

DE LA CARNE AL ESPÍRITU: EL COLOR EN MARÍA ZAMBRANO Y RAMÓN GAYA

INMACULADA MURCIA SERRANO
PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I.

Las escasas líneas que María Zambrano dedicó al color tienen su origen en un sentimiento particular; su discurso en torno a este asunto se caracteriza por la fragmentariedad y por el carácter impresionista de las descripciones, construidas en su mayor parte a través de exiguas pinceladas que obstaculizan la posibilidad de extraer un sentido que las unifique. Es conveniente advertir, por consiguiente, que, aunque trataré de reconstruir sus argumentaciones igualándolas y abstrayéndolas de los textos, el tema del color en la obra de María Zambrano es inconcluso y evanescente, y, en ocasiones, aparece incluso inserto en escritos cuyos núcleos temáticos no siempre mantienen una relación evidente con él. A pesar de ello, es posible decir al menos que María Zambrano otorgó al color connotaciones filosóficas estrechamente emparentadas con la metafísica. Por el contrario, el tono con el que Ramón Gaya ilustró sus reflexiones sobre el color se parece más bien al de aquel que se ha propuesto establecer un consenso, dictar sentencia, sentar cátedra; y eso a pesar de que el color tanto en su prosa como en su pintura se desmaterializa, figurada y literalmente, hasta alcanzar la transparencia. Recapitular e interpretar las reflexiones que este tema suscitó en ambos autores, tarea que, por cierto, aún no ha sido realizada,¹ brinda la oportunidad de ahondar en sus ideas estéticas a partir de un aspecto que puede parecer excesivamente concreto, pero que sin embargo permite asentar una base sólida sobre la que reconstruir y ordenar parcialmente sus respectivos pensamientos sobre el arte.

María Zambrano y Ramón Gaya entablaron una estrecha amistad desde su juventud, especialmente a partir del momento en que aunaron esfuerzos e inquietudes para colaborar en el proyecto educativo y social promovido por las Misiones Pedagógicas antes de que estallara la guerra civil. Sus afinidades ideológicas, sociales e intelectuales se intensificaron con posterioridad cuando entraron a formar parte del equipo editor de la emblemática revista *Hora de España*, en donde María Zambrano publicó algunas de sus mejores páginas y en donde Ramón Gaya hizo la labor de ornamentación concibiendo para ello cuantiosas ilustraciones. A pesar de la dispersión geográfica sufrida por los republicanos tras la guerra, el exilio concedió treguas a la distancia e impidió que ocurriera lo que podía temerse, que se disolvieran definitivamente los lazos amistosos que habían logrado trazar con el tiempo: así fue como las circunstancias permitieron que se reencontraran en México y posteriormente en Italia, mientras que los años de distanciamiento físico pudieron ser aminorados en gran medida gracias al permanente intercambio de correspondencia de que ambos fueron protagonistas.² Las continuas conversaciones que mantuvieron durante este amplio transcurso temporal, muchas de las cuales debieron de versar sobre arte, impregnaron de paralelismos, afinidades y simpatías los escritos de cada uno de ellos, aunque, como ocurre con el tema del color, no siempre sus posiciones aparecieran plenamente armonizadas. En sus breves reflexiones sobre el cromatismo pictórico, María Zambrano parece postular una suerte de metafísica materialista del color amparada en su distinguido carácter sensual; en la prosa y en la pintura de Ramón Gaya, lo cromático trasciende su sensualismo para alcanzar un nivel más depurado, que cabe considerar, en contraposición, como una espiritualización del color. El motivo de discrepancia estriba en una cuestión de gustos, pues mientras que a María Zambrano le entusiasmaba la pintura de Zurbarán, Ramón Gaya venera a Velázquez.

¹ Esta ausencia de interés académico es más lamentable en el caso de Ramón Gaya, un ejemplo vivo de aquel grupo de escritores que formaban parte, no ya de la lista de los exiliados republicanos que continúan sumidos en el olvido, sino, como alguien expresó con acierto en alguna ocasión, de la que terminó forjando un exilio dentro del mismo exilio, que pareciera abocarlos a sufrir un olvido de doble profundidad. Sin embargo, Ramón Gaya es el autor no sólo de una amplia y personal obra pictórica, testigo de primera fila de los vaivenes artísticos del siglo XX, sino además de un complejo *corpus* ensayístico dedicado a la pintura y al arte, pero que, a excepción de *rara avis* como Enrique Andrés Ruiz o Andrés Trapiello, todavía no ha obtenido el beneplácito de la crítica y el lugar que le corresponde en la historia estética de nuestro país.

