Miguel Morey

Las condiciones del pájaro solitario (Invitación a Ramón Gaya)

> Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo. El estado en que se flota, por así decir, blandamente como un alga en el mar, lo cual sólo sucede cuando la persona está muy en su centro. Y todo, sentidos inclusive, funciona desde este centro de la persona, que así, invulnerable, puede aventurarse sin perderse. Y ello puede suceder ante cualquier cosa, sí, pero con tal de que esté viva, o bien se torne viva, cuando así es contemplada.
>
> M. Zambrano, "La pintura de Ramón Gaya", Roma, 1960.

El lunes 18 de mayo de 1959, desde el Café Greco de Roma, María Zambrano le escribe una carta a Ramón Gaya en la que trata de hacerle saber la conmoción que había sentido contemplando los últimos trabajos del pintor. "Ramón, había pensado en llamarte por teléfono para decirte algo de todo lo mucho de anoche. Después sentí deseos de escribírtelo"- así comienza aquella carta [1]. Y si seguimos adelante, nos encontraremos con que, unas pocas líneas más abajo, le recuerda: "Un día me dijiste - ay, qué memoria - que ya que la vida no es lo que debería, que lo fuera el arte, lo que uno hacía".

Lo que uno hace... ¿Será que en esto consiste el arte, en hacer lo que se debería? Qué extraño rigorismo éste. Sin duda podría resultar convincente en otros tiempos, cuando el arte y la artesanía eran todavía quehaceres indistintos, por ejemplo. Le convendría seguro al Sócrates platónico, que tantas y tantas veces pone al artesano como emblema de aquel que hace lo justo y lo correcto. ¿Pero hoy, tras el Renacimiento, el Romanticismo, las Vanguardias, cómo es posible volver a enunciarlo hoy, de nuevo otra vez, y de un modo que nos suena casi de la misma manera? ¿Será que en las palabras que María Zambrano recoge de Ramón Gaya anida una apuesta arcaizante, una invitación a regresar a ese lugar o ese tiempo que el arte nunca debió abandonar so pena de abismarse en el extravío presente? ¿Pero cómo pensar algo así si María Zambrano encuentra "ese lugar privilegiado que se da en la pintura" tanto en Gaya, Zurbarán o Velázquez como en Picasso, Tapies o Miró? ¿Qué pensar entonces? ¿Diremos tal vez que la suya no es estrictamente una apuesta arcaizante, que mejor llamarla intempestiva? Pero al cabo y a la fin, ¿en qué cambia aquí las cosas? ¿Qué hace sino añadirles un cierto sabor picante?

[1] M. Zambrano, "Carta a Ramón Gaya", en *Algunos lugares de la pintura*, pág. 205, edición a cargo de Amalia Iglesias, Espasa y Calpe, Madrid, 1989.

Sus palabras son bien claras... ¿O es que acaso nos falló en algún lugar el oído, y el pretendido rigorismo no es tal, o no es tanto?

Escuchémoslas de nuevo: "...que ya que la vida no es lo que debería, que lo fuera el arte, lo que uno hacía". Y sí, ahí está, ahora diáfano, ahí está lo que nos llevó por el camino errado. Nos falló el tiempo. Porque no se nos está hablando de cumplir en el presente real de cada día con lo que se debe (unas normas de comportamiento o las reglas de algún oficio, ahora tanto da, en cualquier caso se tata de cumplir con lo preestablecido). La rectitud que se nos exige acatar, en nombre del arte y frente a la arbitrariedad de la vida, es otra. Toda la fuerza aseverativa de la frase carga en otro punto. Se nos está hablando aquí en el tiempo irreal de lo problemático, lo dubitativo tal vez, lo potencial en todo caso: lo que se debería... El rigor ante el que se nos emplaza no se conjuga en el presente del hacer lo que (se sabe que) se debe. Aquí, el modo como el deber se impone en el tiempo real del aquí y ahora es cubriendo el hacer actual con su propia sombra virtual, una sombra atirantada tanto por lo que *se ha hecho* como por lo que *se habrá hecho*, a modo de polos irreales que, segundo a segundo, no dejan de modificarlo. Lo que debe hacerse está oculto en cada uno de los instantes o pasos de lo que se hace, tensando el presente de lo que se hace desde un tiempo imperfecto de futuro tanto como desde un postpretérito o futuro del pasado: lo que debiera hacerse, lo que debería haberse hecho... Lo que debe hacerse va naciendo así, como rescatado de ese vaivén inagotable hecho de saltos hacia el atrás de lo que está delante tanto como hacia los delantes de lo que queda atrás, saltos velocísimos, minúsculos, irregulares, que dibujan la sombra viva de la presencia del presente de cada día.

