



Panel alicatado nazari del Mexuar en la Alhambra de Granada, s. XIV.

presiden las agrupaciones generales en la historia. Existe una especie de etnografía espiritual que se entrecruza a través de familias de espíritus unidos por secretos lazos y que se encuentran constantemente más allá del tiempo y del lugar. Quizá, cada estilo y cada estado de un estilo, cada técnica, requieren de modo preferente tal naturaleza de hombre o tal familia espiritual. En el vínculo de esos tres valores podemos aprehender al mismo tiempo la obra de arte como un ente único y como elemento de una lingüística universal.

Henri Focillon: "El mundo de las formas" [1934]
La vida de las formas. Barcelona: Elba, 2024 (trad. José Ramón Monreal)

Los problemas que plantea la interpretación de la obra de arte se presentan bajo el aspecto de contradicciones casi obsesionantes. Una obra de arte es un intento de alcanzar lo trascendente, se afirma con un todo, como un absoluto, y, al mismo tiempo, forma parte de un complejo sistema de relaciones. Es el resultado de una actividad independiente, la expresión de una imaginación superior y libre, pero también vemos convergir en ella las distintas fuerzas de las civilizaciones. En fin, para respetar provisionalmente los términos de una oposición sólo aparente, una obra de arte es materia y es espíritu, es forma y es contenido. Quienes se aplican a definirla la califican según las necesidades de su peculiar naturaleza y la particularidad de sus investigaciones. El artista, cuando se para a considerar su obra, se coloca en un plano distinto del que la comenta y, si se sirve de los mismos términos, los utiliza con otro sentido. El que siente un gozo profundo ante ella, y quizá sea éste el más delicado y discreto, la ama por sí misma; cree aprehenderla, poseerla en su esencia, y la envuelve en la red de sus propios sueños. La obra de arte se sumerge en la movilidad del tiempo, y pertenece a la eternidad. Es algo particular, local, individual y, a la vez, un testimonio de universalidad. Pero es también algo que supera todas sus acepciones y, sirviendo para ilustrar la historia, el hombre y el propio mundo, es creadora del hombre, del mundo y de un orden en la historia que no puede reducirse a ninguna otra cosa.

De este modo se va acumulando alrededor de la obra de arte la lujurante vegetación con que la decoran sus intérpretes, a veces, hasta el punto de ocultárnosla enteramente. Y, sin embargo, su naturaleza consiste en aceptar todas estas virtualidades, quizá porque se encuentran enmarañadas en ella. Ésta es una de las facetas de su vida inmortal, y si se le permite la expresión, ahí reside la eternidad de su presente, la prueba de su riqueza humana, de su inagotable interés. Pero a fuerza de utilizar la obra de arte para fines particulares, se la destituye de su antigua dignidad, se le retira el privilegio de ser un milagro. Esta maravilla, a la vez fuera del tiempo y sometida al tiempo, ¿es un simple fenómeno de la actividad de las culturas, un capítulo de la historia general, o bien un universo que se añade al universo, que tiene sus leyes, su materia propia, su desarrollo, una física, una química, una biología, y que alumbra una humanidad distinta? Para continuar su estudio sería preciso aislarla provisionalmente. Así tendríamos la posibilidad de aprender a verla, ya que ha sido concebida primariamente para la vista; el espacio es su dominio, no el espacio de la actividad común, el del estratega, el del turista, sino el espacio estructurado por una técnica que se define como materia y como movimiento. La obra de arte es configuración del espacio, es forma, y esto es lo que hay que considerar en primer término.

En uno de sus ensayos políticos, Balzac escribe: "Todo es forma, la vida misma es forma". No se trata sólo de que la actividad se deje discernir y definir en la medida en que adquiera una forma, en la que inscribe su curva en el espacio y el tiempo, sino, además, de que la vida actúa esencialmente como creadora de formas. La vida es forma, y la forma es el modo en que acontece la vida. Los vínculos que unen entre sí las formas en la naturaleza no pueden consistir en una pura contingencia, y lo que llamamos vida natural se considera como una conexión necesaria entre las diversas formas, formas sin las cuales no existiría. Lo mismo ocurre con el arte. Las relaciones formales en una obra y las existentes entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo.

(...) Las formas están sometidas al principio de las metamorfosis, que las renueva continuamente, y al principio de los estilos que, por una progresión desigual, tiende sucesivamente a poner a prueba, a fijar y a deshacer sus relaciones.

