

CREADORES DE ESTILO EN EL ARTE MEDIEVAL*

Sucumbir al estilo

Aunque el concepto de estilo se ha mantenido estrechamente asociado al arte y a su evolución histórica, si hay que valorar sus orígenes y aplicaciones el marco que lo define es mucho más complejo¹. En algún momento, el estilo artístico ha podido entenderse como una fijación de la historia, como un valor concreto ante el devenir volátil de los acontecimientos o como la forma de visualización de un tiempo histórico. Podemos referirnos a los grandes estilos internacionales, aquellos que introducen alteraciones macroscópicas y que en cada nueva revolución desplazan siglos de consenso, o a efectos menos globales que se deciden en el quehacer de los individuos que aportan pequeños o grandes cambios a la marcha de las cosas con su actividad

*Proyecto de investigación D. G. E. S. Ref. PB97-0923.

¹ Si es bien cierto que el término tiene una dimensión muy amplia, que supera el marco de las artes figurativas y de la arquitectura, y que su presencia se crece también en otros campos, no interesa ahora apreciar la aplicación del concepto de estilo en terrenos que, como la moda, intentan reivindicar con cierto apriorismo de partida su valor creativo o artístico, o simplemente se sustentan en el cambio como factor de reclamo. Nos interesa sobre todo el trabajo acerca del estilo personal y el estilo histórico afincados en la creación como fondo que se acusa con intención profunda, no como esquema voluntario basado en una intencionalidad de aparato, o como una construcción apriorística que forma el estilo como des-

personal. Secundar su protagonismo en un mundo como el medieval será una de mis preocupaciones en este texto, aunque a la larga cada uno de estos individuos pueda parecer más o menos solidario con un sistema general.

En uno y otro caso, en el estilo personal y en el estilo histórico, si algo creo poder apreciar es que el concepto se conforma en el cambio, en la traslación y la transformación, tanto como en la reiteración y en la adición².

Con cierta frecuencia se subraya todo efecto que adhiera el estilo a la transparencia de la novedad, quizás para camuflar la recepción de unas herencias que imprime la tradición o que suponen la continuidad en algo o de algo³; pero, paradójicamente, hay que pensar de inmediato en la permanencia en

viación aparente o superficial. Con ello no negamos la adecuación del término a ningún ámbito o intención creativos, pero pretendemos diferenciar el marco específico en que deseáramos movernos.

² En este sentido, no parece muy afortunada la clasificación de los estilos como estilos del ser (*Seinstil*) y estilos del devenir (*Werdestil*) fruto del pensamiento de Wölfflin (vid. Roland RECHT, «La question du style ou la recherche de l'unité», en *Le Croire et le voir. L'art des cathédrales (xiiie-xve siècle)*, Gallimard, 1999, p. 66).

³ Valeriano BOZAL, en *El lenguaje artístico*, ed. Península, Barcelona/Madrid, 1970, p. 46, subraya la idea de particularidad referida al estilo como un «campo de amplios límites»

la novedad⁴. El paso lento por la tradición queda disimulado, pero ha sido y vuelve a ser inevitable⁵. Por tanto, podemos admitir que el estilo conforma *identidades inestables* basadas en *procesos temporales* que añaden sumas y restas constantes a nuestras *formas de ver e interpretar la realidad*, o, incluso, a nuestras formas de dar la espalda a esa realidad.

Hoy en día no parecería justo afirmar que la historia del arte es la historia de los estilos artísticos. Una visión semejante sería condenada rápidamente, acusada de parcialidad o, quizás, de formalismo. La razón podría hallarse en el peso nocivo de algunas de las definiciones más corrientes que vacían de contenido real el término «estilo». Sin embargo, y como alternativa inmediata, tampoco sería legítimo situarse en la posición contraria, aquella que se desliza en algunos enfoques metodológicos hasta subordinar el estilo a otras realidades, y llega a afirmar de forma concluyente, o velada, que la historia del arte no debe ser la historia de los estilos artísticos⁶. Una vez situados ante dos caminos claramente divergentes, deberemos atender a algunos razonamientos de fondo.

El historiador del arte se halla expuesto a mareas potentes que condicionan su mirada. En cierta forma, el arte, objeto principal de estudio, se convierte

no condensable en un «punto fijo, estrecho y rígido». De lo específico o lo particular por contraposición surge la novedad a que aludimos.

⁴ Focillon ha hablado del principio de «estabilización de las formas» que contiene el estilo, aunque lo absoluto y lo variable determinen por un igual la noción de estilo (aspecto comentado por Roland RECHT, *Le Croire et le voir...*, p. 70).

⁵No hace falta insistir en que el peso de la tradición es importante para el que hace arte y para el que lo percibe, tanto si se trata de una reacción contra lo precedente apoyada sobre discursos anteriores (renacimientos) como si vamos a intentar esclarecer los enlaces y las continuidades más inmediatas.

⁶ En algunos casos se acusa el estudio del arte de elitista. Se considera entonces la cerrazón del «estilo» respecto de otras realidades de las que participa la obra y que pueden entenderse mejor por ser comunes a otras parcelas de la vida (no artística). Estas realidades definen la obra de arte y la

en plataforma de acceso a un «contexto» al que se confiere importancia creciente. Advertimos una atracción por lo externo a la creación cada vez más manifiesta, y loable en muchos casos. En estudios considerados históricos interesan de modo especial los designios de la clientela y la voluntad de los promotores, interesa el marco social y socio-económico en que se movieron estos y también los artistas. Se intenta desmenuzar con precisión tanto las miserias como la vida cotidianas de maestros y hacedores de obras, sea al margen o sea concatenados con lo que pudo ser su trabajo en el campo artístico. Se desprende por tanto un interés por lo externo a la creación en sí misma que, sin embargo y desde el campo de la historia del arte, debería ayudar a esclarecer las razones o al menos algunos aspectos parciales del proceso creativo. Aunque tales planteamientos hayan dado en el clavo algunas veces y hayan permitido resolver incógnitas y misterios en torno a un buen número de obras, el resultado no es siempre igualmente satisfactorio.

Por ejemplo, en el arte gótico, el uso de los oros o la implantación de los fondos de paisaje se llegan a justificar sobre la base de una clientela más o menos progresista que acepta o rechaza propuestas concretas del pintor, obligado en suma a trabajar en la tradición por mandato de sus patronos. Se olvidan así otros parámetros como la ubicación y el tamaño

sitúan a menudo en una perspectiva distinta a lo que algunos intentamos analizar en tanto que aspectos con entidad propia, que no deben confundirse en ningún caso con lo real sensible, aunque sean representación de lo real. De ahí algunas críticas a las exposiciones permanentes de muchos grandes museos de Arte que estructuran sus colecciones atendiendo a escuelas y criterios cronológicos, cuando lo que el gran público desea ver es lo representado, la anécdota o la dimensión documental que se desprende de muchas o algunas de esas obras. Se habla de exposiciones mudas (G. H. RIVIÈRE. *La muséologie*, París, 1989, p. 92-93). El problema no es simple y creo que enraiza en una falta de comprensión sobre la perspectiva disciplinar con que puede abordarse el hecho artístico, concebido como monumento o parte esencial de un estudio o un hecho expositivo, o simplemente como documento e ilustración de hechos o realidades diversas. No hay por qué descartar ninguna de las posibilidades del gran abanico abierto por el hecho artístico. No hay que prescindir de la capacidad imaginativa para trascender los ritmos que marcan



Bernat Martorell, *Retablo de san Jorge*, detalle de la tabla central. Art Institute of Chicago.

de la obra o el tiempo de realización —asociado al del dinero disponible para su ejecución— que podrían encauzar también la explicación, sin necesidad de pensar en la ideología del cliente, convertido en promotor o detractor del paisaje, en un ser fiel o infiel a los fondos dorados⁷. Se olvida la construcción de la obra en el taller y se menosprecia no sólo el «arte» sino también el oficio. Es sabido que para vender sus retablos y promoverlos, pintores y escultores medievales, y también de otros tiempos más cercanos, disponían de modelos de distinto orden, objetos imprescindibles para hacer ver lo que ofrecían. También era costumbre remitir al cliente a obras anteriores sin más, como todavía se hace hoy en algunos casos. Estas son la muestra perfecta y acabada para aquellos que deben imaginar lo que

cronologías y escuelas, no siempre indiscutibles ni fáciles de establecer, pero el historiador del arte no puede olvidarse de los parámetros que rigen el proceder del arte en cada momento y que, por tanto, estructuran de algún modo su originalidad respecto de otras manifestaciones humanas. Quizás el estilo

encargan y desean garantías materiales más tangibles, que superen los resultados aproximados de los esbozos y patrones. Raramente, aunque podamos admitir un margen discrecional para ello, la clientela gozaba de criterio suficiente para impedir al maestro elaborar las obras a su acomodo. No cabe duda de que en su acomodo el creador medieval no era libre por completo, ya que permanecía sujeto tanto a los cánones particulares de su formación como a la suma de los cánones vigentes que la hicieron posible, pero podemos albergar dudas más que razonables sobre una determinación constante por parte de los comitentes. No podemos creer en un dictado estricto del promotor, definido como el que pone orden en la supuesta irracionalidad o incapacidad del artista. No es imposible reconocer el

sea también una de las *formas de originalidad* que necesita ser subrayada.

⁷ Discutimos este aspecto para la obra de Jaume Huguet en Rosa ALCOY: «Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic», dins *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 120-141.

capricho subsidiario del que encargaba la obra⁸, pero del mismo modo también es factible constatar cómo sus deseos son incumplidos, sobre todo cuando se trata de producciones sufragadas *postmortem* del comitente y puede hablarse de la negligencia evidente del artifice ante las últimas voluntades de un cliente ya difunto⁹.

El interés por dar explicación externa a la creación desborda en algunos casos lo previsible y conduce a situaciones incómodas¹⁰. Las cuestiones de sociedad y economía dejan su estela bajo el manto de lo artístico; descubrirlas puede ser de gran ayuda cuando se trata de descifrar los misterios e interioridades del arte, pero la revelación no se ejecuta siempre con el mismo acierto. Se producen desviaciones claras hacia centros de estudio alternativos que, siendo muy legítimos, son ajenos al hecho artístico en sí mismo tomado como punto de partida. En cualquier caso, el peligro no es profundizar en las cuestiones adyacentes; el peligro consiste en olvidar en estos viajes el centro de atención, de modo que la obra de arte se transforma de objetivo en excusa o en valor subalterno para vagar por otros territorios. Paralelamente estos caminos se convierten en vía abierta

⁸ Las advertencias sobre el uso de un determinado color, o el deseo manifiesto de inclusión de un tema, o motivo específico, son a menudo garantías de una convención establecida que no supone originalidad ninguna por parte del cliente. Tampoco puede causar sorpresa que éste se preocupe de que los materiales sean de buena calidad. De hecho, las demandas materiales, técnicas, temáticas e incluso compositivas por parte de la clientela no son exclusivas del mundo medieval y se mantienen tiempo después en plena Edad Moderna.

⁹ No parece insignificante la omisión de la figura del donante cuando la documentación prescribe su representación. Este parece ser el caso de un retablo gótico dedicado a San Sebastián que fue encargado a Joan Mates con destino al altar de la Pia Almoina de la catedral de Barcelona (Rosa ALCOY, «Joan Mates. San Sebastián y Calvario de la Pia Almoina», *Catalonia. Arte gótico de los siglos XIV y XV*, Museo del Prado, 1997, p. 155-157).

¹⁰ No hay que ir muy lejos para hallar catálogos de exposiciones en los que la ordenación de las obras de arte no se advierte fácilmente. Ni cronología, ni técnica ni geografía

para acceder al arte (*arte documento*) desde otros campos disciplinarios.

Por fortuna lo estilístico entronca fácilmente con lo mental y recupera un pequeño o gran espacio en estudios que buscan el fondo de las cuestiones con voluntad de superar las sumas de anécdotas documentales o los repertorios descriptivos. No hay que olvidar que en el estilo tiene máxima importancia el «hacer» y que su sentido se une al de «*maniera*» o estilo personal asociado a la voluntad hacedora de la mano, a su operatividad¹¹. En cualquier caso, parece ser poco cuestionado que es la mente la que mueve la mano¹². Al menos nos hemos acostumbrado a verlo así, aunque en algunas ocasiones pudiera ser la mano más o menos atendida por la mente la que mueve, en definitiva, el pensamiento plástico.

La antropología o el «fondo» del estilo

Quizás antes de proseguir habría que preguntarse si es posible que alguien vea en el estilo lo relativo a la forma huera o todavía carente de sentido último, una especie de forma potencial, y si ese modo de existencia es válido para la obra de arte¹³. Sabemos que lo que estructura el campo semántico funda-

son los parámetros que guían la consulta de los materiales publicados. Debemos suponer otro tipo de orden basado en los promotores, en sus cargos y clase social, ¿quizás en algún momento también en los temas de los encargos? Desde luego, estas fórmulas que pueden complacer a historiadores y biografos no resultan los sistemas más prácticos ni más efectivos para el historiador del arte.

¹¹ Vid. Ricardo MORALES, «Tiempo, época y estilo», recogido en *Estilo, pintura y palabra*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1994, . p. 45. Sobre estilo, manera y temperamento en el contexto renacentista vid. Robert KLEIN, *La forma y lo inteligible*, ed. Taurus, Madrid, 1980, p. 163-164.

¹² Erwin PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1989.

¹³ En observaciones como la de Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 1995, p. 439, cuando habla de la búsqueda de la autonomía de las formas en los diferentes campos de la producción cultural y se refiere al artista que afirma su dominio sobre la «manera, la forma, el estilo, el arte en una palabra», parte ya de una disolución del

mental del concepto de estilo emerge en las formas, o más específicamente en la *manera* atribuida a las formas¹⁴. Sin embargo, no hay que sumergirse demasiado en el tema para entender que la forma nunca se establece o se concreta históricamente como hecho neutral. Incluso aquello que entendemos como meramente decorativo obedece a ciertas expectativas. La forma raramente es gratuita en todos sus aspectos. De la obra de arte nos interesa el todo, y su singularidad relativa se explica como expresión y origen que engendran el estilo, apoyados en una dimensión que puede ser siempre más amplia¹⁵. No hace falta insistir en que el estilo no puede ser concebido como un listado de características formales comunes que quedan al margen de la interpretación y la intención. Si este fue el punto de partida de antiguos historiadores que contruyeron con sus «conceptos fundamentales» ámplias hipótesis de trabajo ceñidas a categorías llamadas estilísticas, sus apreciaciones han sido ya criticadas ampliamente y quizás *localmente* superadas. Sin embargo, de todo ello es muy posible que deban reivindicarse y sustraerse al olvido los primeros esfuerzos, tal vez fallidos en algún aspecto, por traducir a palabras hechos plásticos significativos que se fijan y se mueven al ritmo de la historia al mismo tiempo que ayudan a construirla y a proyectar el arte como parte ineludible de esa representación histórica.

En el estilo hay siempre algo más, hay siempre una traducción, una nueva presencia de lo ya conocido. En nuestra percepción, el arte existe antes que el

concepto que ejerce presión sobre la forma vacía. Señala que «el verdadero tema de la obra de arte no es más que la manera propiamente artística de aprehender el mundo, es decir el propio artista, su manera y su estilo, señales infalibles del dominio que posee sobre su arte» y, en este sentido, sitúa un retroceso reflexivo y crítico del arte sobre sí mismo. Cuando referimos estas apreciaciones a las artes plásticas nos resulta difícil pensar en principios estilísticos vacíos y en una historia del arte condenada a las «formas» al margen del sentido. Es falso por tanto el punto de partida, ya que el contexto puede ayudar a explicar la obra pero su sentido se crea como globalidad que hay que entender en un proceso histórico del que también es parte trascendente el

estilo. Por tanto, no es válida la equiparación estricta de los dos conceptos. La manifestación puntual y aislada denota su intensidad y su valor antes de que seamos capaces de reconocer en ella la trascendencia de la *manera* (o de una *maniera*). Su apreciación requiere siempre un conocimiento previo y comparativo. Quizás reside en este punto la gran dificultad de entender sin estudio la materia artística, o una materia artística específica. Por lo tanto, no me refiero ahora a la capacidad evidente de comunicar que tiene todo arte y que supera su sentido ceñido, aquel que embarca la obra en una cultura concreta, si no a lo que permanece a partir de una experiencia repetida que nos permite reconstruir una realidad coherente entorno al fenómeno artístico aislado.