¿Que cómo saber entonces con certeza, ya que se trata de cumplir con una ley que no preexiste al hacer mismo, qué es lo que se debería hacer? Podría responderse que haciéndolo, simplemente, ahondando en el hacer actual con la única, con la infinitesimal tutela de su doble virtual. Pero cualquier receta previa es igualmente vana. En cualquier caso, lo que está claro es que sólo cuando se ha hecho se sabe con certeza que era eso lo que debía hacerse, aquello ante lo que nos emplazaba el mandato de cumplir con lo que se debería. "Quien hace algo sólo descubre el ser de eso que hace cuando lo ha hecho ya" - nos advierte María Zambrano[2] . Y cuando esto ocurre, entonces, el artista dice una simple, humildísima palabra: ya está, está logrado [3]. Que, como veremos, el artista es artista tanto por ser capaz de ver lo que ve como por saber no *malograr* lo que ha visto.

Bien pudiera ser ésta la primera lección que María Zambrano nos obsequia en su apunte cómplice sobre la pintura de Ramón Gaya.

Que el quehacer de Ramón Gaya es tan extraordinario, literalmente, tanto como pintor cuanto como prosista, debería ser algo ya bien sabido. En él, el sentimiento gráfico se abre de un modo natural en ambas direcciones a la vez: la pincelada, el trazo diríase que son un haz cuyo envés encontramos en el modo como su escritura nos muestra el rescate, mediante el momento caligráfico, de una lonja viva de la existencia misma. La cursividad de su prosa parece andar pareja con el tiempo vivido de su ejecución plástica, yendo de la

[2] "La pintura de Ramón Gaya", en *op. cit.*, pág. 215. "El extremoso deber del artista" de Ramón Gaya merece recordarse aquí, habida cuenta de lo que se venía diciendo. En *Obra Completa*, II, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1992.

[3] "Y uno se consume en este tiempo discontinuo, pequeño, tirado, se consume uno, sí y a veces siente y cree que ya se está muriendo definitivamente. Y es eso; la consunción indispensable para entrar allí donde las cosas *nacen* y se realizan. Sin ese tiempo nada se logra, llega a ser.

Y tú, amigo mío en quien he creído desde el primer instante, has entrado en él. [...] Que lo que estás haciendo es maravilloso. Pero lo es porque *viene*, nace de algo más maravilloso todavía. Es la Ley. Que es el logro total lo que veo; el grande tiempo donde se respira, donde la libertad es obediencia y el conocimiento amor; donde se perdona y se es perdonado", "Carta a Ramón Gaya", en *op. cit.*, págs. 205-206.

mano con el modo como se suceden los tonos, las degradaciones, los contrastes, los realces... Como la cara y la cruz de una misma moneda. Constatar que tanto su pintura como su escritura son obra de una misma mano a buen seguro no debería sorprendernos, y sin embargo no deja de hacerlo. Añadir aquí que pertenece a la última generación en la que esto fue posible, recordar que el escritor de hoy ya no escribe a mano, o lamentar la creciente ignorancia del mero oficio de pintor, sin duda no serían sino formas de rendir culto a la charlatanería. Para encarar el enigma de esta mano, tal vez fuera mejor recordar aquí la oposición tajante que Ramón Gaya establece entre el *arte creador* y el *arte artístico*. Desde el punto de vista del arte artístico, esta mano doblemente diestra tiene mucho de misterio. No así para el arte creador, no así para aquel que con su tarea, pintura o escritura, no aspira sino a responder al hechizo del mundo, a corresponderlo. El artista no cree en el mundo, sino que éste le hechiza - escribe. Y si el mundo nos hechiza, podemos ser sus amantes, pero no sus creyentes [4]. Por el contrario, el arte artístico no es más que un invento de los críticos, un asunto propio de creyentes, de gentes que creen saber de una vez por todas a qué se debe, de qué es deudor el hacer, cada uno de los haceres del arte - algo que nació necesariamente muerto. ¿Pintó Giotto lo que pintó para emular a Cimbaue? ¿Cuando contemplamos un lienzo de Velázquez debemos rastrear en él las huellas de Tiziano, so pena de que se nos diga que no entendemos de arte?

