sobre supuestos comunes*, tanto ideativos como fácticos, pues al empleo sistemático de ambas modalidades de supuestos deben las obras la semejanza que se les reconoce. No obstante, para determinar plenamente el estilo, además de los vínculos que cabe establecer entre éste y los dos géneros de supuestos referidos, es necesario considerar *las posibilidades* de acción que aquéllos tienen en determinado tiempo.

Naturalmente que en el campo del arte no todas las posibilidades que haya dependen exclusivamente de sus propios supuestos. Sin embargo, ha de tenerse siempre en cuenta que *cada supuesto origina determinadas posibilidades de ser o de hacer*, y aún, si se quiere, un supuesto diferente o nuevo trae consigo distintas posibilidades de entender y representar el mundo. Así puede ocurrir que en un tiempo como el nuestro, en el que el arte se caracterizó por la existencia de posiciones diferentes o antagónicas, muchas de ellas pretendieron definir su sentido por medio de manifiestos, en los que expusieron los supuestos teóricos sobre los que fundaban sus obras. Sin embargo, sucedió en muchos casos que éstas, una vez hechas, llegaron más allá o siguieron un trayecto distinto del previsto inicialmente, enriqueciéndose la teoría con el hacer mismo y testimoniándose de ese modo el mucho trecho que media del dicho al hecho.

Tales vicisitudes se debieron a que las posibilidades fácticas y personales son diferentes en cada autor. Por ello, aunque los puntos de partida teóricos estén compartidos con otros artistas, los resultados serán diferentes en cada uno de ellos. De ahí que el estilo no se forma sólo en función de nociones teóricas, sino, más bien, en la relación activa que cabe reconocer entre los supuestos teóricos y fácticos, adoptados por los autores, y las posibilidades de ponerlos en obra que haya en cada situación. *El estilo*, entendido de este modo, *consiste en un conjunto de obras análogas, cuya semejanza se debe a la orientación que efectúan determinados supuestos sobre las posibilidades artísticas de un tiempo*.

De esta manera, al circunscribir las posibilidades a cada ocasión histórica, puede explicarse que un arquitecto como Le Corbusier, que en buena parte de sus trabajos empleó supuestos rigurosamente clásicos, difiere de los clasicismos aparecidos en épocas pasadas, dado que las posibilidades técnicas e ideativas de la actualidad no existieron, como es obvio, en la Grecia clásica o en el Renacimiento. Esta razón palmaria desmiente la creencia de que pueden estimarse por igual todos los clasicismos habidos y por haber, tal como pretendió Wölfflin.

Sin duda que si sostengo que un autor o unas obras son "clásicos", debo fijar ciertas características estables que me permitan diferenciar lo clásico

de lo que no es tal. Pero esto compete al teórico. Porque si el campo en que trabajo es el histórico, me obligo a formular, forzosamente, por qué determinado estilo clásico es distinto de otro que pertenece a la misma tendencia. Sin la explicación de ambos aspectos de los estilos —el específico y el genérico—, la historia es defectiva, insuficiente, hasta el extremo de que cuando se omite esta relación, puede recaer en una casuística irracional o en abstracciones pertenecientes a la ciencia del arte.

Al fin y al cabo, tal como se deduce de cuanto llevo expuesto, *las categorías establecidas por los teóricos del arte, fueron, en gran medida, los supuestos que previamente propusieron los artistas en sus obras*, con los que evidenciaron sus posibilidades de problematizar su arte y su tiempo. Así que al referido juego relativo entre supuestos y posibilidades debemos atenernos para historizar el estilo, en vez de acogernos, como aún suele hacerse, a nociones crustáceas que ignoran el proceso del estilo.

#### EL ESTILO HECHO

En el personaje de don José Nieto, que figura en *Las Meninas* a la espalda de Velázquez, mientras contempla el trabajo del artista, cifré la hechura del crítico y del historiador, dado que éstos aparecen forzosamente tras la obra y han de estimarla como “un hecho” en el que no pueden intervenir sino interpretándolo.