² Véanse las *Cartas de Ramón Gaya*. Los Libros del Museo, Museo Ramón Gaya, 1993, o la correspondencia de José Bergamín recogida en *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*. Sevilla, Renacimiento, 2004.

Lo primero que habría que advertir es que los escritos que Zambrano y Gaya dedicaron a estos pintores, especialmente “Francisco de Zurbarán” (1965)³ en el primer caso, y “Velázquez, pájaro solitario”(1967)⁴ en el segundo, no deberían ser considerados como críticas de arte (ninguno de ellos ejerció jamás y en ningún sentido la exégesis profesional, y en el caso de Gaya fue por lo demás célebre su conspicua opinión respecto a la *artificialidad* de la crítica frente a la *naturalidad* del arte⁵); nos encontramos, más bien, frente a dos ensayos impregnados de subjetividad, orientados fundamentalmente a destacar aspectos muy generales de las obras pictóricas, y contruidos en particular sobre descripciones emotivas y simbólicas, que si algo dejaban transparentar era, como decía, sus particulares gustos en lo que a este asunto se refiere. Casi se podría decir que la obra artística de Zurbarán y de Velázquez hizo las veces de pretexto para ensayar una reflexión general sobre cómo debía ser el arte o la obra pictórica verdadera y que habría estado motivada muy especialmente por los dictados que les iba imponiendo, en el transcurso de la exposición, su íntima sensibilidad estética. De ahí que en ambos escritos la actitud científica del historiador ceda paso a la evocación subjetiva del que ama el arte, y que el rigor y la objetividad de la interpretación artística termine sustituyéndose por la aparición despreocupada de asuntos que más tienen que ver con deleites estéticos que con el interés académico por desvelar aspectos novedosos de la historia del arte.

A pesar de la disparidad de concepciones que se aprecian en estos ensayos, llama la atención que en los dos casos encontremos referencias, más o menos directas, a la obra de un poeta especialmente valorado por ambos, san Juan de la Cruz. En realidad, se trata de una cuestión de sensibilidad epocal, pues el místico

³ Publicado por primera vez en la revista *Educación*, San Juan de Puerto Rico, nº15, marzo de 1965, p. 90-94 y recogido en el volumen recopilatorio *Algunos lugares de la pintura*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 135-143. No obstante las alusiones a este pintor son constantes en toda su obra.

⁴ La primera versión de este escrito data del año 1963, pero fue corregido y ampliado en 1967. Aparece recogido en Ramón Gaya, *Obra completa*. Tomo I, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 111-177.

⁵ “Entre obra y crítico no se produce relación alguna, pero sí se forma entre ellos algo, un algo pastoso, como una corporeidad, como una opacidad; es, realmente, lo contrario de una relación –puesto que la relación es siempre transparencia–, pero es aquello que el crítico toma, sin dudar de buena fe, por un *encuentro* fecundo con la obra y esa pastosidad ciega, que lo ciega, ya un tanto retocada, trabajada, termina por poder presentársela a sí mismo y a nosotros como un fruto, como el fruto de su amor y de su juicio”, Ramón Gaya, *Obra completa*, op.cit., tomo I, p. 17.

carmelita se había convertido en destacado objeto de veneración para buena parte de la Generación del 27, que fue la que consiguió que después de siglos de confinamiento en ámbitos estrictamente eclesiásticos o monacales fuera por fin restituida la merecida respetabilidad “estética” de su poesía. Entre los méritos que cabe adjudicar a la labor literaria ejercida por Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gabriel Celaya o Luis Cernuda, cuenta, en este sentido, el haber logrado consagrar la obra juanista como clásico indiscutible al margen y con independencia de su dimensión teológico-mística. En mi opinión, y salvo algunas discrepancias en el enfoque (ocasionadas por los intereses particulares de cada uno de ellos⁶), cabría incluir en este mismo contexto generacional el interés que tanto María Zambrano como Ramón Gaya mostraron por la poesía del místico español. Asimismo podría ser ésta la referencia general que enmarcaría las conexiones que ambos establecieron entre su poesía y la obra pictórica de sus adorados artistas. Así pues, con estos precedentes por delante, la pregunta que tendríamos que responder sería: ¿qué relación pudieron haber entrevisto Zambrano y Gaya entre Zurbarán o Velázquez y la poesía juanista o la experiencia mística en general?; y lo curioso del tema, como trataré de argumentar, es que la respuesta nos la proporciona, en gran parte, un análisis de lo que ambos escribieron sobre el color. Antes de entrar en ello, advertamos, no obstante, que los paralelismos que Zambrano y Gaya creyeron oportuno establecer entre estos pintores y la obra del poeta castellano no descansaban tanto en lo concerniente a las intenciones expresivas como en lo relativo a los medios técnicos utilizados (pictóricos y literarios, respectivamente). Y esta idea, que habrá de detener nuestra atención a lo largo del trabajo, nos invita por ahora a sugerir que podríamos encontrarnos ante una especie de formulación, a todas luces inconsciente y en modo alguno premeditada, de sendos ejercicios de *correspondencia* entre artes visuales y poéticas, en las que el uso que aquellos dos pintores hicieron del color habría resultado susceptible de comparación con determinados recursos poéticos de los que la mística se sirvió para describir la experiencia de lo inefable.⁷