En *Sentimiento de la pintura*, Ramón Gaya escribe: "Cuando el crítico, por ejemplo, se planta delante de una obra, no lo hace como hombre - con su compuesto natural de ignorancia y saber -, sino como *perito*; deja, pues, automáticamente, de ser *alguien*, para convertirse en *algo* y, a partir de ese momento, todo lo que sucede no sucede ya dentro de un espacio vivo y entre seres vivos, sino entre cosas, entre simples cosas inanimadas. ¿Qué puede, pues, importarnos, que tales cultivadores se llamen Burckhardt, o Winckelmann, o Ruskin, o Pater, autores, sin duda, eminentes, si todo aquello que nos digan será siempre el fruto de una relación, no ya equivocada - eso no sería tan grave -, sino de una relación que no ha tenido lugar, que no se ha efectuado, que *no ha sido*? Y no ha sido, no ha podido ser porque el crítico - ese *algo* que es el crítico - no puede *acercarse* a una obra con la naturalidad de hombre, con simpleza de hombre, sino que armado, avisado, conocedor, se *enfrentará* con ella, se plantará delante de ella como un... policía, como esa cosa que es un policía; pero en un interrogatorio policíaco, es sabido, pueden arrancarse verdades, pequeñas verdades (y también mentiras, grandes mentiras), pero no puede establecerse nunca ninguna relación, ninguna comunicación. El hombre, al convertirse en cosa ya no es capaz de hermandad, de fraternidad. Entre obra y crítico no se produce relación alguna." [5].

Y sin embargo, Ramón Gaya escribe, lo sabemos, y escribe sobre pintura, sobre arte, acaba de darnos muestra de ello. ¿Qué pensar entonces?

Cuando Ramón Gaya interroga el arte de Velázquez no se quiere ni crítico ni erudito. No pregunta por sus maestros o sus influencias, apenas si alude a los problemas técnicos, y desdeña la cuestión del lugar que pueda ocupar en el rompecabezas banal de épocas y escuelas. Sí le interesa en cambio, y mucho, quiénes puedan ser sus pares. Y cuando los

[4] Ramón Gaya, "El silencio del arte", en *Obra Completa*, I , pág. 65, Ed. Pre-textos, Valencia, 1990.

[5] Ramón Gaya, *Sentimiento de la pintura*, en *op. cit.*, págs. 16-17. Años después, comentando esta toma de postura suya, Ramón Gaya afirma: "Al insensato crítico-entendedor la obra de arte le llega, como digo en el libro, como un *acontecimiento* valioso, curioso, más que como lo que es, 'una misterosa realidad viva'. Pero la historia del arte, que no tiene nada que ver con el arte, necesita el material crítico; la historia sólo quiere historiar. La única crítica profesional posible sería aquella que no se pareciese a la crítica, sino a la confesión. Decir, después de ver un Tiziano, lo inútil que es escribir de ello" En "Ramón Gaya: El arte español es superior a la vida española", entrevista con Vicente Molina Foix, *El País*, 7/IX/1996.

halla y nos los nombra, los basamentos mismos del arte artístico se estremecen, pues no son ni Zurbarán ni Ribera ni Murillo, ni pintor alguno. Son dos escritores: Cervantes y Juan de la Cruz. Ahí está decididamente en obra la mirada que apuesta por el arte creador, la del artista que casi por accidente es también pintor, también prosista. Es desde ella que es posible detectar en los tres un mismo gesto: "*Don Quijote* no está escrito - ¡qué disparate! - contra los libros de caballerías, sino contra los libros, contra el libro, como el lienzo de *Las Meninas* está pintado contra los cuadros, más aún, contra la pintura. [...] Son precisamente los colores, los contornos, el dibujo, la composición, la plasticidad, en fin, lo que desapareció por completo en *Las Meninas*, de Velázquez; [como] vemos que es precisamente la palabra lo que borró de sus *Canciones* San Juan de la Cruz" [6]. Un mismo gesto - para Ramón Gaya, el gesto del gran arte.