Sin embargo, no podemos ver simplemente el estilo como el reflejo del espíritu de una época: no lo vemos como la compilación de lo colectivo expuesto como evidencia de la marcha de las cosas, pero al margen de las cosas¹⁶. Debemos evitar por tanto el retroceso a lo común más intangible, aunque seamos conscientes de que hablar de lo estilístico sin más precisiones crea muchos problemas, en especial cuando la observación de las obras solamente descubre su aspecto más superficial para dejar a un lado su fundamento antropológico. Existe una vía principal de la que nacen interrogantes de peso sobre el uso del concepto, sobre su realidad y sus dimensiones pasadas, presentes y futuras. No voy a entrar a fondo en estas cuestiones inmanentes, pero si hay que tomar partido por una definición de estilo lo

proceso artístico.

¹⁴ Sobre el término y sus raíces etimológicas véase: José Ricardo MORALES, «Por el estilo», en *Estilo, pintura y palabra*, Op. cit. p. 13-27.

¹⁵ Michel SEUPHOR (*El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*, Monte Avila editores, Venezuela, 1970 (1965), concluye que «el canto es un compuesto de estilo y de grito».

¹⁶ No asumimos por tanto el «estilo» en la que a veces es considerada una de sus acepciones tradicionales: «*And we should also realize that the traditional concept of "style" as being a sort of Platonic idea existing before creation and then producing a*

haré por aquella que atiende a la globalidad del problema y que comprende el valor arborescente y hermosamente ramificado del tema. La perspectiva es amplia pero lleva a trascender una interpretación ingenuamente «formal» de lo estilístico¹⁷.

Por otro lado, el arte reconvertido en patrimonio, o la patrimonialización del arte que se asimila dentro de un todo etiquetado como patrimonio cultural, sacraliza hoy las funciones de nuestro objeto de estudio de un modo distinto al que habían promovido épocas pasadas. Con el cambio se habla de la gestión de lo cultural y nacen también los nuevos gurús de un ente que construye una vez más su legalidad histórica y social. El arte se percibe y debe describirse como realidad compartida, pero a menudo la comunidad del arte se diluye de nuevo y de nuevo el arte se nos escapa mecido por transacciones de diversa índole. La distancia aumenta tanto cuando se habla de «creación pura», en el vacío, como cuando se anteponen mil realidades circundantes a la visión del estilo. En muchos casos se llega a prescindir de lo más interesante del material artístico. Se evita la complejidad de este material delicado y caprichoso. Se crea conciencia sobre la existencia del arte como algo que debe ser comunicado y protegido como propiedad común, pero se eligen para ello caminos inciertos que remodelarán la atracción sobre esta escurridiza propiedad pública. Para asumir los objetivos se anteponen «contenidos» y «funciones» al hecho creativo, valores que han de ser mejor comprendidos, según parece, por una sociedad amplia a la que existe el deber de dirigirse. El viaje no se halla exento de peligros, ya que lo programado para todos puede acabar en manos de nadie, o casi nadie¹⁸, cuando no existe una conciencia clara so-

work of art, is worthless when we study works of Medieval art like these» (vid. Willibald SAUERLANDER, «Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions», *Gesta*, vol. IX/2, 1970, p. 41).

¹⁷ Rocio Sánchez Ameijevas ha escrito un bello artículo para este monográfico en el que desarrolla un importante tema de fondo que atañe a las relaciones entre estadios figurativos y estilísticos en la escultura del primer gótico hispánico. Hay que apoyar su reivindicación de originalidad estilística, de forma y



Cimabue. Ángel. Detalle de las pinturas del transepto de la basílica superior de San Francisco de Assís.

bre los abismos abiertos entre una genérica propiedad compartida, pero mal comunicada, incomprendida en el fondo, y una apropiación mental que sigue siendo a nuestro pesar individualizada y elitista.

Pueden ser importantes la situación, la conservación o la exposición, pero no debe olvidarse lo específico en lo artístico y en su transmisión. En los cambios de embalajes que asumen las nuevas museografías

contenido, para el portal del Sarmental sin perder de vista ni el lugar ni el tema elegidos para esta famosa portada de la catedral de Burgos. Los juicios precipitados sobre su dimensión románica, justificados tantas veces a partir del tema, dejan mucho que desear cuando conocemos su verdadero sentido y vemos a un maestro que habla en el lenguaje preciso y ajustado que renueva lo predicado en las catedrales de Amiens, Reims o Bourges. Para un desarrollo completo de todas estas ideas recomendamos la lectura de dicho artículo.



Evangelios de Ebbon. San Juan, Biblioteca Municipal de Épernay. Ms. núm. 1.

y museologías, a menudo experimentamos el olvido de la obra como hecho creativo¹⁹. En este sentido, se alzan barreras nuevas para la aproximación a lo artístico. El historiador del arte, introducido en la comunidad miscelánea de patrimonios, debe saber que la presentación del arte al público general puede agotarse en un programa de marketing mal entendido o en las redes de formas didácticas

¹⁸ Es evidente que se trata de un «nadie» simbólico, personificado por unos pocos.

¹⁹ Aunque paradójicamente y al mismo tiempo podamos experimentar a menudo lo «creativo» desplazado al proyecto y concreción expositivos, a la escenografía de la comunicación.

²⁰ El proceso, que conlleva la realización de exposiciones narrativas o temáticas, o simplemente la falta de espacio, ha supuesto con frecuencia la necesaria ocultación de muchas de las obras sobrantes en las llamadas reservas de los museos, almacenes que forman parte de esos *guardianas* de fácil o

simplificadoras que elaboran verdades a medias y que prescinden de lo fundamental en lo artístico. Lo más evidente en el arte no aparece casi nunca destacado, o tal vez se da por sobreentendido. Existen *guardianas* para especialistas, más o menos desatendidos en su papel de minoría permanente²⁰. Hay que hacer un esfuerzo para no perder la brújula y no convertir el progreso deseado en una suma de renunciaciones. Sobre todo cuando se pierde la intensidad y se favorecen desviaciones hacia la superficialidad que sólo hasta cierto punto será garantía de un mayor impacto o de una mayor aceptación.

En definitiva, entre las urgencias de un legado a conservar y a comunicar como sea, y la búsqueda afanosa del cliente, el promotor, el *marchand* o el mecenas que nos legaron ese arte por encargo o por compra, quizás sea cada vez más preciso buscar algún espacio libre con ánimo de no perder de vista el valor concreto de ese mismo legado. Habría que ganar tiempo para estudiar sus características como problema básico de la creación o de la capacidad humana para hacer nacer el estilo. El monográfico que incluye esta revista pudiera ser un camino hacia la consecución de alguno de estos objetivos²¹.

En el marco de la Historia del Arte, el uso sistemático del término estilo²², aunque muchas veces al margen de un sistema, permite reclamar su espacio como parte fundamental de este campo de estudio. Después hay que intentar abundar en sus presupuestos y en sus límites, en sus fronteras y en su legalidad aplicada a la práctica de cada historiador del arte para superar un uso a menudo inconsciente que hace

difícil acceso.

²¹ Una suma reciente de trabajos sobre el tema se hallará en Caroline VAN ECK, Jammes McALLISTER, Renée VAN DE VALL, (eds.), *The question of style in philosophy and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

²² El uso es de una frecuencia casi sorprendente dada la crítica que en algunos casos se ejerce sobre el fondo del término. Basta abrir unos cuantos libros al azar, de aquellos que en muchas bibliotecas se clasifican como de teoría del arte, para advertir la frecuencia de los capítulos o subcapítulos

cojear ésta y muchas otras palabras²³. Las distintas aportaciones metodológicas, o los distintos modelos que estructuran el conocimiento sobre la obra de arte a partir de la noción de estilo, justifican con creces que haya parecido oportuno, e incluso necesario, promover una revisión de este tema²⁴. Para ello no deben ser un obstáculo las abundantes reflexiones que desde campos teóricos han sido dedicadas al concepto de estilo ni, por añadido, las insistentes alusiones que en estudios de carácter histórico se dedican tanto al «estilo» como a lo «estilístico», citados con extraña naturalidad y sin excesiva preocupación por su apertura semántica. El ideal sería intentar establecer nexos nuevos entre el peso teórico del concepto y su gravitación puntual en cada nueva aportación que contribuya al proceso de redescubrimiento del arte y de su historia.

Podemos sucumbir a los atractivos de una discusión sobre el estilo, para empezar a subir por el tronco de un árbol caracterizado por su variedad de ramas y frutos teóricos y concretos. En cualquier caso, si hay fallecimiento en el estilo se tratará siempre de una muerte con renacimiento asegurado, si se puede admitir, de la mano de Michel Seuphor, que «todo lo que quiere vivir y perdurar debe transformarse en medida, debe adquirir un estilo»²⁵. Desde otra perspectiva, una reflexión sobre el estilo es siempre un buen punto de partida para un debate sobre las continuidades y las discontinuidades del arte en el tiempo, es decir, un debate sobre el arte como historia y en la historia.

etiquetados por el término. Basta también con leer unos pocos artículos o estudios generales sobre historia del arte para dar de bruces con el estilo, lo estilístico o los estilemas.

²³ W. WORRINGER, en *Abstracción y Naturaleza*, FCE, México, 1953 (1908), p. 46-47 ya advertía refiriéndose al estilo que «cada uno entiende algo distinto por esta palabra y una confrontación de las diferentes definiciones y empleos del concepto de estilo ilustraría claramente la confusión que impera en las cuestiones artísticas».

²⁴ E. G. GOMBRICH señalaba en su ensayo sobre «Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes renacentistas», incluido

La batalla por el «estilo». El creador entre la tradición y el cambio

Antes de introducir reflexiones más concretas sobre el uso y el juego dados al término «estilo», es admisible predicar que es en el marco del conocimiento de las artes, concebidas en su dimensión más amplia —literarias primero y plásticas después²⁶—, donde esta noción se desarrolla con mayor fondo y donde acusa su sentido y problemática históricos. No hace falta atender a las imágenes derivadas de un estilo teñido de biología para plantearse el problema del cambio. Ya sabemos que pensar en un nacimiento, una madurez y una vejez de los estilos crea esquemas temporales falsos que únicamente sirven para encuadrar la idea de un principio y un fin en que se encauzan o se agotan las propuestas más interesantes o imaginativas de un período. Hecho que tampoco es asimilable siempre en estos términos, ya que también se ha puesto en cuestión la idea de un agotamiento del estilo. Las constantes y las disparidades del estilo global permiten argumentar sobre sus procesos, pero en la argumentación no hay que perder de vista ni el contexto ni el tiempo de los procesos individuales, los caminos olvidados y aquellos que no hallarán salidas por razones diversas. Si existen corrientes maestras, no hay que perder nunca de vista los cauces paralelos ni olvidar los numerosos afluentes que enriquecen los cauces principales.

El cambio por el cambio no crea estilo. Debe existir una secuencia que se localiza y discurre en el tiempo.

en *Norma y forma*, Madrid, 1984 (1966), p. 186, que, «como el resto de los usuarios del lenguaje, el historiador del arte se ve forzado a reconocer que la clasificación es una herramienta necesaria, aunque pueda ser un mal necesario. Con tal que nunca olvide que, como todo lenguaje, es algo artificial susceptible de ajuste y modificación, le será de mucha utilidad en su trabajo cotidiano».

²⁵ Michel SEUPHOR, *El estilo y el grito...*, p. 260. Seuphor añade acto seguido: «Eso se obtiene mediante la fuerza que da origen a la calma, mediante la calma que domina las situaciones.

Quizás también hay que descubrir una intención y un diálogo, aunque no necesariamente una conciencia (o autoconciencia) bien definida sobre todo ello²⁷. En consecuencia no siempre debe buscarse conciencia contemporánea de la «victoria» a la que aludió M. Seuphor como resultado de la batalla por el estilo²⁸.

Parece que hoy ya nadie podría creer en un estilo único, nadie podría creer en el estilo como en un hecho monográfico y excluyente. En la actualidad parece imposible e injustificable establecer absolutos que describan la primacía y soberanía perpetua de unas solas formas significantes, o de un estilo al margen de otras realidades²⁹. Más ambigua es la situación cuando los parámetros de lo estilístico se debaten entre dos polos opuestos, ya que en este juego de extremos, se toquen o no, caben muchos registros intermedios. El debate sobre clásico y no clásico podría ser un buen ejemplo de la «polarización» del estilo que, dejados al margen otros procesos similares, políticos por ejemplo, evita los matices o las coaliciones intermedias. Lo «no clásico» se abandona a una apertura y una indefinición preocupantes que lo cualifican por negación o renuncia y nunca por lo que le resulta propio. Lo clásico es aceptado entonces como paradigma sobre el cual se mueve cualquier proceso artístico y casi toca aquella noción que creíamos descartada y que lleva a la existencia de un estilo único. Pese a las enseñanzas plásticas del siglo xx, pese al arte no europeo, pese al tiempo anterior a lo griego, lo «no clásico» aparece frecuentemente como

un todo demasiado potente, pero débil al mismo tiempo, ya que se trata de un todo que no existe nunca como tal. En este juego de polos opuestos predomina una visión y gusto que cruzan en diagonal por los tiempos históricos, para dejar fuera la globalidad de lo que no puede medirse con la vara de una cierta realidad imitativa e idealizadora.

Es muy fácil caer en esta trampa. Lo es sobre todo cuando nos hemos nutrido de una cultura que parte del mundo antiguo —griego y romano— y que hace una lectura en clave de negación, relación y dependencia respecto de estos mundos o, mejor dicho, respecto de la visión parcial que de los mismos se predica. En esta marcha algunos intentan reivindicar lo medieval por su capacidad de no olvidar el pasado clásico, se intenta dignificar la *etapa oscura* por su predisposición renaciente antes del gran Renacimiento, olvidando en esta partida la parte más fecunda del juego, la originalidad de un trayecto que apasiona sobre sí mismo. ¿Nos apasiona gracias o a pesar de sus herencias clásicas?

Por otra parte, el estilo no está sólo en la distinción y tampoco se resume en una cuestión de clase, ni el arte «clásico» —concebido por muchos como el arte de primera clase— se entiende como estilo en un universo vacío. En toda obra lo distinto se suma a lo común y, en ese punto de confluencia, hay que destacar la pericia de cada estilo en su dimensión histórica y personal. Hay que detenerse a investigar el fondo de un concepto que penetra directamente en la trama de lo artístico y en su historicidad³⁰. El estilo del genio va unido a la búsqueda de la libertad

Así, la tranquilidad es la única victoria. Y la permanencia de la victoria da el estilo».

²⁶ Sólo si éste orden conviene a la etimología del término estilo, de *stylus*.

²⁷ Sobre las complejidades de la intención histórica con un *excursus* para el rechazo de la pobre idea de «influencia» vid. Michael BAXANDALL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1985.

²⁸ En la victoria se instalaría la idea de estilo que se construye sobreponiéndose a la regla, hecha para ser vencida (Michel SEUPHOR, *El estilo y el grito...*, p. 281).

²⁹ Sobre la idea de un «gran estilo» en la obra de Nietzsche y su repercusión en las vanguardias del siglo xx remitimos a Alex Mitrani en este mismo monográfico.