⁶ En general, el interés de María Zambrano por la poesía mística es fundamentalmente poético-filosófico, mientras que en el caso de Gaya se vuelca hacia consideraciones estrictamente estéticas.

⁷ La exposición que voy a realizar está inspirada, en este sentido, en algunos de los ejemplos que Mario Praz expone en su libro *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, (Madrid, Taurus, 1981) aunque he de dejar claro que adopto este modelo por cuestiones metodológicas, puesto que en ninguno de estos autores existe un propósito explícito por experimentar con una formulación estética como ésta.

II.

El interés que María Zambrano manifestó por la mística durante toda su vida es de sobra conocido por todos los que se han acercado someramente a sus libros. Las referencias a san Juan de la Cruz o Miguel de Molinos, o las permanentes incursiones en el ámbito de la poesía mística en general copan buena parte de sus páginas desde una obra de juventud como *Filosofía y poesía* (1939) hasta *Claros del bosque* (1977). Sin embargo, suele pasar desapercibido, puesto que se expone con menor frecuencia y puesto que aparece en obras no tan reputadas como éstas, un motivo tangencial pero igualmente sugestivo, el carácter místico de que hace gala buena parte de la pintura española. No se trata sin embargo de valorar que la historia de la pintura estuviera preñada de artistas que dedicaron obras a plasmar motivos inspirados en experiencias visionarias, entre ellos, como bien se percató María Zambrano, también Francisco de Zurbarán: “Yo no sé en verdad si Zurbarán se propuso darnos la visión de las cosas que corresponde a nuestros místicos. Pero lo hizo [...] Las lanas de los hábitos fraulinos, las mesas de pino, las sandalias, las manos y las caras pintadas con idéntica honradez, nos son ofrecidas por Zurbarán con esa perfección que sólo emana de los sacrificios perfectamente cumplidos.”⁸ Víctor I. Stoichita ha dedicado a este asunto un libro muy ilustrativo que se titula *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*⁹. En él analiza pormenorizadamente las relaciones entre el arte pictórico y las experiencias visionarias concentrando su interés en las fuentes escriturarias que sirvieron de modelo para los cuadros de visiones, así como en los diversos recursos de que hicieron uso los artistas para solucionar esa extraordinaria contradicción que supone querer hacer representable lo que es irrepresentable. Sin embargo, en este libro también se nos informa de una curiosa cuestión, que aparece meramente señalada, pero que, a mi modo de ver, nos acerca mucho más a la preocupación que inquietaba verdaderamente a María Zambrano: la permanente y estrecha comunicación que existe entre el imaginario místico y el artístico. En el *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús, por ejemplo, podemos leer: “Un día de San Pablo, estando en misa, se me presentó toda esta Humanidad sacratísima como se pinta resucitado, con tanta hermosura y majestad como particularmente escribía a vuestra merced cuando mucho me lo mandó [...] Esta visión, aunque es imaginaria, nunca la vi con los ojos corporales, ni ninguna, sino con los ojos del alma.”¹⁰ Así como

⁸ Zambrano, María: *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p. 89.

⁹ Madrid, Alianza, 1996, trad. Anna María Cordech.