Será precisamente Juan de la Cruz quien le servirá de guía en su obra *Velázquez, pájaro solitario*, como muestran claramente el título mismo y el mote con el que se abre el libro: "Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente" [7]. ¿Diremos que se trata aquí de, tan sólo, un recurso al embellecimiento poético, una concesión a la elocuencia, un rasgo de estilo? No parece ser así. Dentro de toda su sugestión poética, la caracterización que Juan de la Cruz hace de las propiedades del pájaro solitario es enormemente precisa, clara y distinta, rigurosa, como sólo puede serlo la poesía lograda. Nos describe una figura casi empírica, a la vez que, en tanto que símbolo, le confiere un uso trascendental. Es ejemplo de algo acaso existente, pero con voluntad de obrar como paradigma de un modo - superior, se nos dirá - de existencia: la vía contemplativa del místico. Y del artista creador, la vía regia del gran arte - añadirá Ramón Gaya. ¿Que la presión del vocabulario teológico nos hurta hoy buena parte de la eficacia de su sentido, que nos incomoda? Dejemos a un lado la teología entonces, y leamos el nombre de Dios como lo haría el místico, como el misterio mayor de lo extrarrepresentativo mismo. Como esa presentida o soñada unidad última de las condiciones de todos los objetos del pensamiento, unidad de la que, más allá o más acá de la conciencia, no caben sino experiencias intensivas, aisladas, fragmentarias, movimientos del alma tal vez, incomensurables entre sí: trances. Trance de la belleza, trance de la bondad, trance de la verdad - trance siempre misterioso del amor, vida viva de la vida misma...

En su *Cántico Espiritual*, Juan de la Cruz comienza a detallar las propiedades del pájaro solitario así: "La *primera*, que ordinariamente se pone en lo más alto; y así el espíritu en este paso se pone en altísima contemplación". ¿En qué sentido podemos decir que le conviene a la

[6] Ramón Gaya, "Portalón de par en par", en *op. cit.*, págs. 58-59. Y el necesario desenlace de lo dicho es el que sigue: "El arte no es, pues, un cuerpo. Si el gran arte no es un algo corpóreo, sino una existencia cóncava, el artista es, necesariamente, un hombre que resta. El hombre natural, por el contrario, va sumándolo todo: cultura, hechos, sentimientos, belleza. En la obra del artista todo ha sido restado, quitado, porque lo que él quiere de sí mismo y de las cosas es, como se sabe, el alma nada más. Pero el artista - como el místico -, que cree en el alma, que la siente, ignora, en cambio, lo que ésta es y dónde se encuentra, es decir no sabe de ella nada, no tiene de ella nada, sino acaso, la sensación de su vacío. Mantener limpio, puro, cóncavo, ese vacío, es ser artista grande, completo".

[7] San Juan de la Cruz, *Dichos de luz y amor*, 120. El epígrafe completo reza como sigue: "Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias no haciendo más caso dellas que si no fuesen, y ha de ser tan amiga de la soledad y el silencio, que no sufra compañía de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo" (en *Obras Completas*, edición a cargo de Lucinio Ruano de la Iglesia, B.A.C., Madrid, 1989). La figura del pájaro solitario está tomada del Salmo de David, *Oración en la desgracia* (102,8): "Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto"... Juan de la Cruz la retoma de nuevo en su *Cántico Espiritual* (B), Canciones 14 y 15, 23. Allí, la segunda y tercera, y la cuarta y quinta de las condiciones han intercambiado sus lugares.