³⁰ En lo «artístico» no vemos sólo la forma depurada. Ni antes ni después del siglo xx, ni antes ni después de la no figuración, se puede desprender el arte y sus estilos de los supuestos significativos que acompañan la imagen plástica.

necesaria para superar una moral de lo debido, una moral que se apoya en el «deber hacer» de un modo concreto que remite a la tradición que da pervivencia al estilo³¹. El genio, las vanguardias, los creativos, introducen un balance nuevo en el campo de fuerzas que estructura el estilo existente y previamente consentido y que ahora definimos como «tradición». Sin embargo, el estilo existente es siempre una realidad fugitiva y dinámica. En los tiempos de duda y de pausa, unidos muy a menudo a un cambio generacional, renace el hecho estilístico como concreción que se debe al movimiento y que se entiende como forma de vida en lo artístico. Sobre lo hecho se evoluciona gracias a la operatividad creativa personal que ejerce presión sobre el estilo histórico. Se definen entonces rupturas sutiles que a la larga van a construir alternativas y van a suponer rompimientos con los espacios locales y internacionales, que subrayan la diferencia global y nos permiten destacarla con ciertas etiquetas, que siempre pecarán de demasiado estáticas.

Es evidente que en el campo de la historia del arte no podemos improvisar nuestros conocimientos. Hay que recorrer un camino incierto que separa el arte de la vida para unirlo nuevamente a ella. Hay una investigación previa, una familiaridad básica, de *connaissanceur*, de «entendido», que nos obliga a configurar nuestro campo visual y a enriquecerlo paso a paso. No es fácil conocer bien una situación macroestilística en que el individuo-artista puede moverse con intención o sin ella, en la que el individuo crea estilo o se mueve dentro del estilo (de lo ya existente fosilizado o consensuado). Es difícil admitir que un pintor o un escultor se hallan necesariamente de uno o de otro lado de la barrera. No siempre los grandes creadores son ajenos a la convención o se separan de lo que se estila en un momento dado. No

siempre los cautivos de las formas, los llamados imitadores o reproductores de modelos existentes, son inútiles en el proceso creativo. Hay que saber buscar los logros intermedios para matizar ideas tendentes a la organización de la *tabula rasa*, o de una originalidad sin orígenes.

No haría falta decir que entre ambos extremos la gama de situaciones es muy amplia. Si nos fijamos en lo general y destacamos el sentido principal de la marcha, describiremos la coherencia de un tiempo. Las disidencias y rupturas de poco calado son aceptadas sin problemas en los tiempos lentos del estilo. Sin embargo, en la carrera pueden aparecer velocistas, consagrados al sacrilegio y al crimen artísticos, que definen crisis letales no aceptadas por todos.

No podemos afirmar que de estos procesos surjan siempre obras que vayan a ser asumidas realmente al final del trayecto, ni obras que generen un campo estilístico trascendente. En cualquier caso, y con los matices que deban admitirse, el cambio se convierte casi siempre en *ultimatum* que regenera valores consensuados, más o menos universales o obligatorios. Por así decirlo, el cambio altera los episodios clásicos³², aunque sólo la distancia y la comparación permitan establecer los ritmos estilísticos y percibir lo «clásico»³³. La inmersión total es contraria a la visibilidad del estilo. Hay que buscar la perspectiva que lo hace visible. El estilo explosionado revierte en un proyecto generativo en el que siempre hay algo que se afirma sobre lo destruido. En estas reconversiones, las formas no son nunca neutras y el campo de lo visual que cultivan no resta ajeno al mundo que las envuelve. Sin embargo, en ningún caso podemos ver las artes plásticas y sus formas como una simple erupción en la epidermis de la historia.

³¹ Para reflexiones de esta índole, aunque el estilo no sea el tema, vid. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le sérieux de l'intention*, Flammarion ed., París, 1983.

³² Clásicos para nosotros, pero no quizás para otros (vid. notas siguientes).

³³ Lo «clásico» sería en este caso, más allá de un lenguaje artístico concreto, lo aceptado anteriormente, y su existencia correspondería al espacio de lo experimentado.

La intención se agazapa en todos los rincones del estilo, pero hay que descubrir su verdadera antropología e intensidad en las figuraciones concretas. Descubrir la intención figurativa convertida en apariencia obliga a reclamar la doble dimensión semántica del término apariencia. Nuestra traducción traiciona el original. Cuando intentamos acotar un estilo lo hacemos a menudo sobre la base de lo permanente, en especial cuando intentamos fijar una mirada sobre el arte en un tiempo y en un lugar señalados. También podemos ser poco crédulos frente al uso de nociones del estilo con voluntad reiterada o cíclica. Términos como arcaico, clásico, barroco o manierista acaban por significar poco cuando se proyectan sobre realidades diversificadas y pertenecientes a períodos históricos muy diversos. No son entonces el «estilo», sino algo que se sobrepone a él, un giro o modismo extrapolados de lo esencial. Es cierto que sabemos lo que queremos decir y que entendemos lo que quieren decir cuando se advierte «manierismo» o «barroquismo» en una obra helenística o cuando se aprecia esta misma voluntad formativa en ciertos maestros del gótico internacional. No obstante, esta opción es sólo uno de los modos posibles en un tejido mucho más complejo.

Sin embargo, cualquier fijación de este u otro orden se nos escapa, ya que el estilo se crea también en el movimiento³⁴. Cada paso, cada cambio de intención, se suma a las formas y se aprecia en el discurso que

³⁴ Es evidente que no podemos admitir el estilo como algo concluso y simultáneo que se aplica como receta inamovible al menos durante cierto tiempo, aquel que configura un período acotado. Posiciones como la de George KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Londres, 1967 (citaremos este texto a partir de la versión castellana: *La configuración del tiempo*, Madrid, 1975), que insiste en la entidad de la solución particular y en su correspondencia con otras soluciones particulares en contra de esta noción, son perfectamente asumibles si revisamos el término para adaptarlo a una visión más ágil y abierta. Una crítica a la refutación del término estilo por parte de Kubler se halla en el estudio de J. R. MORALES, *Estilo, pintura...*, p. 29-31.



Pietro Lorenzetti. *Máscara*.
Detalle de los frisos de la Basilica inferior de San Francisco de Assís.

generan. No discutimos ahora el concepto de *Kunstwollen* o «voluntad artística» como intención individual o colectiva en que se apoya el cambio, pero apuntaremos a su resultado como hecho o hechos que nos interesan, como efectos causados en que lo aleatorio tiene protagonismo escaso, sea cual sea la explicación para el cambio de intención³⁵. Las formas en marcha³⁶ establecen el estilo y sobre ese discurso rico y regenerador, enemigo de sus propias rutinas, se define lo artístico y su significado. La búsqueda de lo permanente no se opone a la búsqueda de la novedad que, como advertíamos, nos atrae como garantía de principio activo. Sin embargo, no podemos dejarnos engañar por una radicalización activada del cambio por el cambio. Su realidad más o menos intensa surge por contraposición a lo existente.

Por tanto, parece ser que es éste el terreno donde debe descubrirse la historia de cada nueva aportación puntual al cómputo global del arte de una época. Los estilos parciales pueden subordinarse al estilo principal, pero, normalmente, en cada creador real hay una traición a la globalidad.

El estilo histórico y lo individual en la Edad Media

Aunque pudiéramos admitir algunas dinámicas constantes, cada momento histórico se caracteriza por hechos y valores específicos que van a teñir el proceder artístico³⁷. En este marco, el tiempo evolutivo de las obras y los estilos es un aspecto fundamental que merece una reflexión atenta. En el tiempo del estilo, una condición ineludible es el espacio, el lugar donde se actúa: Oriente u Occidente, Europa o África, París o Pekín. Sin embargo, no es éste el problema que voy a tratar ahora. Su en-

³⁵ Vid. Alois RIEGL, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, 1980, E. H. GOMBRICH, «La psicología de los estilos», en *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, 1989, p. 251-276.

³⁶ Nos referimos a la marcha de las formas en un sentido amplio,



Maestro del escribano de Lleida. Detalle de *La resurrección de Tabita*, Museo Episcopal de Vic.

vergadura nos aconseja posponer el análisis de la globalidad para centrar nuestra mirada en una sola zona y evitar así comparaciones fáciles, quizás demasiado arriesgadas. No enfrentaremos por tanto los distintos tiempos del estilo en Oriente y Occidente. Nos interesa encauzar el tema aplicando siempre el discurso a una idea de emplazamiento relativamente limitado, cual puede ser el definido por la Europa occidental.

en un sentido que corresponde y se decide de modo simultáneo para cada nuevo contenido.

³⁷ La búsqueda de las «constantes» es sólo una parte de lo que determina el hecho estilístico. Estos enlaces que implican la idea de continuidad fueron reseguídos por historiadores del arte como Alois

Los tiempos del cambio, el paso lento, rápido o mediano por las cosas, rigen discursos distintos que caracterizan extensos períodos y que nos pueden ofrecer algunas de las claves reales del estilo, más allá de la relación o repertorio externo de características comunes sobre conjuntos de obras que se intentan analizar bajo un mismo signo. Estas características son a menudo claves secundarias que si sirven de algo es para entretener o, simplemente, para intentar que se haga visible de modo esquemático lo que puede ser o parecer obvio. En cualquier caso, el estilo se ciñe a un tiempo pero también tiene un tiempo. Este crea ritmos que lo definen y que nos ayudan a explicar el peso y la profundidad del cambio en cada período histórico³⁸.

El siglo xx nos ha acostumbrado al cambio ultrarrápido y a la simultaneidad de registros estilísticos. En su transcurso se ha perdido el miedo a lo discontinuo. Casi hemos dejado de hablar de estilos históricos para referirnos a corrientes, movimientos o tendencias en que se agrupan distintos estilos

Rielg que fundamenta su argumentación en la ya aludida noción de *Kunstwollen* o voluntad artística (vid. *Problemas de estilo...*). También Meyer Schapiro incide en un ensayo sobre el estilo en la forma, en las cualidades y en las expresiones constantes de éste, pero no por ello hay que atribuirle la idea de una estabilidad absoluta de los estilos que sólo puede entenderse como espejismo didáctico.

³⁸ Justamente a la noción temporal y a muchas de sus modalidades se ha referido J. R. MORALES en *Estilo, pintura...*, p. 35-60; sin embargo, aquí nos gustaría incidir de manera especial en los tiempos comparados de los estilos históricos como entidades que se generan también en los tiempos individuales o sobre los estilos personales que construyen una época.

³⁹ Los retornos, los «neos», que ejercen en el xix pero que también permanecen en el xx son, en parte, un territorio para la distancia que genera la multiplicación de corrientes generales, no necesariamente unificadas, sobre un eje estilístico común. La misma diversificación permite que estos estilos nacidos de la recuperación aparezcan como necesidad nueva, o que su curso fluya sin confusión evidente con lo pasado. Podrían ser renacimientos a pequeña escala si el peso de lo clásico no oprimiera nuestra aprehensión del término Renacimiento.

⁴⁰ Las complejas tensiones que crean conjuntos estables de convenciones, en base a las cuales podría intentar definirse

personales³⁹. La marcha frenética del siglo que se agota supone la estructuración de fondos comunes muy sutiles y que se desvanecen con suma facilidad⁴⁰. Lo individual triunfa sobre lo colectivo⁴¹.



Maestro del Escribano de Lleida. *Llibre Verd*.
Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Ms. núm. 1.

el estilo (E. H. GOMBRICH, «Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, ed. Debate, Madrid, 1998 (1963), pp. 1-11, p. 8) tienen en este período histórico una vigencia cada vez más limitada, sea en el tiempo sea en el espacio.

⁴¹ De hecho se acentúa una tendencia que no ha nacido de forma improvisada. Su historia es larga y define una trama compleja surcada por deudas, compromisos y notorias

No obstante, épocas anteriores definieron su gusto de forma más estable, ya que los cambios se organizaron poco a poco, en una marcha mucho más lenta y que en algunos casos parece casi imperceptible o temerosa de abandonar esquemas bien conocidos. El paso lento y reposado por las formas se convierte en aparente continuidad que modifica el rostro de las cosas sin entorpecer su ritmo global. Se trata de un arte que crece (cambia) sin que casi nos demos cuenta⁴². Tanto lo colectivo como lo individual dependen de la adhesión a modelos muy fijos en que las variaciones se suman como pequeñas revoluciones que, cuando son grandes, fluyen hacia la trascendencia de toda una época artística. El problema de las grandes transiciones artísticas, la apertura de una etapa y el cierre de otra, se plantean a menudo como los problemas nacidos de los cambios de etiquetas macrohistóricas que definen períodos extensos, en que caben muchas cosas y muchos comportamientos artísticos. En el uso de uno u otro término, se percibe un cambio de substancia que tiene fuerza suficiente como para derribar el peso de lo anterior, al menos en nuestra mente. Poco preocupa en general hablar del paso de un primer románico a un segundo románico o de un gótico italianizante a otro «internacional»; en cambio los debates son interminables cuando debemos situar el inicio de la «Edad Media» y poner punto y final al mundo Antiguo. Menos complicado puede parecer situar el paso de Románico a Gótico, aunque tampoco existe acuerdo absoluto en este terreno. Un

ambigüedades. Vid. Aaron GUREVICH, *Los orígenes del individualismo europeo*, ed. Crítica, Barcelona, 1994, sobre el papel jugado en este proceso por los hombres de la Edad Media, especialmente a partir de los siglos XII y XIII.

⁴² En algunos casos se habla de la permanencia y generalidad del arte sagrado, o de los estilos asociados a determinados regímenes absolutos o imperiales, enfrentados a los eclecticismos y a las estéticas fugaces de otros momentos (Rafael ARGULLOL, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, 1989, ps. 40, 99).

⁴³ No hay que esconder incongruencias de cierto grosor que marcan el trabajo de falsos especialistas, o los momentos iniciales cuando se aborda por primera vez el estudio de amplios elencos de obras. Todos conocemos la tendencia a dar nombres de autores conocidos a piezas anónimas a las que conviene más el anonimato que una falsa clasificación, si no es posible

acuerdo que puede ser menor incluso cuando el problema es establecer los límites de estadios como el abarcante y al mismo tiempo excluyente «Renaacimiento» frente de un Gótico terminal, ya que entonces cruzamos simbólicamente el límite del Medioevo y penetramos en la Edad Moderna, la *edad* complacida de sí misma.

En algunos momentos todo se parece. Sin embargo, ésta es solo una primera impresión; los especialistas pueden reconocer cambios notorios y platicar sobre la evolución estilística de un maestro determinado, pueden discernir sobre particularidades locales y situar sin confusiones excesivas las obras nacidas de una u otra escuela, dando pie a las consabidas series de categorías y clasificaciones, a los catálogos de autores concretos⁴³. Afortunadamente, los ejes del movimiento artístico, sean grandes o pequeños los cambios, no se mueven sólo en la dirección de la mejora o el empeoramiento⁴⁴. Existe un espacio suficiente para percibir que en el cambio hay siempre renuncia y ampliación. En muchos casos se puede producir el equilibrio entre lo que se substrahe y lo que se añade, y permanecer así en un nivel cualitativo similar. No negamos con ello las desviaciones del modelo, ni los empobrecimientos manifiestos que fosilizan el arte de un período, pero entendemos que no es en ellos donde se crea el verdadero problema del estilo, sino en la parte positiva o neutralizadora que se debate por dar paso y forma a una nueva idea plástica⁴⁵.

sacar del olvido a su verdadero maestro. Tampoco son raras confusiones evidentes de mano en trabajos que permiten la integración de un equipo y que se plantean sobre todo en campos como el que genera la ilustración de manuscritos.

⁴⁴ George KUBLER, *La configuración del tiempo*, op. cit., p. 93, habla del movimiento generado por la «réplica» que puede determinar un hecho mejor —una superación— o un declive que pueden describir el comercialismo (lo barato) o el provincialismo (lo burdo).