Construida en hiladas, tallada en mármol, vaciada en bronce, fijada con barniz, grabada en cobre o en madera, la obra de arte no es inmóvil más que en apariencia. Expresa un anhelo de fijar, de inmovilizar, los momentos del pasado. Pero, en realidad, nace de un cambio y prepara otro. Hay muchos cambios en la misma figura, como en esos dibujos en que los maestros, buscando la exactitud o la belleza de un movimiento, superponen varios brazos salidos de un mismo hombre. Los bocetos de Rembrandt pululan en la pintura de Rembrandt. El esbozo ayuda al nacimiento de la obra maestra. Veinte experiencias, recientes o no muy lejanas, tejen la red situada tras la evidencia bien clara de la imagen. Pero esta movilidad de la forma, esta aptitud de engendrar figuras diferentes, es todavía más notable si la consideramos en unos límites más estrechos. Las reglas más rigurosas, que parecen hechas para disecar la materia formal y reducirla a una monotonía extrema, son precisamente las que muestran mejor su inagotable vitalidad a causa de la riqueza de las variaciones y de la asombrosa fantasía de las metamorfosis. ¿Hay algo más alejado de la vida, de su adaptabilidad y de su flexibilidad, que las combinaciones geométricas de la decoración musulmana? Engendradas por un razonamiento matemático, establecidas según ciertos cálculos, estas combinaciones son reducibles a esquemas de una gran sequedad. Pero en estos marcos severos, una especie de fiebre acucia y multiplica las figuras; un genio extraño para la complicación enmaraña, repliega, descompone y recompone su laberinto. Su misma inmovilidad está irisada de metamorfosis, ya que, pudiéndose interpretar de más de una manera, según la perspectiva de los llenos o de los vacíos, de los ejes verticales o diagonales, cada una de ellas oculta y revela a la vez el secreto y la realidad de varias posibilidades. Un fenómeno análogo se produce en la escultura románica, donde la forma abstracta sirve de fuste y soporte a una imagen quimérica de la vida animal y humana, y en la que el monstruo, ligado a una definición arquitectónica y ornamental, renace continuamente bajo inéditas apariencias, como para engañarnos y engañarse a sí mismo respecto a su ligazón. Puede ser follaje barroco, águila con dos cabezas, sirena marina, lucha de dos guerreros. Se desdobra, se enrosca sobre sí, se devora. Este Proteo, sin excederse de sus límites, sin trasgredir su principio, despliega una vida frenética, que no es más que la agitación y la ondulación de una forma simple.

Se objetará que la forma abstracta y la forma fantástica, aunque sometidas a ciertos principios fundamentales y como cautivas en ellos, son al menos libres respecto a los modelos de la naturaleza, y que no ocurre lo mismo con la obra de arte que respeta su imagen. Pero los modelos de la naturaleza pueden ser considerados también como fuste y soporte de metamorfosis. El cuerpo del hombre y de la mujer pueden permanecer casi sin variación, pero las cifras susceptibles de ser escritas con cuerpos de hombre y de mujer son de una variedad inagotable, y esta variedad actúa, agita, inspira las obras más armoniosas y serenas. No buscaremos ejemplos de esto en las páginas de la *Mangwa*, que Hokussi ha llenado de croquis de acróbatas, sino en las composiciones de Rafael. Cuando la Dafne de la fábula es transformada en laurel, tiene que pasar de un reino a otro. Una metamorfosis más sutil y no menos singular, sin variar el cuerpo de una bella y joven mujer, nos lleva de la *Virgen de la Casa de Orleans* a la *Virgen de la Silla*, esa maravillosa concha de voluta tan pura y tan bien hecha. Pero en las composiciones en que se entrelazan amplias guirnaldas humanas es donde mejor captamos el genio de las variaciones armónicas que no cesa de combinar y recombinar figuras en las que la vida de las formas no tiene más finalidad que ella misma y la de su renovación. Los calculistas de la Escuela de Atenas, los soldados de la Matanza de las



Sirena de doble cola en un capitel de Santa María la Nueva, Zamora, s. XI.

Inocentes, los pescadores de la Pesca milagrosa, Imperia sentada a los pies de Apolo, arrodillada ante Cristo, son los sucesivos entrelazos de un pensamiento formal que tiene como elemento y sostén el cuerpo del hombre y que es utilizado para construir un juego de simetrías, *contrapposti* y alternancias. La metamorfosis de las figuras no altera los requisitos de la vida, pero crea una vida nueva no menos compleja que la de los monstruos románicos. Pero mientras estos últimos están sujetos a la servidumbre del armazón abstracto, a monótonos esquemas, el ornamento humano, idéntico e intacto en su armonía, extrae de ella necesidades nuevas. La forma puede convertirse en fórmula y canon, es decir, detención brusca, prototipo ejemplar, pero es ante todo una vida móvil en un mundo cambiante. Las metamorfosis, sin fin, son inagotables.

(...) Las formas no consisten en su propio esquema, en su desnuda representación. Su vida tiene lugar en un espacio que no es el marco abstracto de la geometría; toma cuerpo en la materia, gracias al utillaje, a las manos de los hombres. Ahí es donde existen y no en otra parte, es un mundo muy concreto y diverso. La misma forma puede conservar su medida, pero cambia de cualidad según la materia, el utensilio, la mano. No consiste en un mismo texto impreso en papeles diferentes, ya que el papel no es más que el soporte del texto: en un dibujo, es un ingrediente vital, parte constitutiva de él. Una forma sin soporte no es una forma, y el soporte es forma de por sí. Es necesario, pues, hacer intervenir la inmensa variedad de las técnicas en la genealogía de la obra de arte, y mostrar que el principio de toda técnica no es la inercia, sino la acción.

Por otra parte, hay que considerar al hombre mismo, el cual no es menos diverso. La fuente de esta diversidad no reside en el acuerdo o desacuerdo de la raza, del medio y del momento, sino en otra región de la vida, que comparte, quizá, afinidades y concordancias más sutiles que las que