A diferencia del tiempo histórico —que *es tiempo mental*, ya que requiere estar a la vez en el pasado y en el presente, para considerar el ayer según pensamos hoy—, el del artista es tiempo presente, abierto e incierto, pues desemboca en un futuro indefinible. Por ello ha de arriesgarse a configurarlo, dándole, en el doble sentido del vocablo, su propia “determinación”. De manera que el tiempo abierto del presente se “cierra” y “suspende”, en primer lugar, por medio de las obras y los hechos significativos de quienes le otorgaron determinada figura “concluyente”. Así se convierte en tiempo “legible”, dispuesto a la estimación del historiador.

La varia “suspensión” en que se encuentran Velázquez y Nieto en *Las Meninas* delata la doble temporalidad aquí señalada. Velázquez aparece extático, en la efectuación o factura de la obra, mientras que Nieto permanece en la morosa contemplación de ésta. El rasgo común de ambos es que en ellos el tiempo se detiene, pues se mantienen alejados del corriente y bullente de la vida, también representado en la obra insigne.

El paso de lo con-“tingente”, del tiempo que “nos toca” vivir a todos, al tiempo del “acontecimiento” —aquel que “nos toca” porque nos representa plenamente—, supone que el artista y el contemplador, cada cual a su

modo, tienen que convertir el “momento” vivido —con su significado de ‘movimiento’— en tiempo aquietado: el de la época.

Cuando una obra adquiere la magna importancia de *Las Meninas*, decimos que *hace época*, ya que podemos re-currir a ella como un ejemplo estable y significativo del tiempo en que se hizo, dándonos de ese modo determinadas referencias, tan definidas cuanto definitivas de la situación en que aparece. Esta noción de época suscita no pocos problemas al ponerla en contraste con el tiempo fluente y en presente, al que me he referido.

Porque, contra lo que se supone, *nadie vive su época*. O, si se prefiere, nadie puede en rigor decir “mi época” o “nuestra época”. Esta aseveración tajante, y al parecer impropia, tiene muy clara justificación. El campo semántico de ‘época’ se origina en la raíz indoeuropea *segh-*, que asume el significado de ‘coger’, ‘atrapar’, ‘tener’, a la que pertenece el griego *ekkhō*, con idéntica significación, además de *epékhō*, ‘estoy encima’, *skhema*, ‘rasgo’ que define, *skholē*, la ‘detención’ o el ‘ocio’, y, desde luego *ep-okhē*, con sus significados de ‘parada’ o ‘detención’ y, naturalmente, de ‘época’. Hay que añadir a estos términos griegos otros pertenecientes a la misma constelación semántica, con los que se significa la fuerza o resistencia, entre los que se encuentra *iskhys*. Cabe afirmar, por ello, que las ideas de reducción, suspensión y acotación, además de lo que resiste y trasciende, se encuentran en el conjunto semántico al que pertenece la noción de época. De tal manera, a ésta no la caracteriza el tiempo “corriente”, propio del ahora, sino que significa el tiempo acotado, trascendido y en suspensión; de ahí que represente, forzosamente, un tiempo *a posteriori* del que la originó. A consecuencia de ello, el problema de si vivimos nuestra época podemos darlo por zanjado, ya que si “época” supone “estar encima” de algo, permitiéndonos la apreciación total de un conjunto cerrado y detenido, quienes están efectuándolo carecen de la visión completa de éste, porque su tiempo, así como sus vidas y sus obras, no están concluidos.

Así que *la época no es “nuestra”, es de los otros*: los que vienen zagueros y la contemplan como un todo hecho, que ya no admite rectificación alguna, pues es *lo que pasó*, en el doble sentido de aquello que ocurrió una vez y que, por pertenecer al antaño irrepitable, ya no es “lo nuestro” ni pertenece al presente. Debido a ello, el tiempo, en cuanto época, es del que llega a espaldas de quien le dio su figura original, a la manera del referido José Nieto en *Las Meninas*. De tal modo se pasa del tiempo abierto y en presente, con un futuro impredecible, al tiempo concluso, acotado y puesto entre paréntesis, correspondiente al de la época, y pasamos por medio de obras o acciones destacadas que lo caracterizan señeramente al “hacer época”.