pintura de Velázquez, en su especificidad de tal, esta condición? Detengámonos en la mirada con la que Ramón Gaya nos describe la transmudación de la mera luz en su forma más alta, más elevada, en *El niño de Vallecas*: "Es como si la luz, la simple luz del día al tropezarse con ese rostro lo encontrara ya iluminado, ocupado por una luz anterior, interior, y no tuviera más remedio, de no pasar de largo, que fundirse con ella, que añadirse a ella. Es una faz, diríase, naciente, como una luna naciente, dolorosamente iluminada, y también dichosa, plena como una hostia alzada y redentora. *El niño de Vallecas* es todo él como una elevación, como una ascensión. Todos los retratos velazqueños vienen a ser como altares, pero *El niño de Vallecas* es el altar mayor de su obra, el escalón supremo de su obra desde donde poder saltar, pasar al otro lado de todo, más allá de todo"[8].

Más allá de todo, del arte mismo incluso. Que "el arte no es más que un hermoso lugar de paso, un estado - un estado de apasionada y débil adolescencia -, que el artista creador, el creador, siente que debe dejar atrás" [9]. Y repárese que aquí se nos está hablando no de altura, que ésa la hay en otros grandes pintores, sino de un movimiento, de un dejar atrás que es irse a lo más alto, de elevación. "En Velázquez, ese gesto de despego es, diríamos, tan apagadamente musical, regulado por un 'tempo' tan apacible, que casi no se nota, ni se oye, ni se ve; es como si se saliera poco a poco del arte sin sentir; como si se levantara y arrancara del voluptuoso barrizal del arte [...] - de ese lugar malsano, palúdico, que es el arte - no escapando por pies, ni siquiera en forma de vuelo, sino por un milagroso acto simple y solemne de ascensión" Velázquez, pintor de cuadros que tratan de esquivar ser cuadros, que tratan de salvarse de ser cuadros; Velázquez, pintor que *aspira* a no pintar[10]. Velázquez, pintor que se va a lo más alto.

"La *segunda*, que siempre tiene vuelto el pico [hacia] donde viene el aire; y así el espíritu vuelve aquí el pico de afecto hacia donde viene el espíritu de amor, que es Dios". ¿Qué no se habrá dicho sobre las presencias del aire y su importancia en los cuadros velazqueños? Desde el tópico geográfico y banal que nos lo presenta como el retratista más fiel de los cielos de Madrid hasta el tópico técnico que explica la fluidificación de sus espacios pictóricos por obra del aire interpuesto, otorgándole la excelencia indiscutida entre los maestros de la pespectiva aérea, ¿qué no se habrá dicho? Más de una vez, el propio Ramón Gaya habla de sus lienzos como *cajas de aire*. Y sin embargo, ¿qué hace que Velazquez quiera que sean así, que quiere darnos a ver, a qué *aspira*? ¿Qué es lo contrario de poner el pico al aire? Responde Ramón Gaya: "Para Velázquez, la realidad, el cuerpo de la realidad, es algo imprescindible, pero también sin mucha importancia, o sea, es algo que, siendo absolutamente imprescindible, no es decisivo; lo decisivo estará dentro, encerrado dentro, transparentándose. Velázquez pinta esa transparencia, no quiere pintar más que esa transparencia; de ahí que la realidad que termina por presentarnos - tan veraz - no sea propiamente realista, es decir, corpórea, pesada, abultada, sino imprecisa, indecisa,

[8] Y concluye: "El Niño de Vallecas no articula palabras: nos mira, nos mira entre arrobado y desdeñoso, melodiosamente lastimero, dolido, sonreído; al mismo tiempo que inclina, dulce, la cabeza hacia un lado, parece levantarla en un gesto altanero de autoridad redentora; parece que intentase dar a entender algo muy difícil, excesivo para nosotros; que nos llamara y arrastrara hacia su extraña orilla, acaso lleno de pena y vergüenza de saberse *en la verdad*, mientras nosotros seguimos aquí, *en la realidad* únicamente". *Velázquez, pájaro solitario*, en *op.cit.*, págs 146-148 [subrayado M.M.] .

[9] *Ibid.*, pág. 133.