⁴⁵ En el caso de la pintura gótica en Cataluña, es evidente la pérdida de intención que viven los sucesores de artistas grandes como Bartolomé Bermejo, Jaume Huguet o Pere Garcia de Benavarrí. Sobre todo la escuela de este último aparece como un pálido reflejo del arte pictórico precedente. Sin embargo, el problema del estilo a finales del siglo XV no se centra en estos artistas

En los márgenes o intervalos que ofrecen términos supuestamente estilísticos, como los de románico y de gótico, hallamos referencias a estilos o subestilos internacionales que perviven cuarenta, cincuenta o sesenta años sin que los cambios que se aprecian en ellos sean importantes, al menos a ojos profanos o no especializados. Corregido y aumentado, lo mismo sucede cuando nos aproximamos por primera vez al arte egipcio, desconocedores de las sucesiones que pautan imperios y episodios dinásticos concretos. Rige nuestra visión unificadora y, si es casi demasiado fácil reconocer un *estilo egipcio*, no lo es tanto discriminar sobre su notoria pluralidad⁴⁶. Lo mismo puede advertirse —y se ha advertido en más de una ocasión— para el arte bizantino, donde el genio individual se hace cada vez más difuso y lo personal se opone a la coherencia aplastante de los resultados. Evidentemente, también en este caso la coherencia decrece cuanto más adentrados estemos en el tema. Sin embargo, pese a los cambios de tiempo y de ritmo que se advierten en la marcha de los estilos según los distintos períodos históricos que analicemos y según el marco geográfico, no me parece adecuado enfrentar etapas sumidas en estilos históricos, asociados a un proceder general y anónimo, a otras regidas por la quintaesencia de lo individual y por los estilos personales que emanan de ella. Basar la visión del arte en este tipo de oposición absoluta nos lleva a una visión falsa de los procesos histórico-artísticos.

La Edad Media es esclava de sus paradojas, vive sus creencias centrales pero también es cuna de individuos singulares⁴⁷. La distancia organizadora y

menores que pintan docenas de retablos al uso, atendiendo a un sistema artesanal poco creativo, sino en las formas del relevo que va a suponer, ya en la línea del 1500, una tardía incorporación al Renacimiento.

⁴⁶ Se advierte así el sentido de la permanencia en el arte egipcio, aunque no pueda negarse una paulatina transformación. Gombrich señala que su contexto es el de un arte ritualista, con un vivo deseo de continuación y preservación que impide el cansancio o la negación de un repertorio decorativo muy fijo (E. H. GOMBRICH, *El sentido del Orden*, p. 271).

⁴⁷ Aaron Gurevich atiende al caso de Abelardo (1079-

unificadora que nos separa del mundo medieval no es suficiente para esconder los datos indicadores que nos advierten que ningún período histórico puede explicarse como un todo demasiado homogéneo u orientado en una dirección única.

La perspectiva que nos ofrece lo artístico no es la única que debe ser tenida en cuenta. Antony Black, en un estudio sobre el pensamiento político medieval, advierte que, «a decir verdad, no hubo una ruptura entre el «colectivismo» medieval y el «individualismo» renacentista; había mucha conciencia individual en la Edad Media, y las lealtades comunitarias no desaparecieron de la noche a la mañana, ni siquiera entre los humanistas»⁴⁸. En la misma dirección apuntan algunas de las conclusiones de Aaron Gurevich cuando investiga sobre los conceptos de «persona» y «personalidad» en la Edad Media, convertidos en ejes de la responsabilidad que recae sobre el hombre en textos como la «Parabola de los cinco talentos» de Bertoldo de Ratisbona⁴⁹. En este mismo sentido, hay que analizar la responsabilidad individual sobre el estilo, sin perder de vista los límites y los valores que impone la época, pero el problema es tanto para la etapa medieval como para otros períodos más orgullosos de su libertad creativa.

Es cierto que en el registro de lo individual, que corresponde por ejemplo a las trayectorias de pintores o escultores medievales, nos enfrentamos a indefiniciones nacidas de la reiteración de unos mismos patrones, pero hay que advertir también de forma

1142), autor de la *Historia calamitatum mearum* y ejemplo de individuo en conflicto con su mundo. (vid. *Los orígenes del individualismo...*, p. 112-127).

⁴⁸ Vid. Antony BLACK, *El pensamiento político en Europa, 1250-1450*, Cambridge University Press, 1996 (1992), p. 18. En este sentido, podemos compartir la sorpresa del mismo historiador que manifiesta su estupefacción ante algunos planteamientos vigentes: «es asombroso que la Edad Media continúe siendo objeto de generalizaciones que harían reír a los especialistas de otros campos» (Idem, p. 19).

⁴⁹ Aaron GUREVICH, *Los orígenes del individualismo...*, pp. 137-152.

paralela nuestra falta de información. Incluso cuando la vida creativa del artífice se alarga algo más allá de lo normal y podemos verlo activo durante más de cuatro o cinco décadas, no siempre resulta fácil estructurar un catálogo de obras plenamente satisfactorio⁵⁰. Casi nunca disponemos de documentación precisa sobre una mayoría de las obras conservadas que se atribuyen a un maestro, con lo que se agudizan los problemas cronológicos y atributivos. Estos problemas perfectamente resueltos en otros períodos se convierten en objetivo que centra muchos de los estudios y debates dedicados al arte medieval.

No es extraña la confusión de las obras iniciales o del período de formación del maestro con las obras que pertenecen a colaboradores menores del taller. A menudo se confunde aprendizaje o inexperiencia con falta de talento. En algunos casos es sintomático advertir cómo las obras de gran empeño aparecen necesariamente situadas en los momentos álgidos, desprestigiando a menudo los productos correspondientes al inicio de la actividad o incluso los que obedecen al trayecto final del maestro, aunque éste no siempre viva un declive creativo paralelo al declinar físico. En alguna medida no se han tenido en cuenta factores como la desviación, la delegación o la subordinación de encargos que pueden modificar nuestra visión de la producción que nace de la madurez del llamado «maestro», considerado a menudo como simple «artesano», y que, actualizando el lenguaje, pasaría hoy por el «creativo principal». En este sentido, hay que observar que, aún existiendo muchas veces consenso sobre la autoría no siempre se puede establecer sin debate y demostración extensa la fecha posible de realización de una obra indocumentada. Hay que saber lo que piensa el historiador para poder establecer un diálogo más allá de los hechos consumados o congelados en una sola frase.

Los grandes problemas de datación de obras populares o sin dominio claro de un léxico nacen de su carencia de estilo o de la debilidad frente a sus mo-

delos, que son adaptados de modo superficial o incompleto. La colección de vírgenes clasificadas como románicas que pertenecen sin embargo a los siglos XIII, XIV e incluso XV o XVI, es muy extensa. Ya sabemos que en la mayoría de los casos son obras góticas esculpidas por maestros de poco alcance que adaptan sumariamente modismos de lo nuevo sin perder alguno de los ejes marcados por la tradición anterior. Sin embargo, por lo general, hay que advertir que también se desvían lo suficiente como para impedir que nuestro error sea completo. Aunque algo tiene que ver con el anterior, un problema distinto, y mucho más grave debido a su repercusión general, es el que lleva a confundir un estilo como el románico con lo tosco, lo ingenuo, lo primitivo, lo esquemático o lo hierático.

En la etapa medieval, el concepto de autoría, siempre supeditado a las inefables dinámicas del taller y al trabajo de los subalternos que se infiltran en los esquemas del individuo que perseguimos como cabeza del grupo, añade su dificultad intrínseca a la que nace de la cronología, debido sobre todo a la reiteración de esquemas entre el inicio y el final de una vida creativa. La atribución —basada en el estilo— forma parte de este problema. Seguramente la marcha lenta del estilo no impediría observar el cambio si dispusiéramos de toda la obra de un Simone Martini, si bien sabemos que, en el campo del estilo cambiante, no podremos ver nunca en él a un Pablo Ruíz Picasso. Ambos mantienen su estilo como hecho y son reconocibles sin excesiva dificultad, pero sus ritmos estilísticos nada tienen que ver entre sí. Podrían distinguirse en este sentido dos formas de concebir lo estilístico individual. Por un lado, habría que asumir lo que unifica y da coherencia a un proceso artístico personal, de principio a fin, en una lectura que sólo es posible cuando el ciclo se ha completado. Picasso es reconocido como tal en toda su obra, al menos en la fundamental, aunque los cambios que se dan en ella sean muy importantes. Por otro lado, podría estructurarse ese fondo y esa



Simone Martini. Detalle de *La Anunciación*.
Galería de los Uffizi, Florencia

continuidad de lo personal, esa focalidad del estilo, para percibir las alteraciones parciales de una película que es más o menos flexible según el momento histórico en que vive su autor. Esa flexibilidad puede depender justamente del tiempo general del estilo y de la consciencia existente sobre este último. Este es el sentido que quisiéramos atribuir a un ritmo estilístico superficial, o adscrito a lo más tangible,

⁵⁰ «El imperio de la fórmula» es el otro supuesto a considerar y que describe la importancia dada al modelo o al símil (vid. Julius von SCHLOSSER, *El arte de la Edad Media*, Gustavo Gili ed. Barcelona, 1981, p. 88) y que puede llegar a confundirnos.

⁵¹ Habrá que plantearse también el problema del tiempo del estilo en los diversos campos artísticos. Una primera diferenciación puede darse entre las artes figurativas y la arquitectura, aunque los resultados que derivan del estudio de las obras concretas no siempre concluyan del mismo modo. Si

a la evidencia de la obra, y que se organiza sobre la base de un estilo permanente y más difícil de aprehender y describir. Picasso fluye de un estilo superficial a otro, pero se mantiene en su propia *maniera*. Se trata entonces de un estilo cimentado, *ad fundamentis*; o del estilo más «esencial». Podríamos hablar también de un «momento» original del estilo persistente, o de un motivo que modifica pero no cancela ese quehacer voluntarioso y constante que da coherencia a una producción personal y que, en otro nivel de lectura y extrapolación, puede ejercer como dato imprescindible para dar coherencia a una época. Basta con cambiar la apertura del diafragma para intentar ganar en profundidad de enfoque⁵¹.

Picasso quema etapas apresuradamente, establece cambios vertiginosos, regenera la epidermis de sus obras en pocos años y es fiel a los ritmos y latidos del siglo en que vive. Incluso puede parecer que se adelanta a él, pero lo evidente es que *avanza y retrocede* de forma acelerada sobre su hacer artístico, construye paso a paso crisis de lenguaje que, si no implican una negación de su propio estilo, pueden redundar en cambios substanciales que penetran toda una época. Simone, como el mismo Giotto, también vive su propio momento y nos ofrece una producción en marcha que supera sobradamente en resultados el término medio alcanzado por sus contemporáneos. Sin embargo, sus tiempos son otros. El tiempo estilístico de Simone obedece a unas coordenadas muy distintas a las del arte contemporáneo. Se explica que su exigencia, y evidentemente la de sus talleres, establezcan nexos mucho más fuertes con el estilo de la época o con

aceptamos los estudios clásicos sobre el tema de un nacimiento de la pintura gótica en París o en la Ille de France en torno al 1200, esta parece llevar cierto retraso respecto al nacimiento de un gótico arquitectónico y escultórico en la misma zona, enraizado en el siglo XII. En cambio, la difusión de los esquemas de ese nuevo estilo en la pintura parece llevar mayor velocidad que la transmisión de lo arquitectónico enfrentado tanto a la tradición como a sus funciones primarias.

un estilo más basado en la continuidad y lo que permanece que en lo discontinuo de una transformación veloz. Dentro de la llamada general del gótico y de la escuela de Siena, Simone sigue los parámetros originales del trescentismo italiano giottesco o postgiottesco⁵². Con todo, el Simone Martini de la *Maestà* de Siena⁵³ no fue ni pudo ser el *mismo* que trabaja a partir de 1336 en Aviñón. Los cambios son suficientes para hablar de su proceso que, sin abandonar un ápice su coherencia global, desarrolla un cambio estructurante a lo largo de veinte o veinticinco años⁵⁴.

Con Simone Martini, muerto en 1344, se alcanza a pronosticar el gótico internacional, el gótico del fin de siglo, pero desde su posición, la ruptura con lo italianizante se basa menos en el rechazo que en una cuestión de afinidades relativas con otros maestros italianos o francos. Algo parecido sucederá con Matteo Giovannetti de Viterbo, activo en el Palacio de los Papas o en Villeneuve-les-Avignon, pero en este último caso el desgarró será mayor⁵⁵.

El valor y el coste del estilo

Es un hecho asumido o una teoría bien difundida que las obras mejores no han sido siempre las mejor

comprendidas y valoradas en su tiempo. Lo que hoy sobresale como más notable no ocupó siempre el mismo lugar privilegiado. Los ojos de quien mira, compra y paga, establecen un criterio que, hoy y ayer, impone las reglas del gusto, estético o ideológico. Si estas observaciones pueden ser admisibles cuando se ciernen sobre obras y autores concretos, no sería muy pertinente convertirlas en sentencias absolutas sobre la discordia y el desacuerdo reinantes en todo momento entre el creador y el público. En momentos históricos determinados, el veredicto de algunos—o quizás el de una minoría preparada para dictarlos—debió hacer justicia a la obra. Si nos situamos en los siglos que anteceden y contemplan períodos como los del románico o el gótico, ese «hacer justicia» quizá debiera basarse en una norma relativa al quehacer en el arte, en un quehacer muy codificado que probablemente deba buscarse como una norma bien asumida que supuso también la existencia de un precio bien establecido⁵⁶. Las actitudes enjuiciadoras son en mayor medida coincidentes cuando los cánones conocidos y aceptados socialmente, o por la parte de esa sociedad que accede de forma restringida a los bienes artísticos, coinciden de forma clara con los patrones vigentes en los talleres. Nos situamos en un mundo sin medios de comunicación de masas, sin empresas de marke-

⁵² Ello no nos obliga a diluir su individualidad, ni a obstruir en la suma opaca de la actividad del taller sus aportaciones como creador de lo gótico. Existe una *maniera* simonesca que a su vez revierte sobre el arte de otros maestros.

⁵³ El mural fue hecho hacia el 1315 y restaurado por su autor en los años veinte del mismo siglo XIV.

⁵⁴ Giotto ofrecería un caso equivalente al de Simone, o incluso de mayor riqueza, si pensamos en su incipiente etapa umbra, su clásica etapa padovana, o en sus múltiples incursiones toscanas, lombardas, marquetianas o napolitanas.

⁵⁵ Previtali se refería también al problema de la supervivencia del estilo a la obra que le ha dado origen, a las «secuelas» o la falta de secuelas, para insistir en la responsabilidad de los seguidores e imitadores frente al gestor del cambio. Este debe aparecer libre de compromisos con el futuro estilístico inmediato que se convierte en el signo de la nueva época, abocada bien al cambio, bien a la permanencia, según sea su dinámica. Las continuidades tienen, por tanto, dimensiones peculiares que no

deben afectar nuestra lectura del proceso anterior (vid. Giovanni PREVITALI, *La periodización del arte italiano*, Akal ed., Madrid, 1989, p. 23).

⁵⁶ Félix de Azua establece la comparación entre el negocio de los antiguos artesanos, que sitúa como «artistas premodernos» que ganaban su salario gracias al grado de su saber hacer, y los artistas modernos, que basan su trabajo en una actividad escurridiza, basada en la propiedad intelectual y en las ideas (vid. Félix de AZUA, *Diccionario de las Artes*, ed. Planeta, Barcelona, 1995, p. 50). Su ejemplo es esclarecedor, y parece no situar la verdadera ruptura en el Renacimiento cuando argumenta que, si es fácil distinguir un Tiziano bueno de uno que no lo es, resulta harto más arriesgado discriminar un buen Miró de otro menos bueno (Idem., p. 50-51). El respeto al modelo, el referente que lleva a la transgresión consentida, es mucho más claro en Tiziano que en Miró. El margen de error se hace en el segundo caso mucho menos evidente.

ting y sin avales desnaturalizados para la fabricación de éxitos o estilos de éxito.