Sin embargo, por muy eminentes que sean las obras o los acontecimientos, siempre estarán sujetos al arbitrio y a la interpretación de quienes vienen tiempo después. Esto hace que *en la época*, aunque se constituya como un tiempo cerrado, *la acotación que la caracteriza nunca está concluida*, ya que depende de las ideas variables de los historiadores que la interpretan. Puesto que aquí he preconizado la historización del estilo, al estimar cómo el artista "lo hace" *a priori*, por medio de supuestos en que anticipa la condición de aquél, tanto la época como el estilo requieren también de su historización *a posteriori*, en función de los supuestos empleados por quienes los estiman después.

*El tiempo de una época y el de un estilo "hecho" no son tiempos vividos, sino tiempo pensado.* Esto me hace suponer que existe la *doble epocalidad*, según los modos dominantes de convertir el tiempo en época. El primero de ellos pertenece a quienes lo configuraron inicialmente, dándole cierta forma definida y destacada. Definida, mas no definitiva, porque habrá que esperar a quienes la apreciarán en el futuro, estableciendo con sus juicios "otra" epocalidad.

De este modo, el estilo se dinamiza nuevamente, pues al igual que propuse la obra en sus aspectos potenciales, según su variable relación con el autor, tanto el estilo como la época adquieren su condición potencial en cuanto admiten y permiten todas las interpretaciones consiguientes.

A éstas se debe la segunda manera de convertir el tiempo en época, subordinándolo a la imaginación y a las ideas de quienes lo interpretarán más tarde. No es otra la razón de que un Worringer, un Panofsky o un Von Simson den una imagen diferente de la época gótica y su estilo, tanto en lo que se refiere a la extensión de ambos como a su condición intrínseca, puesto que cada autor propone su propio sistema de supuestos para identificarlo.

Sin duda que los conceptos de época y estilo, entendiéndose éste como una entidad cerrada, guardan muy manifiesta afinidad, hasta el extremo de que al estilo concluso le corresponden muchos de los atributos pertenecientes a la noción de época. Basta con recordar que Wölfflin califica al estilo como "el común denominador de la época", aunque puede pensarse que la época es, a su vez, el común denominador de un tiempo histórico.

Puesto que la figura de un tiempo está en sus obras, la forma de ese tiempo se encuentra en el estilo. La historia consiste en convertir "el" tiempo informe en "un" tiempo determinado cualitativamente. De ahí que la época sea "un" tiempo cerrado y reconocible, mientras que el estilo es forma de la época, ya que la conversión del tiempo en época equivale a dar forma a lo informe. Si no parece redundante, puede afirmarse que el estilo, en cuanto forma de una época, es forma que trasciende el tiempo

—a su vez trascendido por la época—. O, si se quiere, el estilo es forma de las formas, en cuanto actualiza y determina plenamente a la época —que es, por su índole, un tiempo conformado—. De tal manera, la forma histórica del estilo siempre es trascendental, mientras que la correspondiente a las obras concretas es forma puntual.