¹⁰ *Libro de la vida*, 28, 3-7 (cursiva nuestra). Cit. en Stoichita, Víctor J.: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro Español*, op.cit.

ocurre en este ejemplo, también entre los escritos de otros poetas místicos es posible encontrar pasajes en los que se hace uso de la metáfora pictórica para expresar con mayor eficacia la visión de que han sido privilegiados, aprovechando así las excelentes virtualidades comunicativas que posee un arte dirigido no tanto a la razón como a los sentidos, aunque con la precaución, claro está, de dejar muy claro que los sentidos que habrían de gozar de tamaña percepción nunca podrían ser los corpóreos, sino los espirituales. Lo poético de la mística quizás radique en que está plagada de paradojas y contradicciones. Pero de esta idea, que informa, en última instancia, de un recurso meramente expresivo, cabe deducir una consecuencia mucho más interesante –por filosófica– y que es justamente la que intuyó María Zambrano y la que quiso transmitir en sus escasas referencias al tema: que no sólo la palabra es o puede ser la que ostente la prerrogativa en asuntos de este calado, sino que también la imagen podría compartir con ella el privilegio de “mostrar”, nunca mejor dicho y con idéntica legitimidad, la experiencia de lo inefable.

Que los pintores han plasmado con recurrencia experiencias de este tipo es, como hemos señalado, algo fácilmente certificable en la historia de la pintura, y en particular, de la española. El asunto sería simplemente anecdótico si no fuera porque considerar que puedan existir pintores visionarios (la pintura, ya lo dijo Platón, es el fantasma de fantasmas, lo más alejado a la idea, lo antiespiritual, lo excesivamente sensual) nos aboca a concluir inevitablemente que lo sensorial también está dotado de virtudes místicas e intelectivas. Pero claro, admitir esto nos distanciaría, en primer lugar, de la ortodoxia religiosa, que identificó el pecado con la carne; pero, en segundo término, también nos alejaría de la filosófica, que casi de forma paralela se esforzó conspicuamente en prevenirnos de las falacias de los sentidos al tiempo que remarcaba con contundencia y por contraposición los excepcionales atributos que sólo la razón, limpia de impurezas, ostentaba. Sin embargo, era esta heterodoxa *mistificación de los sentidos* la que, según María Zambrano, caracterizaba a la pintura de Zurbarán, pues a pesar de que el pintor “se propuso darnos la visión de las cosas que corresponde a nuestros místicos”, como leíamos en la cita anterior, no pensó que hubiera concedido el más mínimo espacio a la ortodoxa depuración mística y filosófica de los sentidos, y no sólo eso, sino que parecía suscitar justamente lo contrario, pues: “nada se aniquila en su pintura; así tenemos una especie de realidad superior a la que vemos y vivimos. Porque nunca vemos la realidad como podríamos verla, quizás solamente el místico alcance la visión más intensa.”¹¹ Para María Zambrano, la visión mística, magistralmente plasmada en la pintura zurbaranésca, tendría que

¹¹ María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p. 89.

ver por lo tanto no con la eliminación de lo sensual, sino contrariamente con su exaltación, pues sólo así la pintura podría proporcionar una visión de las cosas que, frente a la fútil visión cotidiana y, más aún, frente a la aséptica mirada filosófica, resultara ser vastamente intensa. Así pues, para Zambrano, el carácter místico de la pintura zurbaranesca habría derivado no tanto de cuestiones iconográficas¹² como de haber logrado emular en el lienzo la manera de *ver* las cosas que, desde su punto de vista, caracterizaba a los místicos y que consistía básicamente en proyectar sobre las cosas una mirada tan penetrante que terminaba realzando inimitablemente su intrínseca sensualidad.

Si tenemos en cuenta que, para María Zambrano, Zurbarán representaba el “canon” de la pintura española, es decir, que sólo contemplando su obra podíamos hacernos una idea certera de los caracteres que especificaban el arte pictórico español¹³, comprenderemos por qué las alusiones a la intensidad metafísica, que, en su opinión, tanto sobresalía en dicha escuela, terminaron reapareciendo continuamente en casi todos los escritos que decidió redactar sobre este tema. En la cualidad de lo *intenso*, cualidad que acarreaba consigo semejante carga mística, Zambrano no sólo encontró la definición más idónea para resumir con una sola expresión el rasgo más sobresaliente de la pintura española en general, sino que al mismo tiempo lograba diferenciar con ella una tradición pictórica castiza que se distinguiría notablemente de otras escuelas pictóricas foráneas. Así pues, la postulación de la existencia de este todo único, llamado “pintura española”, surgió casi naturalmente una vez que María Zambrano se aventuró a extender los caracteres específicos del Barroco español, materializados con especial vehemencia en la obra de Zurbarán, a la pintura española en general. Con el “canon” de la pintura zurbaranesca, Zambrano se agenció de los criterios artísticos necesarios para poder incluir en ella, no sólo a pintores coetáneos y de rasgos parecidos, sino también a los que siglos después seguían manteniéndose relativamente fieles a ese todo, especialmente su amigo el pintor asturiano Luis Fernández, o determinadas obras de autores más glorificados como Francisco de Goya o José Gutiérrez Solana. En uno de estos escritos dedicados a la pintura española, Zambrano exponía algunos otros rasgos que singularizaban dicha tradición: la formidable plasmación de una especie de “ensueño de la materia”, su