El tiempo lento del estilo asegura de alguna forma su adecuación al marco social que lo consume⁵⁷. Existe un mutuo conocimiento. La sorpresa casi no existe, la novedad es un cultivo muy lento y cuando emerge con nitidez ya ha sido asimilada. En este contexto los márgenes del mercado y el precio de las obras pueden establecerse con errores escasos. Sólo la falta de información nos impide a menudo esbozar mejor el escenario⁵⁸. El criterio artístico de los contemporáneos puede contribuir a dictaminar lo que están dispuestos a pagar por un producto artístico concreto y, en contrapartida, el taller establece sus propios mecanismos de supervivencia en relación con los costes, las posibilidades de oferta y la presión ejercida por las demandas⁵⁹. No creo aceptable predicar la uniformidad artesanal de la producción artística de los siglos XIII, XIV o XV ni para lo catalán, ni para otros contextos. Las obras que ofrecen los tiempos del gótico son a todas luces desiguales, tanto en su valor crematístico como en sus resultados. Tampoco antes, en tiempos del románico, hallaríamos justificación absoluta para una imagen igualadora que remueve en la inconsciencia plástica del maestro otros tipos de inconsciencia

⁵⁷ En pintura, cambios esenciales como el que lleva del último románico al gótico italiano del 1300 requieren un *tempo* largo de casi dos siglos de *transición*. Este proceso llevará poco a poco de las sumas de bizantinismos y ritmos lineales, muy poco advertidos de la posibilidad latente de horadar la bidimensionalidad de la superficie, a crear la ilusión de un espacio pictórico transitable y que envuelve la figura.

⁵⁸ En este contexto hay que entender el interés de recientes trabajos de cuantificación de los precios y tasaciones de obras de arte medievales que intentan sacar partido de estas informaciones también en el terreno artístico y conocer de algún modo el tipo de obra prevista, cuando la información es insuficiente o cuando se han perdido las obras. En el terreno del retablo, la tesis doctoral de Francesc RUIZ, *Lluís Borrassà i el seu taller*, 2 vols, Universidad de Barcelona, 1998, analiza un buen número de encargos relacionadas con la actividad de Lluís Borrassà y otros pintores contemporáneos suyos, para ofrecer indicios de autoría a partir de determinados compromisos económicos. Sin olvidar otros parámetros, vinculados a la envergadura y complicación de la

originada en el marco social. El *savoir faire* crea una forma de responsabilidad que implica el dominio técnico pero también potencialidades creativas que se escapan por naturaleza al que encarga la obra⁶⁰. El arte figurativo despierta admiración y en toda época nace de una voluntad y una inteligencia representativa —en sentido lato— cuyas bondades no se distribuyen ni se administran de modo uniforme. La exigencia de resultados puede adaptarse a la transacción artística. Se establece su correspondencia con la efectividad y el agrado dentro de unos márgenes razonables que deben alcanzar también el dominio estilístico. Tampoco entonces todo se resuelve en la búsqueda de la habilidad técnica y la función.

En esa compleja Edad Media el llamado artesano por su tipo de vida, por su limitado papel en la sociedad de su época, por una supuesta falta de conciencia y creatividad, debió ser también el artista que a menudo hacía falta⁶¹. Sin embargo, son muchos los estudios que tienden a negar esa posibilidad hasta fechas muy avanzadas, aquellas que nos sitúan ya en la antesala de la Edad Moderna o ya ante los primeros pasos de la revolucionaria aportación renacentista. El maestro medieval es artesano porque trabaja en un taller donde, según parece, no existe conciencia sobre el componente creativo de la actividad artística, donde los procesos

obra a realizar, se tiene en cuenta la participación del taller en su precio final, de modo que esta participación puede influir a la baja en la suma total a pagar. Contrariamente, el compromiso directo del maestro podría haber incidido en un incremento del precio establecido.

⁵⁹ Dividir entre pintores de retablos y pintores de escudos *et altera* no es siempre la solución. Aunque una dedicación exclusiva a labores consideradas subalternas a la pintura en mayúsculas pueda ser determinante y marcar la actividad de un individuo, no lo es cuando un taller busca la multiplicidad de encargos y se mueve con cierta libertad atendiendo todo tipo de demandas, del retablo y la pintura mural a la ilustración de manuscritos o a la decoración de cajas, escudos o esculturas.

⁶⁰ Lo sabían bien aquellos que firmaron sus obras y también aquellos que no las firmaron por no suscitar envidias (véase Aaron GUREVICH, «El maestro y su autoconocimiento», en *Los orígenes del individualismo...*, p. 132-136).

⁶¹ Creo que en todo arte puede defenderse una intencionalidad creativa que sin perder su sentido debe sumarse a con-



Pinturas murales de Sant Domènec de Puigcerdà. (Detalle de una predicación.)

y técnicas artesanales priman, donde la copia es evaluada positivamente y sin vergüenza —o con desvergüenza— donde muchos no saben leer ni escribir y donde son los clérigos, convertidos en iconógrafos, los que dictan las ideas, para ser identificados con los doctores de los temas y el sentido. La copia a partir de un modelo es un quehacer y no un alumbamiento⁶².

Esta visión del mundo medieval, de simplicidad casi cómica, caricaturiza quizás el fondo de algunos estudios en que se da por sentado que la conciencia nace con el Renacimiento. Se cree que la conciencia toma sólo la mano del nuevo macro-estilo histórico para convertirse en teoría y en reivindicación explícita de un nuevo lugar en el marco social. El retorno a lo clásico, después de los siglos de tinieblas,

notaciones mágicas, rituales, religiosas, o de otro orden. No creo que lo «artístico» se defina a posteriori a modo de etiqueta postrenacentista.

⁶² Si se puede defender una intelectualidad medieval a partir de la escritura, también debe ser factible abordar los problemas de una inteligencia plástica que se advierte a partir de las obras de muchos maestros medievales, entre los anónimos o entre los individuos documentados. Aunque sus guías fueran obras precedentes, no hay que olvidar, tampoco en este tiempo, los valores del aprendizaje directo y el ejercicio y dominio sobre las formas vivas, una habilidad que se experimenta en el devenir y que gana cuerpo y advierte nuevas posibilidades en su pleno ejercicio. No hace falta recurrir para ello a la discusión sobre el sentido de las firmas en obras medievales. Gracias a éstas, el maestro principal asume la idea o el diseño de la obra, dejando de lado su ejecución que puede ser asumida según convenga por los

augura un cambio trascendental que nos explica también el cambio de rostro que regenera el arte y lo retorna a sus *patrones* verdaderos, tocados por una visión ilusionista —idealizadora de lo real— y por un arte especulativo⁶³. El estilo vuelve a la razón (lo cuestionable es que la hubiera perdido). Existe una tendencia evidente a concebir el estilo como un hecho formador que da curso a un fondo *expresivo*, intratable en estado puro. El estilo se concibe como el medio constructor que canaliza la expresión, como el domador del grito, como su forma reflexionada⁶⁴. Sin embargo, debe haber más verdad en el término cuando intentamos sentir el estilo como un hecho de la razón global que une lo mental a lo sensorial. El estilo existe entonces también como forma de la sensibilidad para el contenido.

Creadores de estilo: artesanos o artistas

Seguramente podríamos refutar algunas de las conclusiones que he comentado a partir del estudio de situaciones concretas y a partir de la misma documentación de la época. Esta última demuestra que, aunque lo fueron en algunos casos, no siempre los pintores llamados «artesanos» eran analfabetos o incapaces de leer o de escribir, sin que una y otra cosa deban meterse siempre dentro del mismo saco. No todos fueron iletrados e incluso hay que admitir que algunos de los maestros medievales fueron sufi-

colaboradores del taller. La firma se convierte en una etiqueta o distintivo con el que se conoce una determinada producción, pero al mismo tiempo es una garantía parcial. Hoy en día su presencia se ha convertido casi en obligación, en prueba inexcusable de autenticidad y de individualidad. La firma ha de ser explícita, aunque se decida esconderla detrás del cuadro o en un documento adjunto para no entorpecer la mirada sobre la obra. Desgraciadamente, a menudo, la firma condensa demasiados elementos sobre la entidad de la obra. Sin ella se pierde la guía que señala el norte de las bondades de muchas producciones.

⁶³ Evidentemente, no podemos seguir por este camino. Es suicida atender a procesos de esta complejidad en el vacío. El renacer —el Renacimiento— no se produce simplemente contra algo sino también a partir de algo. En un sentido global, habría que hacer frente a las tesis que diluyen la obra medieval en un mero hecho religioso o que la convierten en un producto dictado al margen de lo artístico verdadero,

cientemente considerados, integrados en estratos sociales nada desfavorecidos⁶⁵. Pero ello no parece suficiente para hablar de «artistas» cuando se trata del período medieval.

Para intentar salvar el problema se ha opuesto la idea de un artista *genuino* a la de un artista *genérico* y se ha establecido la diferencia en la conciencia que el primero manifiesta de cuestiones estéticas y acerca de su categoría y oficio de creador⁶⁶. El artista verdadero sería en estas circunstancias el que se postula como tal y el que adquiere por este hecho una situación social distinta de la de aquel creador que no posee autoconsciencia realizadora sobre el valor de su oficio artístico. Nada tiene que ver esto con los resultados de sus respectivas obras. En estas coordenadas, el mundo medieval habría sido un mundo sin artistas, ya que a las tareas realizadas con las manos no correspondía una elevada categoría social. Los maestros vivían supeditados a la obligación, el esquema, el topos y el cliché, y ello comportó, según algunos teóricos, su incapacidad para renovar de forma rápida y efectiva los modelos vigentes, al uso de lo ocurrido en nuestro siglo⁶⁷. En este tipo de apreciaciones la realidad de la obra se desliza hacia el plano que ocupa el hombre sin biografía, a menudo completamente desconocido⁶⁸. El sujeto desaparece. Es fácil en estos casos hablar de un «arte medieval», cuando no de un «estilo medieval», de un «arte románico» o de un «arte gótico».



Mestre de Sant Climent de Taüll. Detalle de la Virgen. MNAC, Barcelona.

En determinados lugares y períodos, la obra mantiene su categoría, o la alcanza situada ya en nuestro tiempo. En cambio su realizador desaparece bajo el concepto de artesano que actúa sin pensamiento autónomo, que copia o ejecuta los proyectos de otros,

aunque sus defensores nos acusen de simplificarlas o exagerarlas en busca de una mayor claridad discursiva.

⁶⁴ Vid. M. SEUPHOR, *El estilo y el grito...*, p. 259-290.

⁶⁵ Sobre el maestro gótico en Perpiñán y el Rosellón son interesantes las indagaciones y puntualizaciones de Silvette ANGENARD, en su tesis doctoral, *La peinture des retables en Roussillon aux xvè et xviè siècles: Le diocèse d'Elne d'Arnaud Gassies a Jaume Forner*, 3 vols., Université Paul Valéry, Montpellier, 1998. Para centros como Barcelona o Gerona también se concluye en un sentido similar en la tesis ya citada de Francesc Ruíz.

⁶⁶ Vid. R. ARGULLOL, *Tres miradas...*, p. 213 i ss.

⁶⁷ Quizá deba advertirse que no sólo el arte se mueve más lentamente en épocas pasadas, también la técnica y la ciencia evolucionan a un

ritmo diferente, hoy y ayer. Quizás podríamos admitir que el instalarse en el cambio favorece la propensión al cambio y acelera gradualmente los nuevos procesos, de un modo similar al que contemplaría la multiplicación de los avances científicos actuales. Sin embargo, los límites de la percepción estética y la capacidad para asumir la transformación continua nos sumen en su disolución estilística que en algún momento lleva a hablar de muerte de la pintura o de muerte del arte.

⁶⁸ No por ello hay que pensar en su inexistencia, obviedad que no excluye que se haya negado la individualidad del estilo en períodos como el medieval para dar mayor énfasis al plano general de una artísticidad colectiva y anónima.

carente de ideas. Desde esta perspectiva llegaremos a creer que el Maestro de Taüll debió ser un oscuro personaje con un gran dominio técnico que, lejos de las habilidades individualizadoras y expresivas del arte clásico, cae en los estereotipos del románico bajo el dictado de clérigos que lo utilizaron como brazofigurativo para difundir sus ideas. Sin embargo, a poco de abandonar los prejuicios anteriores, advertiremos que su obra nos habla de un creador extraordinario, dotado de una indudable inteligencia para la organización plástica, que establece una suma coherente y selectiva de formas. Formas que asimiladas a sus contenidos promueven sus esquemas dentro de una dignidad figurativa fuera de toda norma. En el primer tercio del siglo XII, el Maestro de Taüll contribuye a la renovación de la plasticidad románica. En este sentido, la oposición artesano artista o artista artesano se nos antoja como una nueva generalización que, a pesar de su amplio calado, actúa como una simplificación nociva que introduce obstáculos innecesarios en la descripción de los procesos de la creatividad humana, en los que el oficio no se opone ni debe oponerse necesariamente a la creación⁶⁹. La existencia de límites o de una supervisión que ejerce con fuerza en determinados períodos no excluye la libertad de pinceles y cinceles que es y ha sido siempre relativa, interior y exteriormente relativa⁷⁰.

Umberto Eco recuerda que para hombres como santo Tomas el conocimiento estético tenía la misma

complejidad que el conocimiento intelectual, porqué va referido al mismo aspecto: la realidad substancial⁷¹. Y es lo mismo en otros pensadores medievales. En este sentido hay que insistir en que la inteligencia estética aplicada a la creación requiere una aproximación discursiva a la materia, un diseño y un proyecto o, como mínimo, una intencionalidad que se resuelve en las manos del artífice y que se genera más allá del hecho instintivo como una forma de razón. Una vez ante las obras, todo ello permite reivindicar una conciencia artística medieval que no diluyen ni la imitación, ni la copia, ni el estatus del artífice en sociedad, ni las admisibles indicaciones de expertos en teología o en materia de religión⁷².

No es insólito ver cómo se intenta justificar la importancia social de un determinado maestro advirtiendo que su papel fue más el de un empresario que el de un simple artesano. Sin embargo, antes de aceptar planteamientos similares habría que definir qué entendemos realmente por empresa o por empresario artístico en los siglos XIV y XV. El valor de la factoría, del taller, en realidad, se halla casi siempre en la creación y en su capacidad para hacer y para enseñar a hacer y, en ese sentido, la idea de empresario aplicada en este terreno es poco sutil. En cualquier caso, no responde a la de aquella persona que se hace importante como trabajador inmediato y que enseña el oficio a otros que colaboraran con él, que en la mayoría de las ocasiones siguen fieles a su dictado, necesitados de su guía y discurso para crear estilo o

⁶⁹ Sobre el concepto de creatividad y su asociación al estilo remitimos a Pere SALABERT, *De la creatividad y el neo-Kitsch. Meditaciones postmodernas*, Montevideo (Uruguay), 1993, en especial pp. 10-21.

⁷⁰ Cada vez resulta más difícil globalizar las actitudes de una época como un todo coherente y sin fisuras. La situación social de un artista no siempre es determinante cuando intentamos establecer el grado de creatividad personal e intentamos definir su estilo. No podemos perder de vista el contexto en que se mueve, pero debemos también ser capaces de controlar las palabras para no hacer de un hecho de conciencia o de opinión una realidad absoluta.

⁷¹ Umberto ECO, *Art i bellesa...*, p. 137.

⁷² Habría que preguntarse, no sin malicia, si la simple conciencia hace o genera al «artista». Hablar de condición ar-

tesanal, o aplicar eufemismos como el de «artista-artesano», cierran el debate sobre una realidad ajena a la obra, que a mi entender debiera ser el verdadero eje de discusión en esta y otras épocas. La dimensión intelectual implicada en el hecho plástico no puede pasar desapercibida aunque en apariencia no se hable de ella o no se convierta en un hecho legalizado. Sólo dejando al margen el producto, e incluso su valoración por parte de la sociedad que lo consume de forma discriminada, puedo entender afirmaciones como la de J. Yarza cuando advierte que el término artista no conviene al maestro medieval catalán «ni desde el punto de vista legal, ni mental» El mismo autor añade que «se consideraron artesanos y no hay nada que permita pensar que sintieron la necesidad de modificar su «status», pidiendo que se valorara *la parte intelectual* que su trabajo requería» (vid. J. YARZA LUACES, «Artista

para definir, más a la larga, un estilo propio. Para describir el papel de los grandes cabezas de taller, capacitados para admitir niveles altos de encargo, necesitamos de otros matices. Es cierto que algunos maestros pueden establecer acuerdos temporales con otros artistas para cubrir una demanda creciente, pero por lo general tampoco se trata entonces de sujetos centrados en una actividad empresarial, inhábiles o incapacitados para el trabajo artístico, sino de pactos específicos entre hacedores de obras que en los casos más sobresalientes se permiten ampliaciones o ramificaciones de su propio taller⁷³. Si hablamos de simples intermediarios o vendedores de obra, tampoco les conviene demasiado los términos de directores de empresa o empresarios, ya que su tiempo se dedica al comercio y no a la producción⁷⁴.