[10] *Ibid.*, págs. 131-132. Y las razones de ello las sabemos: "¿Cómo ha podido confundirse un accidente, el accidente que es la obra de arte, con el arte mismo? Si el arte es el alma, el vacío del alma, la obra no es más que tránsito. La obra de arte es en donde se produce el tránsito de la realidad, el cambio de la realidad, no en fantasía, sino en alma, en el alma de la realidad, porque, eso sí, sólo lo real tiene alma. [...] Sólo los artistas artísticos, es decir, los artistas sin alma, o con un alma pobre, pueden acogerse a la fantasía. El gran artista no salta nunca por encima de la realidad; claro que tampoco se queda en ella, sino que la traspasa, la recorre y la deshace. O no la deshace, la deja, la deja atrás, simplemente". "Homenaje a Velázquez", en *op. cit.*, págs. 52-53.

insegura, movible, casi precaria, me atreveré a decir. La realidad en los lienzos de Velázquez es como una realidad de humo, humosa, neblinosa, delgadísima. [...] Su pintura, o lo que irremediablemente queda de pintura en su obra - ésta también irremediable - no es nunca un canto adulador, exaltador de la realidad, sino el claro, calmo, alto homenaje a un vívido centro misterioso que la realidad lleva en sí pero que no es ella" [11]. Velázquez, pintor que pone el pico al aire.

"La *tercera* es que ordinariamente está solo y no consiente otra ave alguna junto a sí, sino que, en posándose alguna junto, luego se va; y así el espíritu en esta contemplación está en soledad de todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que soledad en Dios". Velázquez, el pintor de corte, de origen humilde pero con ansias de gentilhombre, tal como nos lo retrata Ortega y Gasset, el hombre que, en 1659, cuando es nombrado caballero de Santiago, añade la cruz de la orden a su autorretrato de *Las Meninas*, ese personaje, ¿podemos pensar en él como en alguien que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza? Muy probablemente no. Pero hay una diferencia radical entre la mirada de Ramón Gaya y la de Ortega y Gasset, una diferencia que bien pudiera señalarse mediante la distancia que separa al creador del crítico, y aun en ocasiones, para decirlo a la nietzscheana, la que separa un punto de vista noble de un punto de vista vil [12]. Lo que afirma Ortega a buen seguro es cierto de ese hombre llamado Velázquez, pero en tanto que personaje meramente. En tanto que creador, Velázquez sí que es alguien que está y quiere seguir estando solo. "Velázquez, sin fundar nada - se diría que siente una especial aversión por las fundaciones, por las aportaciones - no se asocia a nada tampoco, ni a nadie"[13]. Y está aún más solo si cabe porque no hay nadie, ni Tiziano siquiera, que sea de su misma naturaleza. Ni en su tiempo, ni antes ni después. "La obra de Velázquez no tiene apenas nada que ver con la pintura española. Se trata, claro está, de un español, incluso de alguien sumamente español - aunque tenga un cierto tornasolado portugués -, pero su obra no pertenece a la escuela española, ni tampoco a la italiana, ni a la flamenca, ni a la china. En realidad, allí donde Velázquez pinta no hay escuelas, ni maneras, ni estilos: Velázquez pinta a la buena de Dios" [14].

Velázquez, pintor que no sufre compañía.

"La *cuarta* propiedad es que canta muy suavemente; y lo mismo hace a Dios el espíritu a este tiempo, porque las alabanzas que hace a Dios son de suavísimo amor, sabrosísimas para sí y preciosísimas para Dios". Del mismo modo como decimos que existen lienzos estridentes, rimbombantes, chillones, armónicos o cacofónicos, ¿podemos decir que la pintura de Velázquez canta suavemente? Probablemente sí. Si como Ramón Gaya entendemos que el trabajo de Velázquez es *restarle virulencia* a lo real, entonces probablemente sí. "En la realidad hay algo muy feroz; Velázquez lo ha sentido, y ha sentido también que era necesario amansarla, aplacarla, y todo ello sin mentir. (Mentir despiadadamente es lo que se había considerado propio del arte.) Será ése su rasgo más original y atrevido: plantarle cara al arte, a la convenida mentira del arte, al mismo tiempo que descubre dentro del incontenible toro

[11] *Velázquez, pájaro solitario*, en *op. cit.*, págs. 143-144.