¹² Aunque qué duda cabe que Zambrano conocía y tuvo que tener en cuenta la formidable capacidad que poseía Zurbarán para plasmar la casi inexpressable actitud contemplativa y extática de sus personajes visionarios, magistralmente lograda en cuadros como la serie de los Cartujos de Jerez, el *Beato Juan de Houghton*, la *Visión de Fray Pedro de Salamanca*, *Aparición de Jesús al padre Salmerón*, etc. A algunos de estos lienzos se refiere en *Delirio y destino*. Madrid, Mondadori, 1989.

¹³ Véase Zambrano, María: “España y su pintura”, en *Algunos lugares de la pintura*, op.cit.

subrayado “esplendor sensorial” o “ensimismamiento”, constantes éstas que sólo habían logrado compaginarse armónicamente en la obra de Zurbarán; pero, sobre todo, lo más sobresaliente era su peculiar poder de “resistencia”, que, según Zambrano, favorecía el indiscutible carácter *metafísico*, tan cercano a la *mística*, que tanto la identificaba.¹⁴

Conviene detenerse a considerar brevemente esta última descripción en la que mística y metafísica parecen hermanarse, porque ella proporciona un suelo firme sobre el que interpretar la alianza entre color y mística y/o metafísica que la autora entrelaza, explícita o implícitamente, en estos escritos. Como se puede apreciar en dicha caracterización, María Zambrano no contempla la existencia de unos límites bien trazados entre ellas, y, de hecho, desde cierto punto de vista, podría decirse que no los hay: en la tradición neoplatónica, por ejemplo, la mística consiste en la actividad que permite el contacto del alma individual con el principio divino, contacto que suscita una iluminación interior en el alma que le hace conocer (aunque no enunciar) la esencia y la existencia, es decir, el ser de la realidad divina. Por metafísica se entiende, asimismo, y, hablando en un sentido muy general y de sobra conocido, todo aquel saber que aspira a penetrar “más allá de” o “detrás de” los estudios sobre la naturaleza, hasta alcanzar lo que está oculto, es decir, el ser. De alguna manera los dos caminos proporcionan un similar acercamiento a la esencia última o primera. La confusión entre metafísica y mística que aparece en el escrito de Zambrano estriba en algo parecido, pero habría que tener presente que ese ser a que nos conducen, cada una a su modo, la metafísica y la mística, sería, en esta ocasión, el ser material, que no está “detrás” o “más allá”, sino delante de nuestros ojos; ese ser tampoco podría poseer, por consiguiente, rasgos “idealizantes”, sino físicos, pues coincidiría con la realidad o con la materia misma de que están hechas las cosas. Desde el punto de vista estrictamente filosófico esto no comporta ningún inconveniente, pues a lo largo de la historia de la filosofía hemos tenido ocasión de conocer numerosas formulaciones metafísicas de carácter materialista. El problema surge, una vez más, en el plano de la mística, pues Zambrano estaría forzándola a volverse del revés convirtiéndose en algo así como una mística mundana, de forma tal que el objetivo último de la unión ya no sería el “*Deus absconditus*”, *intangibile e invisibile* (“¿Adonde te escondiste./ Amado, y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste./ habiéndome herido;/ salí tras ti clamando, y eras ido”¹⁵), sino precisamente lo que por su causa existe, la *creación*, la pura realidad. Frente a la

¹⁴ Idea ésta que fue proferida con anterioridad por Miguel de Unamuno, responsable, en última instancia, de la etiqueta misticista que planea sobre la pintura española.

¹⁵ San Juan de la Cruz: “Cántico espiritual”, en *Poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 6.

indigencia ontológica que caracteriza al submundo platónico, el mundo creado por Dios aparecería, en esta modulación mundana de la mística, metafísicamente dignificado, exhibiendo todo su esplendor y toda su opulencia. Por eso, para Zambrano, esta sustanciosa realidad, digna creación divina, era tan apropiada de plasmarse en la pintura, que para ella representaba el arte sensual y metafísico *par excellence*; y de ahí también, la importancia que ésta debía conceder a remarcar con todo el vigor que le fuera posible su intrínseca *intensidad*.