La referida conversión del tiempo en época y la posible relación que existe entre ambas nociones ocasionan con frecuencia tensiones entre ellas. Porque puede ocurrir —y de hecho sucede a menudo— que los autores más significativos de una época se encuentren en conflicto con el tiempo en que viven, ya que éste suele ignorarlos o descalificarlos. De tal manera se da la paradoja de que *los tiempos suelen rechazar en su presente aquello que los caracterizará después como época*. En corroboración de esto, la que para nosotros puede ser “la época de Bach”, fue decididamente para sus contemporáneos, “el tiempo de Telemann”, en vista de la general aceptación que éste tuvo en sus días. Incomprensiones semejantes sufrieron Schumann, Cézanne, Van Gogh y muchos otros en la ocasión que les correspondió vivir. Sin embargo, hoy los consideramos entre los representantes más señeros de un tiempo y sus tendencias. No pretendo con ello cargar de patetismo y tintas negras el trabajo presente o recurrir al consabido tópico del genio incomprendido. Ni mucho menos. Sólo deseo subrayar el hecho de que en gran suma de casos —y con frecuencia entre los más valiosos— el tiempo y la época no son concordantes. Para explicar estas anomalías no basta con recurrir a la socorrida idea de que “el genio se anticipa a su tiempo”. Nada de eso. Pues el llamado “genio” lo es porque “engendra” en presente aquello que le corresponde, de modo que si sus contemporáneos no se enteran de ello se debe a que la pretendida contemporaneidad no es realmente tal. A este respecto, puede ocurrir que un genio en física sea un ignaro literario, de modo que vivirá en otro “tiempo” que el de los escritores. Para evitar la situación expuesta, hay quienes pretenden la contemporaneidad a toda costa, desviviéndose siempre por “estar al día”. Omiten, sin embargo, que ese “encontrarse al día” supone hallarse rezagado respecto de quienes “hacen el día”... Entre ellos, los autores de toda índole. Porque en tal situación, como en otras análogas, “hacer” importa mucho más que “estar”.

Quizá el historiador sea uno de los escasos seres que obtienen ventaja por el hecho de llegar rezagado respecto de los acontecimientos, puesto que los aprecia como un todo y conoce de qué manera concluyó aquel presente abierto y problemático que en el pasado fue sólo incertidumbre. Aunque tales ventajas llevan consigo determinadas responsabilidades. Porque según la idea de *la doble epocalidad* que aquí sustento, la noción de época propuesta por el historiador tiene que ser condigna de aquella que

el artista hizo patente por medio de obras significativas, en las que su tiempo se representó. De modo que si al autor suele pedírsele que corra todos los riesgos concebibles, al historiador le corresponde, ante todo, asumir la aventura de lo imaginario e indagar con rigor aquello que está implícito en el tiempo y en las obras pasadas, haciéndolos explícitos con supuestos tales que ex-pliquen o desplieguen nuevamente su sentido.

De tal manera, el historiador que aparece a la espalda de determinado tiempo y de su estilo, se encuentra en condiciones de indagar los supuestos de aquéllos, hasta donde no pudieron hacerlo quienes los propusieron inicialmente, pues ignoraron, como es natural, qué destino tendrían sus ideas. Pero, además, la época y su estilo correspondiente no sólo llegarán hasta donde perduren y actúen sus propios supuestos, sino que *su extensión dependerá también de los supuestos interpretativos que aduzcan los historiadores*.

Esto explica que la “duración” del clasicismo renacentista sea diferente en Wölfflin, en Francastel o en Sypher, para quien el manierismo, el barroco y el barroco tardío no son sino diferentes estados o etapas de aquél, con manifiesto abuso de “poder”... interpretativo, del que hace gala el historiador. El juego relativo entre los supuestos y las posibilidades del teorizante —equivalente al que efectúan los autores de cada tiempo para convertirlo en época y estilo— no puede llevarse hasta esos excesos que ignoran, con descabaldo extremismo, la situación “real” del tiempo histórico estudiado, que al pensador le corresponde revelar con vocación de claridad.

Si un estilo se extingue —aun cuando las razones de ello pueden ser múltiples: cambio de gusto, aparición de ideas distintas, invasiones o caída de un régimen y *tutti quanti*—, el hecho no se debe, como es obvio, a que lo decreta *per se* el historiador, pese a que en apariencia tenga “la última palabra” sobre determinada época. Tampoco la conclusión de un estilo puede expresarse, como algunos hicieron, a la manera de un organismo que sigue cierta trayectoria vital, con sus fases triviales de nacimiento, plenitud y muerte. Ese recurso se encuentra de sobra desacreditado como para volver a insistir sobre él. No se trata, por tanto, de que un estilo languidezca y llegue a la inanición, tal como si se tratase de una Margarita Gautier. El problema es muy otro, y cabe proponerlo según el juego relativo de los supuestos y las posibilidades que aquí expongo. De hecho, *la desaparición de un estilo se debe al agotamiento de sus propios supuestos*, porque con el empleo reiterado y abusivo de éstos, acaba por perder las aptitudes combinatorias o productivas que tuvo, de modo que a partir de ellos ya no puede intentarse nada nuevo ni que ofrezca interés. A la par, y por razones semejantes, también caducan las posibilidades que dichos

supuestos originaron, tanto al dar un sesgo distinto a las que previamente había como al traer consigo otras inexistentes.