[12] Una excepción notable que merece reseñarse por su concisión, muy por encima de la verbosidad vulgarizadora y autocomplaciente de sus tres *Introducción a Velázquez* (1943, 1947, 1945), nos la ofrecen sus cinco páginas de notas recogidas con el título de "Temas velazquinos", aunque en los dos últimos apuntes insista a vueltas de nuevo con la cuestión de la fama y nos acabe dejando con el mal sabor de su última frase: "... que Velázquez lo que quiere es ser noble". J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, VIII, Alianza Ed., Madrid, 1983.

[13] "Anotaciones", en *op. cit.*, pág. 159.

[14] *Ibid.*, pág. 153. Sobre la presunta adscripción de Velázquez a la pintura barroca, Ramón Gaya matiza lo siguiente: lo barroco "se ha deslizado desde luego [en su pintura], pero en situación de parásito, llevando una existencia - no una vida - de parásito. Lo que ha equivocado a muchos es ver que Velázquez no se defiende de lo barroco, y que, no contento con dejarlo circular alrededor, en muchas ocasiones parece acogerlo caritativamente.

de la realidad un insospechado camino de mansedumbre. Porque su grandeza no consiste sólo en ver lo que ve, sino en no malograr, en no estropear lo que ha visto. Velázquez dispone, sin duda, de una mano un tanto milagrosa, pues se trata nada menos que de... *vaciar* la realidad de todo su sobrante sin haber tocado, alterado en nada su corteza externa, y poder llegar así hasta el centro de su luz escondida, fija, resistente como un hueso. [...] Velázquez está en posesión de algo, *sabe algo* que quiere compartir con nosotros, pero que no nos puede, por otra parte, decir, ya que se trata de un misterio"[15]. ¿Será ésta la razón que hace que su luz sea tan tierna, tan queda y quieta, tan *igualatoria*, tan próxima a esa música callada que se acuna en el silencio [16]? Velázquez, pintor que canta suavemente.

"La *quinta* es que no es de algún determinado color; y así [es] el espíritu perfecto, que no sólo en este exceso [no] tiene algún color de afecto sensual y amor propio, mas ni aun particular consideración en lo superior ni inferior, ni podrá decir dello modo ni manera, porque es abismo de noticia de Dios la que posee, según se ha dicho". ¿Cómo puede decirse de un pintor, de Velázquez o de cualquier otro, que no tiene algún(os) determinado(s) color(es), y que en ello estriba su perfección? Y sin embargo así comienza el ensayo mayor de Ramón Gaya sobre el pintor, con estas palabras: "Es sabido que en la pintura de Velázquez no hay color, colores. Velázquez no es un 'colorista', se dice, y con ello se le quiere justificar y culpar a la vez [...]. Es cierto que en la pintura de Velázquez no hay, propiamente, colores, pero no se trata de una carencia, sino de una... elevación, de una purificación. El color, en efecto, no está, o no está ya en el lienzo, pero no ha sido suprimido, evitado, sino transfigurado - no trocado ni confundido con otra cosa; ha sido llevado a esa diáfana totalidad en que Velázquez desemboca siempre"[17]. Y concluye: "En sus lienzos, el color, o mejor dicho, lo que ha quedado de él, las cenizas, las limpias cenizas de él, no quieren *decir* nada ni *ser* nada. Pero este hombre que se mantiene siempre, diríamos, tan apartado del color y, sobre todo, tan indiferente a sus encantos y suculencias, la verdad es que por otra parte, tampoco lo olvida nunca. Dejará que aparezcan en sus cuadros - con ocasión de una cortina, de un lazo de terciopelo, de una banda de seda, de una faja - algunas porciones muy brillantes de color, algunos toques de almagra viva, de carmín frío, de azul cobalto tibio; pero de pronto caeremos en la cuenta de que todos esos colores están allí, en tal o cual punto determinado de su pintura, sin pertenecer realmente a ella, no como componentes de ella, sino como invitados suyos ocasionales. Velázquez los ha dejado entrar, hacer acto de presencia, incluso tomar parte, pero no ser parte, no ser carne de una obra límpida, clara como el agua, incolora como el agua. Esos colores no han partido de su paleta - Velázquez no tiene, en realidad, paleta alguna". Paradoja extrema y última que parece devolvernos al punto de partida, a ese pintor que aspira a dejar de pintar, en una transposición plástica sin duda de esa figura de lenguaje tan cara a los místicos como es el oxímoron: oscura claridad, soledad sonora, música callada... Aquí, pintura incolora: incolora como el agua, incolora como el aire de la sierra madrileña... [18]