En el escrito dedicado al pintor Luis Fernández, Zambrano recupera una vez más la cualidad de lo *intenso*, para explicar, en esta ocasión, que su constante aparición en la pintura española obedecía al particular gusto de los artistas por “confinar” o “limitar” los motivos representados en los cuadros en el interior de unos féreos márgenes, de manera que a la vez que lograban distinguirlos, *condensaban* y, por ende, resaltaban su intrínseca sustancialidad. Para Zambrano, esta tendencia artística hispana, que es, por lo demás, efectivamente apreciable en la pintura barroca española (véanse los bodegones de Sánchez Cotán o, posteriormente, los de Luis Meléndez) era a su vez expresión de la fidelidad, o en sus palabras, de la “obstinación” (“máscara con la que la fidelidad española se ha presentado ante el mundo”) que caracterizaba, por naturaleza, al alma española. Así pues, a través de una explicación de marcado carácter psicologista y esencialista, Zambrano venía a decirnos, en definitiva, que la lealtad a las cosas, aquel rasgo castizo que solía identificar con el realismo español, se habría manifestado, al modo de un *Volksgeist* hecho expresión, en un arte que precisamente por ello se vio abocado a potenciar y exaltar hasta la estridencia la presencia y el aspecto natural de las cosas. Por eso, en su opinión, la pintura española tuvo siempre el imperativo de ser particularmente intensa, sustancial y místico-metafísica.

Pero si esta tendencia a la exaltación de lo sensual constituía el rasgo más sobresaliente de la pintura mística española, lo mismo ocurría con la poesía, especialmente, y como no podía ser de otra forma, con la que habían compuesto durante su historia los poetas visionarios españoles. Esta analogía movió a María Zambrano a distinguir dos tradiciones poético-místicas divergentes, que, aunque nacidas ambas en Europa, habían otorgado diferentes papeles y, por tanto, distinto grado de relevancia, a los sentidos y a la realidad. De este asunto nos venía hablando desde 1939, una vez instalada en México, en donde pronunció la conferencia “Pensamiento y poesía en la vida española”: “La mística alemana predecesora de la Reforma protestante parte de la soledad absoluta del hombre frente a la voluntad divina, es mística asentada en esfuerzo angustioso para consolidar la existencia, es mística de naufragos agonizantes que se agarran a la indescifrable potencia de Dios; en esa mística no aparece la *presencia maravillosa*

del mundo y sus criaturas, como en San Juan de la Cruz. Ni la *carne*, con su palpar, la “*materia*” misma de las cosas consideradas maternalmente, como en Santa Teresa.”¹⁶ En uno de los escritos que dedicó a san Juan de la Cruz, María Zambrano nos informaba igualmente de las dos opciones por las que pudo haber optado el poeta para alcanzar la unión mística: el de la ascética, que sí prescindía de los sentidos, y el de la poesía, camino que terminó eligiendo, y que, frente a aquélla, había de contar necesariamente con ellos. Mediante una sintomática identificación entre ascética y filosofía, muy recurrente en su pensamiento, y contrapuesta, como es habitual en su obra, a poesía, la pensadora recordaba en ese mismo escrito que, en las primeras, la idea, el concepto o el conocimiento filosófico a que daban lugar no podían hacer otra cosa más que “dibujarse en la mente” (¿y verse con los ojos del alma?); por contraposición, matizaba Zambrano, la poesía “ha sido siempre cosa de la *carne*: de las entrañas”.¹⁷

Hemos de tener en cuenta que la tradicional distinción filosófica entre cuerpo y alma había encontrado en los escritos de María Zambrano correspondencias con dos formas de la palabra, la poesía y la filosofía respectivamente, cuyas conflictivas relaciones y particulares idiosincrasias fueron tratadas por primera vez en el libro *Filosofía y poesía* (1939). La animadversión que le producía la condenación platónica de la poesía empujó a María Zambrano a considerar al poeta, entre otras cosas, como redentor y conjurador de la carne y de los sentidos, mientras que el filósofo, que se había erigido como adalid de su condenación, quedó por contraposición expulsado del recinto poético-filosófico que acababa de inaugurar. Ello provocó que muchas de sus consideraciones sobre la poesía o la figura del poeta compartieran, a partir de ese momento, la misma tonalidad: “la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la *carne*. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado.”¹⁸ Pero, para Zambrano, la preeminencia poética de la carne y de lo sensual resultaba mucho más vigorosa y menos eludible cuando de poesía amorosa se trataba, y recordaba, en este sentido, que, a pesar de lo controvertido que ello pudiese resultar, habíamos de tener en cuenta que la imbricación entre poesía y amor era justamente la que otorgaba su peculiar fuerza expresiva a la poesía mística de san

¹⁶ Zambrano, María: *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid, Endymion, 1996, p. 36. Todos los subrayados son nuestros.