Ante simplificaciones como las comentadas se acrecienta la desconfianza en valores todavía muy vigentes con que se analizan las etapas medievales. Los conceptos de artesano y artista son fruto —como todos los conceptos— de nuestras convenciones, y se suman a nociones sumamente relativas que van a depender del valor concreto que hayamos decidido

artesano en el gótico catalán I», en *Lambard*, vol. III (1982-1985), 1987, p.129-169 (la cursiva es mía). Remitimos también a otros trabajos del mismo autor, pero especialmente al texto «artista-artesano en la Edad Media hispana», con rastro buscado, se incluye en *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1998, pp. 7-58, y donde se aborda de modo idéntico el problema de la creación en la etapa medieval). Para saber si los maestros del gótico, o los del románico, eran «artistas» o «artesanos», creo que existen factores indicativos de mayor peso que los utilizados por Yarza y seguidores. En contrapartida, la existencia de una condición artesanal en el trabajo de ciertos pintores o escultores se mantiene, como es obvio a la vista de sus producciones —y no tanto de su pensamiento— en etapas de mayor modernidad. Por último me limitaré a señalar la singular toma de conciencia de los maestros medievales sobre la categoría de su *ser* artesano, si hay que dar crédito a la frase de Yarza que afirma que «se consideraron artesanos...», es decir, se autoconsideraron artesanos y, en buena lógica, no reivindicaron un estatus superior.

⁷³ Si artista-empresario es aquel que «acepta mayor volumen de obra de la que puede hacer personalmente» (vid. J. YARZA, «Artista, artesano...», p. 145), el término no tiene de-

concederles para entender y asumir determinados contenidos, más o menos explícitos en cada momento, frente a realidades hartamente más complejas. Parece lógico pensar que siempre que hay arte hay artistas, aunque también pueda haber artesanía en el arte y arte en las artesanías⁷⁵. Todo podría resolverse en una cuestión de grado, ya que tampoco en este terreno sería funcional dar paso a absolutos. Quizás cuando hay artesanías fundadas en el modelo constante y en la técnica aplicada sin ruptura sea lícito hablar de artesanos, aunque también en este terreno pueda filtrarse, poco a poco, el sello de lo artístico y desbaratar nuestro frágil castillo de naipes. En cualquier caso, las sumas creativas de lo carolingio, lo románico o lo gótico, con sus necesarias subdivisiones, no configuran artesanías sin arte. En cambio, hay quien insiste en que son estilos sin artistas, anteponiendo lo social o lo económico, la mentalidad quizás (no la inteligencia global), a la parte principal del problema: la obra como arte o hecho artístico⁷⁶. El camino para llegar a ella puede ser sumamente interesante. No podemos olvidar el proceso y la intención, sus apariencias y sus interrogantes; pero si todo ello nos atrae no es para olvidar el resultado que marca

masiado sentido ya que en esta tesitura se hallaron la mayor parte de los grandes talleres medievales y, por otra parte, el ingenio de la observación acaba en pura tautología, ya que si hablamos de talleres es por algo. Que el maestro principal de un taller subcontrate «a otros (*artistas*) tan dotados o más que él», al margen de los tópicos pactos de colaboración, es un hecho que a mi entender está todavía por demostrar. El caso de Ferrer Bassa, utilizado por Yarza para hablar de artista-empresario en un mundo en que el maestro vive de su condición artesanal, me serviría de ejemplo para construir una teoría inversa que planteara la creatividad del pintor gótico en los márgenes que le ofrece un taller familiar. Sin embargo, habrá que dejar la demostración de los casos específicos para otra ocasión.

⁷⁴ Este sería el caso de algunos libreros medievales que ejercen como mediadores entre los talleres dedicados a la realización de manuscritos y una determinada clientela a la que venden ejemplares manuscritos en circulación.

⁷⁵ En el mismo estudio *Art i bellesa...*, Umberto Eco insiste en que la literatura artística medieval, manuales y tratados operativos, están llenos de observaciones de carácter estético que ponen de relieve la existencia de una conciencia clara de la relación entre lo estético y lo artístico (vid. p. 172).

⁷⁶ Mucho de todo ello es advertido o se plantea en un antiguo



Giotto. Políptico de la Pinacoteca Nacional de Bolonia. Detalle de la predela.

la obra en sí misma, para degradarla como hecho insubstancial, sino para captar mejor su realidad y comprenderla mejor.

Si es cierto que interesa *lo que se deseaba hacer*, no hay que olvidar que el objetivo real que tenemos entre manos es lo que se hizo. A la «lectura» de la obra deberá ceñirse nuestra valoración si no deseamos cavar un abismo entre el Maestro de Ebbon, Jean Pucelle y Leonardo, entre Giotto y Rafael, entre el Maestro Mateo o los Maestros de Reims y Donatello, entre Antelami, Arnolfo di Cambio, los Pisano y Miguel Angel. La creación define al artista y lo emancipa al mismo tiempo. El peso de la época, el tejido más o menos compacto en que ésta se mueve hacia adelante, y nuestra incapacidad relativa para descubrir el cambio sobre el fondo absorbente de determinados momentos, no deben impedirnos una valoración ecuánime, basada en un análisis de los tiempos lentos o abruptos que corresponden a cada proceso histórico y en las circunstancias que crean los ejes de cada movimiento. No podemos condenar a los maestros del románico

trabajo de Meyer SCHAPIRO, «Sobre la actitud estética en el arte románico», en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pp. 13-36, publicado por primera vez en 1947. Por otra parte sabemos también que Meyer SCHAPIRO dedicó páginas

(anónimos artesanos medievales) como seres incapacitados para la creación puntual, o concebirlos como seres absorbidos por una Belleza absoluta e inasequible perteneciente al espíritu de la época. Muchas realidades concretas desmienten estos puntos de vista. Los desmienten los escultores románicos de Santiago i Toulouse, los mejores ilustradores carolingios o el mismo arte en manos de los Limbourg. No olvidemos que también es posible advertir en creadores contemporáneos el rechazo a una situación de privilegio, la reivindicación del oficio y de la normalidad para el artista emplazado en su contexto social, alejados de la careta divinizadora que imprime sellos de incomprendidas o inapelables genialidades.

Aunque en la obra no vaya a haber inspiración divina, aunque no se halle en ella la conciencia del *super-yo* realizador, del *genio*, de su inteligencia prodigiosa o de su potencialidad económica, la obra reviste una forma cierta y se recorta sobre un fondo nuevo cuando la integramos en nuestros catálogos de recuperación y la sondeamos por sus bondades y artísticidad reales, sea en la Edad Media, en el Renacimiento o en pleno siglo xx. Aunque el desagrado estético puede producirse en cualquier momento, nadie puede negar inteligencia plástica a los maestros de Reims, al Maestro de Taüll o al de Carrión de los Condes, a Simone Martini o a Jean Pucelle⁷⁷. En Cataluña, artistas como Ferrer Bassa, Lluís Borrassà, Jaume Cascalls o Pere Sanglada, son aludidos a menudo como «maestros», quizás para no tener necesidad de decidir que calificativo usar, si el de artesano o el de artista, falsamente connotados en su radicalización postrenacentista. Sin embargo, la noción de maestro implica la enseñanza y la tradición dentro de un esquema formativo que no supone sólo repetición y permanen-

específicas a la valoración del tema del estilo en su estudio «Style», en A. L. KROEBER (ed.), *Anthropology Today*, University of Chicago Press, 1953, traducido recientemente al castellano.

cia. En la maestría puede buscarse el dominio de una técnica pero asimismo su superación.

Es difícil admitir que en la Edad Media el maestro «no seguía una voz interior, sino un encargo radicalmente externo que establecía que la obra proyectada estuviera firmemente basada en las estructuras ya establecidas para las obras de esa índole»⁷⁸. Primero habría que analizar de forma pausada las determinaciones de ese encargo externo, que se revuelve sobre lo conocido. También sería conveniente estudiar el concepto de «voz interior», que al margen de estéticas metafísicas podría ser entendida como potencialidad personal, aunque se deje un espacio a otros valores. Podemos cuestionar la aparente falta de libertad del artista medieval ante la realidad, o ante los suyos, y plantearnos el tiempo del estilo que permite establecer su operatividad sobre lo existente y entender su capacidad relativa para crear y dar vida a fundamentos estéticos nuevos. Todo ello nos lleva a poder ver en la etapa medieval, como apuntará Gombrich, cierta emancipación de los valores formales⁷⁹. En manos de los mejores creadores del período, esta emancipación se convierte en la garantía de cambios visuales con significado. El arte podía crear entonces al margen del dictado absoluto de la naturaleza y buscar una zona distinta en la que situar su *raison*

⁷⁷ Por no citar directamente a Giotto y evitar así el debate sobre su caracterización como maestro del gótico enfrentada a aquella que lo sitúa como artista protorenacentista.

⁷⁸ E. H. GOMBRICH, «El logro en el arte medieval», en *Meditaciones sobre un caballo...*, p. 71.

⁷⁹ *Idem.*, p. 74.

⁸⁰ No creemos que la historia del arte medieval necesite hoy de un refugio contruido para preservarla del impacto de lo real y que este refugio se llame «estilo». En un reciente ensayo Roland RECHT, *Le Croire et le voir...*, p. 55, advierte, desde su análisis de las obra de Wölfflin i Riegl, sobre aquellas posiciones que tendieron al proteccionismo de la disciplina: «*Poclamer qu'une forme engendre une autre forme sans que le "milieu" ou même le temps historique n'exerce d'action susceptible de gêner cette transformation, c'est reconnaître à l'histoire de l'art la capacité de demeurer maîtresse de son objet comme des ses méthodes*». No se trata de retroceder a estas posiciones. Sin embargo, creer en el peso de la realidad sobre la obra de arte no conlleva la negación del «artificio»

d'être. Sin embargo, aunque interiorice sus modelos, el hombre medieval no vivirá al margen de su contexto. De modo que artificio y naturaleza van a redundar de alguna forma en su tiempo y en sus esquemas. La presión y el cambio quedan también así garantizados. Sabemos bien que el gótico profundizará en lo individual en un viaje de largo recorrido que culmina en los Países Bajos, pero si partimos de lo flamenco pronto sabremos que no podemos descuidar los episodios anteriores⁸⁰.

En contrapartida, y de paso a nuestros tiempos, quizás habría que ver más al artesano en algunos artistas. En primer término podríamos relativizar el proceso de separación del artista moderno de lo material. La lucha con la forma se acusa también en la idea y nos convertimos en ingenieros de una materia más ligera, en fabricantes de fábulas encarnadas, en procesadores totales de barro, piedra o pigmentos imaginarios⁸¹.

La creación de un estilo puede ceñirse a una idea de renovación o a la necesidad de cambio. Sin embargo, en esa idea, no se halla necesariamente la originalidad a ultranza, el rechazo de lo anterior, sino el crecer sobre lo viejo, el dar alcance al futuro sobre un presente que convierte en tesoro y herencia el pasado estilístico. La tradición se hace de la experiencia y es en esa experiencia con lo material y lo ideal de donde surge la transformación y en algunas ocasiones la obra perfecta. No hace falta renegar de la copia para creer en ella con escrúpulo, para darle una nueva dimensión que se establece según criterio de

creativo, ni supone de ningún modo la renuncia a la «autonomía» de la obra de arte que justifica en parte la permanencia de la disciplina.

⁸¹ En muchos casos estos materiales no son ni imaginarios, aunque su proyección en obra pueda ser buscadamente efímera o perecedera. Entre los dos polos, el del arte como mimesis, ficción que desea coincidir en el plano de lo real (al menos como hiperrealidad), y el arte desmaterializado que se encarna en la idea para fundirse también finalmente con la realidad, nos sigue interesando el mundo creativo intermedio donde el nacimiento del estilo es la única garantía de una permanencia en lo artístico.

sus nuevos interpretes⁸². El paso por lo medieval nos deja ese legado⁸³, el de la conciencia de una realización justa, medida, que empieza a ser arte y nace como arte en la mano y en el estilo de los grandes creadores de cada momento a pesar de la fidelidad a sus maestros. La expresión se renueva en sus estilos, y de la suma de esos ejercicios, que siempre son muy lentos y pausados en el período medieval, nacen las grandes sumas, los grandes estilos históricos que atraviesan en algunos casos varios siglos, para detenerse luego en algún momento dado y avanzar hacia lo nuevo. Es una marcha lenta pero necesaria que se aviva más adelante para convertirse en vertiginosa en manos de los hombres del siglo xx. Antes son pasos medidos sobre un escenario en que las obras fueron recibidas como eje de comunicación fundamental, como ejercicio de sensibilidad, como ideología o como religión. En definitiva, como elementos de consumo estético y sagrado cuando los límites no son todavía totalmente claros entre estos conceptos. Mucho antes de Picasso, quizás los siglos que van del viii al xiv, o incluso todavía en el xv en muchos lugares, nos ofrecen una marcha lenta, muy lenta, sobre el concepto de estilo histórico, pero una marcha poderosa y orquestada, amparada en los registros individuales que parecen no existir —o existir menos— cuando desconocemos los nombres de los autores de las obras.

Enfrentados a esta inexistencia me viene a la memoria una antigua reivindicación de Roberto Longhi que reclamaba un espacio para los maestros anónimos, entendidos como personas activas y operantes (¿quizás obrantes?: hacedores de obra en

⁸² El arte contemporáneo, y en particular el de algunos artistas de la segunda mitad del siglo xx, parece haber caído en la cuenta de este proceso para emanciparse de la copia sin perder de vista sus objetivos. No interesan tanto los fenómenos artísticos abocados a la hiperealidad, pese a sus éxitos, sino aquellos que intentan poner de manifiesto la irrealidad en que se mueve el arte o, dicho de otro modo, su consistencia autónoma aunque implicada o su independencia concertada.

⁸³ No podemos definir el Renacimiento como una lucha contra el estilo precedente, ni afirmar como contenido

cualquier caso), que dejaron sus legados sin reclamar un espacio en nuestra ocupada memoria para un nuevo nombre y un nuevo apellido. Sin embargo, su obra no pereció con sus nombres, no se desequilibró la balanza del lado de la artesanía y sus estilos individuales se cuentan en algunos casos entre los más característicos del período⁸⁴.



Maestro de las figuras saltarinas. Biblia de Winchester. Biblioteca de la Catedral de Winchester, f. 148.

artístico el «barbarismo» etimológico del término «gótico». Si pensamos en Giotto como en hombre medieval y en su pintura como creación del gótico, la rivalidad se convierte en herencia. Sólo cuando Giotto aparece artificialmente extirpado de la Edad Media se hace de él un personaje artísticamente incompleto, un protorrenacentista, que aspira a Masaccio sin haberle conocido jamás. Giotto presentado como precursor, su obra convertida en precedente o prolegómeno, crea una gran insatisfacción y se convierte tan sólo en pieza instrumental que nos acerca a una realidad más deseada. No se trata de negar los

El Maestro del código de San Jorge se hizo como un gran creador de estilo sobre el ejercicio del gótico trescentista. En esta dimensión hace también el gótico, lo mece, lo matiza y lo dilata. No hubiera hecho falta llegar a pensar en pleno siglo XIII en un Dios arquitecto para que nos diésemos cuenta de la ubicación que reclamaba justamente al pequeño y humano creador de catedrales como cosmocrator de la arquitectura, casi dos siglos antes del Renacimiento⁸⁵.