Las últimas fases del gótico son claramente delatorias de dicha situación. En esa arquitectura, a consecuencia de que se apearon las cargas de sus estructuras mayores por medio del esqueleto externo, quedaron libres los muros de su función soportante, adelgazándolos primero y perforándolos después con aberturas cada vez mayores, para sustituirlos al final con enormes vidrieras. Si el juego del estilo llevó a desmaterializar la iglesia y a diafanizarla, esa tendencia a calar la cortina mural, usada obsesivamente y convertida en un vicio, afectó, en sus etapas postreras, a los diversos elementos de la obra, desde los gabletes, los arbotantes y los diafragmas situados sobre las nervaduras hasta los campanarios: a todo el edificio, en suma. Después de ello, ¿qué más podía intentarse en dicha dirección? Sencillamente, nada. De tal manera, esa tendencia acabó por negarse a sí misma y al estilo que la propició, dada la imposibilidad de suprimir más masa construida. Luego, con el Renacimiento, y como no podía ser menos, se regresó de nuevo al muro pleno.

El mismo derrotero se siguió en el gótico con la posibilidad de fragmentar los techos, proceso que llegó a sus últimas consecuencias en iglesias como Saint Antoine de Compiègne, que produce la apariencia de tener más nervaduras que bloques en las bóvedas, transformándose éstas en inextricables telarañas pétreas. De tal manera, cuando los supuestos se convierten en fórmulas rígidas, aplicables a todo lo existente —ya sea con la intención de ponerlos a prueba o bien de hacerlos perdurar—, aunque acrediten decididamente la existencia de un estilo, certifican también la extinción de éste, puesto que agotan, con su repetición interminable, las posibilidades creadoras que originalmente les pertenecieron.

El juego relativo entre los supuestos y las diversas posibilidades que ocasionan queda a disposición de los historiadores, quienes, debido a la distancia en que actúan, lo pueden abarcar como un proceso íntegro, que pasa del estilo haciéndose al tiempo concluido y concluyente de las épocas y del estilo hecho. Aquel que para el artista constituyó un presente problemático —reducido al final “definitivamente” a obra— repite su andanza cuando el historiador del arte convierte en problemas las obras acabadas. El tiempo en reversión, en viceversa —el tiempo “estrófico”, aquí entendido como el propio de la historia—, permite que el historiador, en camino contrario al del artista, devuelva a la obra de éste la condición potencial que tuvo en sus orígenes, cuando fue pergeñada por aquél en función de sus propios supuestos. De modo que el historiador convierte el resultado que suele ser la obra para quien la percibe, en una entidad cuestionable que requiere siempre “otra” interpretación, deján-

dola de nuevo “abierta”, según sean los supuestos y posibilidades del presente que tenga en cuenta o proponga para analizarla. El vaivén conducente de los problemas a la obra y de ésta a su nueva problematización es el menester propio de la historia. Por ello, la historización del estilo, aquí preconizada, consiste en que la obra, aun cuando esté concluida como objeto, pasa otra vez a ser objeto de duda e indagación, actualizándose con los supuestos del presente, que la hacen “actuante” al “presentarla” de distinta manera. Y si esto se efectúa sobre las obras de arte, con más razón ha de llevarse a cabo respecto a las ideas que las exponen —época, estilo, forma...—, pues existe el peligro de que al quedar substancializadas y ritualizadas, acaben convirtiéndose en un obstáculo que impida comprender debidamente cuanto les corresponde explicar.