¹⁷ Zambrano, María: “San Juan de la Cruz, de la “Noche oscura” a la más clara mística”, en Zambrano, María y Ortega y Gasset, José: *Andalucía, sueño y realidad*. Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1984, p. 39. Estudios introductorios a cargo de Emilio Rosales y Diego Romero de Solís.

¹⁸ Zambrano, María: *Filosofía y poesía*. México, FCE, 1998, p.47.

Juan de la Cruz. Por eso, también en ese caso, en el caso de un poeta místico, recordemos, nos encontrábamos ante una poesía estrechamente relacionada con la *carne*, pues: “es ella la que desea y agoniza en el amor, la que por él quiere afirmarse ante la muerte”¹⁹, interpretación erótica del *corpus* carmelita que podría tener relación, en otro orden de cosas, con la “simpatía” juanista por el exceso amoroso expresado en el *Cantar de los Cantares*, en donde se recreaba casi obsesivamente la cuestión del símbolo nupcial.²⁰ Pero tampoco el impulso ascendente hacia la contemplación de la Belleza ideal descrito en el *Banquete* platónico escapaba de las determinaciones eróticas de la carne, pues, como recordaba Zambrano, a ellas se refería justamente Platón cuando advertía que para alcanzar la Belleza hay que amar primero los cuerpos que son bellos (*Banquete*, 210 a-211 c).²¹ Con estos precedentes por delante, es natural que a María Zambrano no sólo no le produjera extrañeza alguna, sino que incluso lo encomiara, el hecho de que en la poesía juanista se expresase y reconociera abiertamente el menesteroso deseo del alma, enferma de amor, de contemplar la *presencia real* del amado para sanar su dolencia. Este es el mensaje que transmiten los famosos versos del “Cántico espiritual”: “Descubre tu presencia./ y máteme tu vista y tu hermosura:/ mira que la dolencia/ de amor, que no se cura/ sino con la presencia y la figura.”²²

A María Zambrano no le resultó difícil advertir, en definitiva, que la poesía mística, cargada de deseo erótico y expresada por el poeta, que era por definición conjurador de lo corpóreo y de lo sensual, podía poseer determinadas *correspondencias* con aquella pintura mística española que tanta fascinación le había suscitado desde joven. En el contexto del pensamiento de María Zambrano, la poesía estaba destinada a ser eminentemente sensual desde el momento en que.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 61.

²⁰ “Toda la obra de san Juan de la Cruz (poesía y prosa) es quizá una recreación –lítica, exegética, teológica y “filosófica” a su modo- de la simbolización, abiertamente erótica, de las relaciones de amor entre Dios y el alma”, Peñalver, Patricio: *La Mística española (s. XVI y XVII)*. Madrid, Akal, 1997, p. 88.

²¹ Como se habrá apreciado, María Zambrano recoge las dos formas canónicas de interpretación de la poesía mística: como extrapolación de la platónica, por un lado, es decir, de la unión a través del ascenso contemplativo del alma hacia la Belleza; y en función del misterio del verbo hecho carne, por otro. La primera modalidad está unida al deseo de justicia divina veterotestamentario, mientras que la segunda posee afinidades con el principio neotestamentario de la Encarnación, y encaja mucho mejor con el *medium* de la mística carmelita del amor divino. Cfr. Patricio Peñalver, *op. cit.* En el último ejemplo citado, Zambrano estaría interpretando la mística desde coordenadas acordes con la modalidad intelectual, al modo de Fray Luis de León, que están determinadas por el trance del alma ante la Belleza relatado por Diotima de Mantinea en el *Banquete*.

²² San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*, *op. cit.*, pp. 6-7.

frente a la condenación platónica, la pensadora la definió como el pecado de la *carne* hecho expresión. La pintura, por su parte, poseía también sus propios recursos artísticos y técnicos capaces de remarcar de forma paralela su particular relación con la materia y la carne; y entre ellos, a Zambrano se le reveló con especial contundencia el uso que podía hacer del color.

III.