Estilos históricos y velocidades del estilo

Ya hemos advertido que uno de los efectos más sorprendentes e interesantes que crea el estilo es el de su marcha, su velocidad de arranque y su dinámica. Se trata de un aspecto fundamental que exige atención y algún ejemplo. Parece fácil explicar las primeras vanguardias del siglo XX. Los cambios se dan con ritmo y las cesuras, aunque no siempre nítidas para los especialistas adentrados en el conocimiento del todo, son claras para los que vamos a ver tan sólo una parte y quizás una parte mínima de lo existente. Hay pasos angostos y caminos cruzados, pero el resultado es normativo y bastante bien compuesto.

cambios del *Quattrocento*, pero tampoco de enaltecer sus aciertos sobre el fracaso de un oscuro período anterior, que se llega a definir como endeudado con el futuro, hasta el punto de permitir que se pierda su identidad relativa, su presente en ejercicio. Un pasado que se hizo al margen de los lentes temporales que se le superponen desde nuestra actualidad. En este sentido, ya sabemos que o todas las etapas son transitorias y transitivas o ninguna lo es en términos absolutos.

⁸⁴ Sabemos también que no siempre es así y que algunas veces la disolución de lo individual es mucho más evidente. Para estas situaciones que fuerzan a penetrar desde la suma de casos concretos en el marco teórico remito al artículo de Licia BUTTA, «Persistències i mutacions. La qüestió de la icona a l'època moderna», estudio contenido en este mismo monográfico.

⁸⁵ Es suficientemente conocida y se ha comentado ya largamente la imagen divina como Dios constructor o arquitecto, que aparece de forma reiterada en las Biblias moralizadas atribuidas a talleres parisinos del segundo tercio del siglo XIII (uno de los ejemplos más interesantes se hallará en Robert

La clasificación formal parte de la cara didáctica del tema, que nos explicará el tránsito por el impresionismo, el cubismo, el expresionismo..., a la espera de la ruptura fundamental que llega de la mano de la abstracción y la no figuración más estrictas.

Hablemos también de la figura individual, recordemos el Picasso de la época azul, el de la rosa, el Picasso cubista, el Picasso... Claro está que las complicaciones pueden venir después, cuando se supera el estadio del manual. No se trata de ironizar, ni en este ni en otros casos, sobre nuestras convenciones y fórmulas, sino de compararlas con lo que sucede en otras etapas donde los cambios no se producen a igual velocidad. El mundo medieval permite hablar de gótico o góticos durante más de tres siglos, y aunque también existen etiquetas que parcelan esa extensa y diversa realidad⁸⁶, los cambios más bruscos, e incluso éstos poco perceptibles para los legos, crean ciclos ininterrumpidos de cincuenta años o más⁸⁷. Evidentemente, las obras de los individuos que ejercen en la etapa medieval no sufren tampoco cambios de consideración. Insistimos en que también aquellos que se hallan activos cuarenta años parecen seguir de forma fiel y mínimamente errática las consignas con que nacieron al arte⁸⁸. Los cambios existen y pueden ser descritos sin excesiva

BRANNER., Reiner HAUSSHERR, I Han-Walter STORK, *Bible moralisée [Codex Vidobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek]* Graz/Austria, 1992).

⁸⁶ En arquitectura gótica quizás son los ingleses los que crean perfiles más estrictos para sus etapas, aunque también se habla de forma general de un primer gótico, de un gótico pleno, de gótico radiante o de gótico flamígero. El arte figurativo no es tampoco una excepción, y con especial atención a lo pictórico puede definirse un gótico lineal, uno italianizante, uno internacional o un momento flamenquizado.

⁸⁷ En un período establecido no todos los cambios tienen el mismo calado. Para la pintura gótica no reviste la misma importancia el proceso que lleva del gótico lineal al italianizante que el que adapta desde este último las formas del período internacional. He insistido en esta idea en los capítulos iniciales del libro R. ALCOY i M. MIRET, *Joan Mates pintor del gòtic internacional*, Barcelona, 1997, y en Rosa ALCOY, *Pintura Gòtica*, en *Pintura antiga i medieval* (Art de Catalunya, 8), Barcelona, 1998, pp. 224 i ss.)

⁸⁸ Ello explica discusiones largas y eruditas sobre la

dificultad, pero son poco perceptibles para el profano y más difíciles de explicar o describir para el experto.

Lo mismo sucede, sin nombres y agravado quizás por la pérdida de obra, en tiempos anteriores. El estudio de la ilustración de manuscritos o el de la pintura nos permite poner el acento en la semejanza de los patrones utilizados y en la proximidad de sus registros. La coherencia internacional del estilo se ciñe así a la marcha lenta del mismo, aunque también sea posible descubrir su diversidad relativa. No hay que negar al Maestro de Pedret, al Maestro de Saint Savin o al del Baptisterio de san Juan de Poitiers para darse cuenta de que en el taller conviven personalidades distintas, o para advertir que en el obrador medieval la personalidad y la creación no buscan el cambio por el cambio, sino que ejercen la solidez de una artisticidad trabada por la función y la mecánica implacable que nace de su estricta adhesión a la necesidad y exigencia aplicada. Quizás esa fuerza relativa, y difícil de entender, no deba asimilarse simplemente a la falta de libertad del artista medieval, al menos sin establecer antes cuál puede ser el margen de su creatividad. Hay que insistir de forma más apreciable en este punto e interpretar el estilo sin dejarse cegar por los espejos que multiplican las formas en una etapa que tiende a disimular lo propio individual. Debemos mirar repetidamente para conseguir descifrar los estilos personales que separan a un artífice concreto del resto, y lo que, finalmente, nos lleva también a la particularidad o al sujeto. Por tanto, si no es posible establecer un esquema demasiado claro para explicar la pintura de los siglos XI y XII a partir del estudio de personalidades concretas, si no existen rupturas claras en un fluir lento

atribución de una obra a uno u otro maestro y la dificultad del consenso. No podemos negar la razón de unos y la sinrazón de otros, pero podemos entender por qué se abre la polémica y el interés que despierta cada debate. En nuestro ámbito más cercano un buen ejemplo nos lo proporciona el inestable catálogo de Jaume Cascalls y las diversas opiniones sobre la cabeza de Cristo del MNAC o el Santo Sepulcro de Sant Feliu de Gerona. Para el territorio de lo giottesco aludiremos a los distintos puntos de vista que intentan esclarecer el problema

que nos precipita o se ramifica después hacia lo gótico, tampoco podemos prescindir de la aportación individual para entender lo que sucede realmente. El tiempo de este cambio se sitúa cuando lo que llamamos gótico todavía puede ser confundido fácilmente con una novedad que tiñe el último románico, sin ser ya el románico⁸⁹. Si la situación de una frontera radical entre estilos que acaban y otros que empiezan es imposible, hay que evitar aquellas situaciones contradictorias que nos llevan en algunos casos a análisis ciegos que parten sólo de parámetros locales y olvidan la coherencia del tejido artístico internacional.

Aunque desde la atalaya de nuestro tiempo nos vemos obligados a admitir la lentitud del cambio en algunas etapas, no queda tan claro que los hombres que vivieron aquellos momentos advirtieran de igual modo el ritmo artístico de su tiempo. Las formas son concebidas como hechos fugaces que a su paso, lento o rápido, permiten subrayar sentimientos de añoranza. El pasado, vestido de hechos, pero también de formas y sentidos artísticos, genera el sentimiento de lo perdido, la nostalgia, que permite recordar las simbólicas nieves de la *Ballade des dames du temps jadis* de Villon (*Mais où sont les neiges d'antan?*). El canto a la brevedad de las cosas, el canto a la brevedad de las formas exteriores que gana terreno en la etapa medieval, pese a su conocido tejido trascendente o religioso, no puede ocultarnos la percepción del movimiento, de los valores que huyen mientras se imponen otros nuevos⁹⁰. «*L'home qui retourne vieilli a ses sources, à son origine, à son innocence, revient où il n'est jamais allé; revoit ce qu'il n'a jamais vu*»⁹¹.

giottesco que supone el Maestro de la Santa Cecilia (vid. Giovanna RAGIONIERI, «Allievi e gregari nella bottega di Giotto», en *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Jaca Book, Milano, 1998, pp. 55-70).

⁸⁹ Este hecho se define de forma clara para la pintura y la escultura, para la situación de las artes figurativas en torno al 1200.

⁹⁰ Sin duda es válido el recuerdo genérico de los estudios de



Matteo Giovannetti. *Profeta Isaías*. Sala de la Audiencia del Palacio de los Papas de Aviñón.

El gótico añade nuevos contenidos para dar a la belleza una nueva autonomía que le permite transiciones estilísticas, lentas quizás a los ojos contemporáneos, pero sorprendentes sin duda en su dimensión más objetiva, que debe corresponder a la de su propio tiempo⁹². Movimientos como el reformador cisterciense crean el distanciamiento necesario respecto al arte de sus contemporáneos «románicos» y favorecen de este modo la eclosión de lo nuevo. Las

Huizinga, creador de un otoño medieval bien definido. Véase para todo ello Umberto ECO, *Art i bellesa en l'estètica medieval*, ed. Destino, Barcelona, 1990, p. 24.

⁹¹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1983 (1974), p. 386.

⁹² No todos los cambios dentro de lo que llamamos gótico

posiciones bernardinas frente a Cluny y la búsqueda de unas formas basadas en la racionalidad y en el rechazo de cualquier exceso pudieron tener un papel fundamental en el cambio de parámetros estilísticos que nos lleva al gótico. Aunque no debamos buscar en las ideas de san Bernardo o en los monasterios cistercienses las invenciones puntuales que provocarían la renovación arquitectónica del siglo XII, su proyección sobre lo existente da pie a una revisión del pasado (del mismo presente románico) que, aceptada o rechazada según el caso, permite replantear la dirección que toma cada nueva manifestación artística.

Lo medieval ante los disfraces de lo clásico

Gombrich nos advierte en *Norma y forma* que la procesión de estilos por las diversas épocas históricas representa la serie de disfraces tras los que se esconden las categorías de lo clásico y lo no clásico. *Grosso modo*, «gótico» pudo ser y es aún para muchos lo todavía no clásico —habría que aclarar que nos referimos a lo clásico-renacentista— mientras que lo «barroco» representa la desviación de aquel estilo. Es evidente que la centralidad del clasicismo en el mundo europeo, cargado con todos los valores e incertidumbres de la mimesis y de la adhesión a una realidad idealizada, intenta subordinar o subyugar el esfuerzo de determinados momentos por crear al margen de su norma. Es evidente que lo clásico es un parámetro abierto que se ha convertido con gran frecuencia en el juez implacable de cualquier manifestación artística. No obstante, este es solamente un punto de vista, un apriorismo que muchas veces nos sitúa en el mundo renacentista,

tienen la misma trascendencia. Como ya se ha advertido, en el campo de la pintura el cambio fundamental se introduce con la difusión de las experiencias italianas de finales del siglo XIII e inicios del siglo XIV. El paso de un «gótico» lineal a un «gótico italianizante» supone una revolución artística que enriquece el final del período medieval con aires de modernidad que no siempre deben caer del lado de la

a pesar de que su fosilización sea fruto de una crítica y de una ideología y un gusto muy posteriores al mundo complejo y heterogéneo, que se asienta sobre el siglo xv. La historia debe compensar ese origen y ha tenido la necesidad de reivindicar otras atmósferas que quizás nacen del mismo seno del mundo antiguo. Su herencia contrastada y plural no debe matar los ángulos, ni esconder los dobleces de lo llamado clásico, para convertirlo en un fondo homogéneo sobre el que ver mejor el florecer de otros estilos en Europa o en el mundo.

Desde su nacimiento, no antes, de lo clásico podemos llevarnos una parte en cada nuevo estilo y es evidente que en cada renacer algo permanece del mismo modo que algo se pierde. El canon se transforma con o sin voluntad de transformarlo. Aunque existan prohibiciones, pecados a evitar —aquellas normas a las que alude Gombrich de forma insistente— hay que reconocer que en este proceso se construye al mismo ritmo que se destruye. También queda siempre algo de lo posterior a lo clásico y probablemente también de lo anterior, o de lo contemporáneo.

Establecer una polaridad absoluta —clásico y no clásico— sería contradictorio y se olvidaría un hecho tangible a lo largo de toda la historia del arte y que supone la definición de infinitos matices o grados, ejecutados en lo puntual respecto a hipotéticos modelos globales. Lo clásico no se detiene y lo no clásico no tiene suficiente consistencia como valor absoluto o único. No convence que el gótico se defina simplemente como un proceso anticlásico, pero tampoco puede verse en él un protorenacimiento, ni siquiera es posible creer que en lo llamado barroco exista por encima de todo una desviación. En este sentido, el principio de exclusión defendido por Gombrich como «principio que niega los valores a los que se opone» no podría aplicarse a la historia de

Edad Moderna. En cualquier caso, las fases siguientes, definidas como gótico Internacional y Flamenquizante y novedosas en muchos aspectos, acusan todavía la herencia del espacio pictórico y concepción del volumen de la figura ideados por los *primitivos* italianos.

⁹³ Traté esta cuestión en la conferencia titulada «Els Gò-

los estilos sin muchos problemas, ya que pone el acento sobre una destrucción que no siempre es absoluta y que sólo tiene sentido en la comparación respecto a un ideal, a una perfección que hay que alcanzar, pero que es suma de realidades concretas. Paradójicamente, la renuncia a algo genera también algo positivo que disimula o supera su origen.

Dejemos a un lado lo barroco para concentrarnos en lo gótico, o en lo medieval por extensión, ya que es este campo al que hemos dedicado estudios y atención prioritarios⁹³. Actualmente no se discute ya la presencia del elemento antiguo en la etapa medieval. Los estudios de Adhemar, Panofsky o Salx entre los de otros muchos autores, confirmaron ya hace bastante tiempo la mirada hacia los modelos y motivos del mundo antiguo que reconstruyen momentos de intensa e importante actividad artística a lo largo de todo el Medioevo. Se hace gala de un Renacimiento carolingio o de un Renacimiento del siglo xii. De Arles, Toulouse, Charlieu o Lisieux pasamos sin problemas a Corbie, Chartres o Saint Denis. Hombres como el abad Suger o Jean de Salisbury destacan entre los muchos defensores del movimiento de retorno a lo antiguo. Su admiración por la literatura de Ovidio o Virgilio se suma al deseo de poseer objetos de aquel período y adaptarlos a una nueva época⁹⁴.

Pese al impacto de estos y otros muchos ejemplos que pueden recordarse y que tiñen el 1100 y se dilatan todavía en el 1200, el gótico persiste aún en muchas cabezas como un fenómeno puntual que, con inicios en la Île de France, se contrapone decididamente al mundo antiguo. No encaja en esta idea el mundo italiano⁹⁵. A menudo el gótico no se describe como transgresor de lo antiguo sino como aquel arte que da voluntariamente la espalda a Grecia y Roma para prescindir de sus valores. En este camino Italia deja de ser gótica gracias a su atávica vocación bizantina

tics: emergència i transgressió del mon antic», (pronunciada el 26 de novembre de 1996 en la sede del Institut d'Estudis Catalans, Barcelona).

⁹⁴ Basta con recordar la fuente del interior del claustro de la abadía de Saint Denis como cuña profana dedicada a dioses y héroes paganos, a fabulas y alegorías del mundo antiguo

y clasicista. Se establece un divorcio entre las artes del Norte y las del Mediterráneo que solo pueden matizar algunos signos o excepciones que confirman la intensidad de la separación. Italia vive no ya de una herencia sino de una vocación renacentista (de proto o pre-renacimiento continuados) que, obviamente, preceden en mucho al gran Renacimiento. Por el contrario, la cultura francesa asume, consciente, su candidatura como cuna del gótico para convertirse en centro y definir el resto como periferia, ya que bien sabe que poco después perderá su primado en el mundo artístico europeo⁹⁶.