Velázquez no se opone a lo barroco, y lo deja, con toda tranquilidad, entremezclarse a su obra, *aprovecharse* de su obra, ya que desde ese lugar en que, a pesar suyo y con humildad natural, se encuentra aposentado - y que viene a ser como una fortaleza abierta de par en par -, o sea, desde *su sitio*, no puede temer nada, temblar por nada". "Otras anotaciones", en *op. cit.*, pág. 166.

[15] *Ibid.*, págs. 173-174.

[16] "La luz de Velázquez no es, como suele ser la de otros muchos pintores, una luz... pictórica, es decir, ocupada en modelar, en resaltar las formas, las bellas formas del mundo; no es una luz estética, sino ética, buena; es, en fin, una luz que luce para todos, aunque es cierto también que de esta luz de Velázquez no se puede decir nunca que luzca, que brille, que actúe; *es*, y nada más, con eso le basta; no es una luz intensa y afanosa, que quiera con ahínco apoderarse de esto o aquello - como le sucede a la luz de Rembrandt -, sino una sosegada luz reparadora, consoladora. Es una luz que sólo quiere claridad, simple claridad, poner armoniosamente en claro todo". *Velázquez, pájaro solitario*, en *op. cit.*, págs 145-146.

[17] *Ibid.*, pág. 119.

Velázquez, pintor que no tiene determinado color.

El trabajo creador de María Zambrano y el de Ramón Gaya a menudo corren hasta tal punto parejos que parecen el fruto necesario de una misma mirada, de una similar entrega a la contemplación. ¿Se debe esta proximidad a su mutua influencia, a su amistad, a su incardinación en un mismo tiempo geográfico e histórico, a una análoga devoción por las mismas obras del pasado...? ¿O es simplemente la consecuencia obligada y natural de una larga existencia vivida paso a paso como un proceso cognoscitivo interminable, en camino siempre, en tránsito? Sea cual sea la respuesta, y cada cual dará la suya, a buen seguro tendrá su parte de verdad. Pero el valor que tenga esa verdad, lo que en ella hay de valioso, nunca será el mismo. Sea como fuere, probablemente sea cierto que cualquiera de los dos podría haber escrito este colofón a lo dicho: "Vemos, pues, que el arte vive desentendido de todo; pasa, es cierto, por aquí, por la tierra, por el mundo, por la vida, pero es como si viniera tan sólo a decirnos que se va, que no puede quedarse. Nos deja, sin duda, unos cuerpos, unos cuerpos que los historiadores tomaron por el arte mismo, y que son, en realidad, lugares únicamente, lugares casi santos - serían santos si el arte fuese divino, pero no lo es -, lugares donde el arte estuvo, y en los que ahora sólo vemos como una puerta entreabierta, rendija al vacío, que nos llama. Porque el arte no es, como se pensó, una corporeidad, sino una concavidad" [19].

Lugares del arte, rendijas de luz, tal vez existan tan sólo y ante todo para recordarnos que el alma es lo que queda cuando al cuerpo se le resta el cuerpo: un cuenco transparente.

Vacío.

Barcelona, otoño del 2002

La fragua de Vulcano (Museo del Prado)

[18] *Ibid.*, págs. 121-122. La mención a la pintura incolora de Velázquez, "como el aire de la sierra madrileña" se encuentra en el prólogo a este libro, pág. 114.
[19] "Homenaje a Velázquez", en *op. cit.*, pág. 53.