Esta visión excluye la idea de un megaperíodo artístico (siglos XII-XV), consagrado a una pluralidad de experiencias plásticas que van a interferirse constantemente de norte a sur, pero impone en cambio la unidad una vez entrados en la plena Edad Moderna⁹⁷. No es posible admitir una visión dualista de la época gótica con dos extremos encarnados por el norte-francés y el sur-italiano, ya que nos enfrentamos a espacios geográficos mucho más complejos e interrelacionados. El «Gótico» es sólo un término convencional que utilizamos para definir formas artísticas diferentes pero que en suma viven de una comunidad de ideas y planteamientos afines, vinculados al occidente europeo durante una larga y cambiante etapa. Para establecer la especificidad de cada zona en este marco amplio se hace necesario observar el papel que juega el elemento antiguo en la dinámica global del gótico. La herencia clásica recorre también el «gótico puro» si incluimos en él algunas de las obras del Pórtico Real de Chartres o, más aún, las del paradigmático Maestro de la Visitación de Reims, también conocido como Maestro de las Figuras Antiguas, cuyas esculturas fueron clasificadas antes como producciones del siglo XVI que como fruto del siglo XIII al que realmente

que hiera el corazón del monasterio cristiano (W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, 1972, fig. 65, p. 100-101).

⁹⁵ Para el mundo germánico frente al franco: P. FRANCASTEL, *Frontières du gothique*, Paris-Mouton-La Haye, 1970.

⁹⁶ Algunos autores, para definir el arte de Simone Martini, maestro de Siena, hablan de «goticismo», tautología evidente



Nicola Pisano. Detalle de *La Presentación al Templo*. Púlpito del Baptisterio de Pisa.

pertenecían. La infidelidad adherente de este maestro a las obras que estudia, modelos romanos o galoromanos, construye la nueva lógica del gótico y se acentúa en la producción de sus seguidores. Inicia un camino que lleva hasta la catedral de Bamberg (1235-1238). De este modo el conocimiento sobre lo antiguo, sumado a realizaciones anteriores, permite llegar a una expresión más libre, a una expresión que se libera de las formas tradi-

cuando nos referimos a un pintor del gótico, pero en el fondo, la referencia lo que quiere expresar es la adhesión o fidelidad del pintor a un «verdadero gótico» que es aquel que, para ellos, tiene su epicentro en París.

⁹⁷ En la etapa anterior —o románica— este proceso de separación no se aprecia de modo tan acusado. Nos hallamos más cerca de las herencias carolingias y otónidas y parece mucho

cionales y de sus procedimientos. Sus contenidos se oponen solo en cierta medida al arte antiguo y crean respecto de él la distancia suficiente para establecer la imagen de un arte nuevo.

Adhémar habla del fracaso de las vías abiertas en Reims o en Auxerre, pero hay que tener en cuenta que la transgresión que llega después es posible gracias a la liberación que supone el trabajo en estos obradores catedralicios, gracias a la emergencia —no a la copia— del arte antiguo⁹⁸. En ese segundo camino, posterior a la promiscuidad con lo antiguo, habría que situar tanto el *Salterio de san Luís* como al ángel sonriente de Reims, tanto la actividad del Maestro de Westminster como la de Simone Martini, tanto al autor del Cangrande della Scala (Verona) como al Maestro de las *Horas Rohan*. Podríamos incluir aún en esta serie de ejemplos el Enguerrand Quarton de la *Coronación de la Virgen* de Villeneuve-lès-Avignon, sobre todo si nos fijamos en las figuras, esquemáticas y tráfugas, con que representa a los ángeles, transparentes pobladores de un Juicio Final que se completa al pie de la imagen de la protocolaria y dogmática Coronación trinitaria, traducida en *Quaternitas*. El gótico se asienta como un arte vivo, exasperado a veces, complejo o atormentado, que hace de los modelos clásicos modelos irreconocibles, modelos fundidos, pero sólo después de haber establecido diálogo profundo con los mismos.

El marco italiano hace obvio este proceder que marca la continuidad italo bizantina del 1200⁹⁹. Como se ha advertido, Roma, la ciudad de los Cesares convertida en ciudad de los Papas, establece sus relaciones de amor y odio con el arte antiguo que es instrumento de aprendizaje y experiencia cotidiana¹⁰⁰. La Roma antigua y la griega colaboran en la formación de la Roma gótica, masacrada hoy bajo

más forzado hacer de Italia un mundo a parte. Sin embargo, no faltan análisis tendentes a desmembrar de lo románico la geografía artística italiana, por vía de lo «clásico» o de lo «bizantino» y por la de sus continuidades más extremas.

⁹⁸ Jean ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'Art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, The Warburg Institute, London, 1939.



Enguerrand Quarton. Detalle del *Retablo de la Coronación de la Virgen*, Musée de l'Hospice, Villeneuve-lès-Avignon.

distintos puntos de vista¹⁰¹. Desde la Toscana, Nicola Pisano jugará el papel del Maestro de las Figuras Antiguas de Reims con un estudio evidente de obras romanas que no impide la percepción en su obra de las nuevas tensiones góticas. Sin embargo, es con Arnolfo di Cambio o con Giovanni Pisano con quienes se establecen las vías de transgresión más evidente. Se trabaja sobre cánones y modelos experimentados desde tiempo atrás por los marmolistas romanos, en contacto directo con los materiales de

⁹⁹ Recuérdense las esculturas de la catedral de Génova (vid. Fulvio CERVINI, *I Portali della cattedrale di Genova e il Gótico europeo*, Leo S. Olschki editore, 1993).

¹⁰⁰ Habría que situar también la corte de Federico II y realizaciones como las del Castel del Monte (vid. Maria Stella CALÒ MARIANI, *L'Arte del Duecento in Puglia*, Torino, 1984, o *Federico II e l'Italia*, catálogo, edizioni de Luca, Roma,

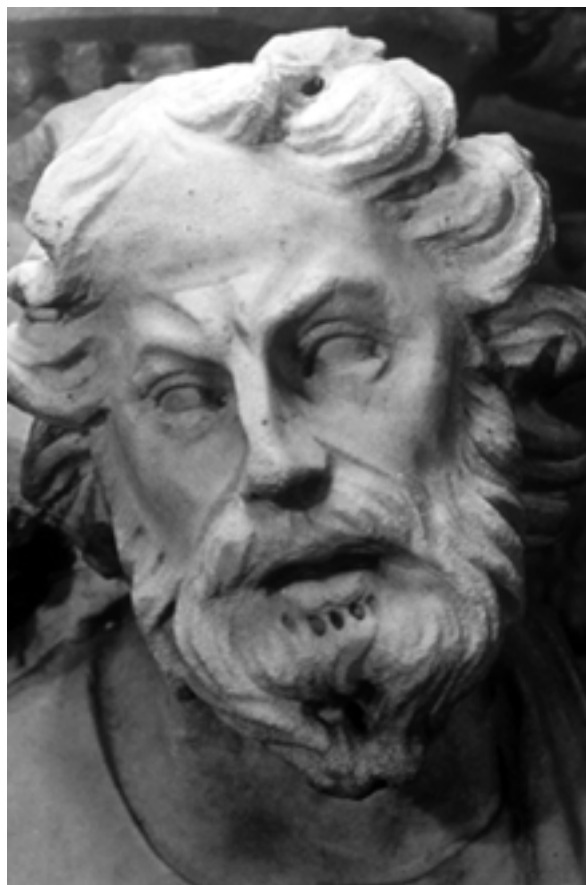
expolio y de recuperación. Se alcanzará poco a poco una transgresión consciente y sentimental del modelo antiguo. Giovanni y Arnolfo, también Tino di Camaino, sobre un profundo conocimiento de la técnica, desestabilizan los patrones anteriores para recrearlos en el marco de un lenguaje más flexible que el que corresponde a Nicola, y que actúa como imponente predecesor y guía hacia el cambio. Giovanni Pisano, como los escultores franceses y germánicos de la plenitud del siglo XIII, ya no trabaja erosionando los modelos antiguos, como podían haber hecho algunos maestros del románico o del 1200¹⁰². No son necesarias las frases hechas o la imitación de motivos aislados. Giovanni se sitúa en el centro del problema del estilo para deshacer el modelo desde su mismísimo interior, es decir, desde el completo dominio técnico de los recursos definidos por la escultura antigua. La herencia de Nicola hace posible este nacimiento que permite el diálogo con lo antiguo en plano de igualdad. Sin complejos. Se crea en un nivel paritario de diálogo con el *antiquum* en que la animación de la figura, las actitudes elásticas y giratorias se convierten en su principio más vistoso. Por su parte Giotto y la llamada generación heroica se hacen también en la vía *neoclásica*, pero los pintores, como los escultores, nacen con suficiencia probada a lo que llamamos gótico¹⁰³. La pintura italiana suma emergencia y transgresión en un «stil nuovo» que es gótico *sui generis* respecto a las propuestas góticas del norte, pero que no por ello deja de ser en su época y para su época, ajeno a las realidades e idealidades del Renacimiento posterior¹⁰⁴.

Se ha dicho que el gótico llega al clasicismo por analogía y no por fidelidad a la letra (Cervini). Sea o

1995).

¹⁰¹ Angiola Maria ROMANINI (ed.), *Roma nel Duecento. L'Arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino, 1991, p. XIX i XXII.

¹⁰² La transgresión del mundo antiguo, una vez detectada su emergencia, comporta una interiorización de modelos que no erosionan las superficies degradándolas en función de esquematismos o de geometrificaciones, sus parámetros se



Giovanni Pisano. Detalle de san Andrés. *Púlpito de Sant'Andrea* de Pistoia.

no cierto, el gótico se halla ya muy lejos del contacto directo con la forma de realización de lo antiguo, y contempla obras acabadas, lo que tiene muchas consecuencias en la transmisión de modelos y en su interpretación. La emergencia de lo clásico no se opone entonces a la transgresión por la vía del estilo, del mismo modo que lo gótico no se opone sim-

rehacen en virtud de una nueva dimensión estilística que actúa con naturalidad.

¹⁰³ Creo que podría hacerse también un espacio a Pietro Cavallini y a los maestros romanos de los tiempos de Nicolás III, Nicolás IV y Bonifacio VIII, sin deseo de menoscabar en este caso la importancia de Giotto.

¹⁰⁴ Giovanni PREVITALI, *La periodización...*, p. 12-24.



Maestro del Coro di Sant'Agostino. *El terremoto de Éfeso*. San Agustín, Rimini.

plemente a lo clásico. No es suficiente tampoco con la tradición románica, hay que hacer un lugar a lo bizantino y profundizar en el diálogo con lo antiguo en una mirada que va de Oriente a Occidente¹⁰⁵. Sin embargo, no detectamos nostalgia de lo antiguo, ni necesidad de identificación¹⁰⁶. La distancia marca un reencuentro que no busca la identidad en el pasado sino en lo presente. Por tanto, el gótico nos enfrenta a una renovación global sin ser un arte opuesto al pasado o que viva de la negación de tiempos artísticos anteriores, lejanos o inmediatos. Quizás podríamos utilizar la imagen del terremoto de Éfeso

(Jonía) convertido en pintura mural de la mano del Maestro del Coro de Sant'Agostino de Rimini para ver en la destrucción del mundo clásico, hecho trizas por el terremoto, la construcción que el gótico ejerce sobre ella¹⁰⁷. Imaginemos así por un momento esas arquitecturas rotas, las estatuas hechas pedazos que no acabarán jamás de caer al suelo, en una no menos dilatada recomposición que da marcha atrás a la película pictórica para convertir las obras de la Antigua Grecia en obras propias del siglo XIV italiano.

¹⁰⁵ Si son importantes los temas puntuales y la transmisión concreta de los mismos que actúa a menudo según las leyes del principio de disyunción panofskiano (paradoja que pone los modelos clásicos al servicio de la iconografía cristiana), su presencia, camuflada o evidente en las densidades del gótico, no debe ocultar el nuevo contexto general. Recordemos sirenas y centauros, rostros foliares, o al Janus convertido en el rey del primer mes del Año, que trae a la memoria la mujer

de dos rostros contrapuestos que personifica la Prudencia.

¹⁰⁶ Sobre estos procesos en Roma, vid. Anna Maria d'ACHILLE, «La scultura», en A. M. ROMANINI (ed.), *Roma nel Duecento...*, p.147-238.

¹⁰⁷ Carlo VOLPE, «Il Maestro del Coro di Sant'Agostino», en *La pittura Riminese del '300*, Milano, 1965, fig. 136, pp. 31-35.

Un concepto ramificado. Sombras y apariencias

En suma, en la palabra estilo se abren y cierran muchos enigmas. Aunque posiblemente su misterio sea menor al que pudiera mostrarse en los valores de la creación pura o la expresión¹⁰⁸. No hace falta equiparar estilo a arte, pero habría que admitir la fundación de una parte imprescindible del estudio del arte sobre las directrices que permiten hablar de los estilos. El término se ha utilizado, se ha negado, se ha convertido en esencial o se ha banalizado. Su uso alcanza hoy un radio de longitud extraordinaria que seguramente lo excede o llega a la inconciencia de un uso generalizado. No por ello debemos negar su trascendencia real en nuestros estudios y planteamientos sobre el arte. El término puede carecer de sentido al margen de sus concreciones, pero cuando la conservación o el conocimiento parcial de las obras nos llevan a hacer historia sobre terrenos minados, lagunosos o vacíos, también queda claro que en ellas, en cada obra contemplada aisladamente como hecho artístico original y único, no se agota tampoco ni la extensión ni el poder o potencialidad del concepto. La potencialidad del estilo se elabora en los excesos que nacen de la voluntad y la intención y que no siempre quedan reflejadas con exactitud en las obras.

También para el arte medieval es necesario detener el paso ante las cadenas de obras concretas y visionar los esquemas individuales, sin olvidar los pozos abiertos entre ellas y ellos por el tiempo y la destrucción. Sólo así se nos permite construir hipótesis con que intentar organizar el arte de un período sin necesidad de caer en esencialismos o pronósticos de totalidad irreversible. Buscamos al creador de estilo, al artista medieval que consigue proyectar su

¹⁰⁸ Sobre «estilo» y «expresión», acerca de la articulación de ambos términos y también sobre su disparidad, véase el interesante ensayo de Pere SALABERT, «El pensamiento visible. Expresión y estilo personal», incluido en este mismo volumen.



Marçal de Sax (?). *Retablo del «centenar de la ploma»*.
Victoria & Albert Museum, Londres.

oficio con personalidad en el tiempo lento del estilo que pauta la complejidad de cada período histórico. En definitiva, la flexibilidad del concepto de estilo —que no su falta de consistencia— permite que se pueda encarar su dimensión teórica global, sin olvidar los supuestos de su concreción histórica o el análisis de las proyecciones personales sobre un material existente o sobre aquel que debió pertenecer a lo existente como forma de un pasado semiconocido.



Giovanni Pisano. Detalle del *Angel de san Mateo*. Púlpito de Sant'Andrea de Pistoia.

Resum

Consideracions sobre l'estil com a fet emmarcat per la història i sobre l'estil com a part dels fets històrics conjuguen els punts de partida que permeten construir una reflexió sobre el paper jugat pels creadors d'estil en el període medieval. Més enllà dels conceptes d'artista o d'artesà, o de les seves estranyes simbiosis, el que interessa és subratllar l'existència d'un pensament plàstic que porta al creador a un canvi substanciat (valuós). Cal abordar el temps de l'evolució estilística general però per fer-ho no és lícit dissoldre completament les iniciatives individuals. La forta atracció de l'art antic com a estil de base (clàssica) i el seu diàleg amb el gòtic serveixen per plantejar altres aspectes fonamentals de la construcció dels estils medievals.

Abstract

A reflection on the role of the creators of style in the Middle Ages is based on considerations regarding style as a historically determined phenomenon and style as part of historical events. Apart from the concepts of artist or artisan, or of their peculiar symbiosis, it is interesting to highlight the existence of artistic thought, which substantially changes the work of the artist. One should consider the period of general stylistic evolution, but without ignoring individual initiative. The strong attraction of ancient art as a classical style and its relationship with Gothic art are useful in discussing other fundamental aspects of the creation of Medieval styles.