La mayoría de los ensayos que María Zambrano dedicó a la pintura versaban principalmente sobre artistas y arte españoles. Sus particulares diferencias respecto a otras tradiciones pictóricas hablaban por sí mismas en casi todos los aspectos técnicos y expresivos, aunque, en las breves referencias que dejó escrito sobre ello, Zambrano se detuvo a considerar simple y escuetamente dos, la luz y el color. Respecto al primero de ellos decía que, a diferencia de otras corrientes pictóricas que utilizaban la luz como mero foco de iluminación exterior, a la pintura española se le había exigido que la luz “entre en la carne”, de manera que la materia plasmada en el lienzo no fuera tanto iluminada, como incendiada. Para Zambrano, esta luz alumbraba por dentro, desde el interior; más que iluminar, cabía decir, *irradiaba* y, por consiguiente, actuaba, como la visión intensiva y sensorial de la mística y como el *logos* poético de la carne, *penetrando* la misma materia y tomando posesión del cuerpo; por eso Zambrano la definió en muchas ocasiones como *luz entrañada* o *encarnada*.²³ Pero muy estrechamente emparentada con aquel peculiar uso de la luz, introducida en la propia materia, aparecía, en segundo lugar, el color, en el que nos detendremos en lo sucesivo, por cuanto su consustancial sensualidad era particularmente capaz de incidir con sobresaliente eficacia en la potenciación del carácter metafísico y místico que singularizaba a la pintura española.

Como hemos advertido desde el principio, el tema del color no es considerado por Zambrano más que en breves pasajes y de forma escueta y dispersa, a excepción de un pequeño esbozo, de apenas unas líneas, que se titula justamente “El color” y que está íntegramente dedicado al asunto. Aparte de recordarnos en él las connotaciones simbólicas que poseen determinados colores (el azul y el oro se relacionan con la divinidad, por ejemplo), lo valioso de este breve escrito descansa en una idea que sin embargo se limita a verificar sencillamente el importante papel que ejerce en el arte pictórico. Dejar algo sin color, postulaba allí Zambrano, es lo mismo que dejarlo sin pintar, “sin dueño” o

²³ Cfr. María Zambrano: *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p. 84.

“deshabitado”. La pintura, dicho de otro modo, no es pintura sin color o, lo que es lo mismo, el color es *conditio sine qua non* del arte pictórico, idea que *mutatis mutandi* entronca, por el trasfondo filosófico que soporta, con las implicaciones estéticas a que dio lugar la enconada disputa barroca entre los defensores de la línea y del color.

Recordemos, en este sentido, que durante mucho tiempo, la doctrina académica situó al dibujo en la cúspide de la jerarquía artística mientras que condenó al último puesto la importancia concedida al color. Más allá de los valores estéticos que suponía defender una u otra opción, ambas posiciones eran portadoras, y esto es lo importante, de dos alternativas filosóficas contrapuestas: el dibujo materializaba la razón y el color hacía referencia a los sentidos. Para los clasicistas, el dibujo mostraba la ilusión del volumen corporal de las cosas, la abstracción del pensamiento, la esencia o la idea. El color, por el contrario, apuntaba a la existencia, a la singularidad de lo real, al temblor de la vida. Con el paso del tiempo y, especialmente, a raíz de la publicación del *Dialogue sur le colorir* de Roger de Piles, que tuvo lugar en el año 1673, esta jerarquía entró en crisis, y el color comenzó a ser el portador de la distinción específica del arte pictórico, motivo por el cual pasó a ser considerado como el rasgo más valioso del arte.²⁴ A partir de ese momento no es difícil encontrar numerosas opiniones que, como la de Zambrano ulteriormente, se decantaban por la idea de que lo que convierte al pintor en pintor era justamente el uso que hacía del color. Así ocurre por ejemplo en las *Lecciones de estética* de Hegel, quien consideraba al dibujo como un elemento necesario, pero excesivamente determinado por su ajustamiento a la ley de la exactitud, que no concernía, por consiguiente, a la expresión espiritual, sino a su apariencia externa y superficial.²⁵ También Diderot valoró positivamente la emanación vital que sólo los colores eran capaces de proporcionar a la pintura: “El dibujo es el que da la forma a los seres; el color es el que les da la vida”.²⁶ En el plano estrictamente artístico, esta vuelta de tuerca fue concretizada con especial contundencia en la pintura de Tiziano, que asignó al color las funciones tradicionales de las reglas de composición espacial, a saber, la de instituirse como método constructivo. Desde ese momento, la relación entre el color y la vida comenzó a ser motivo recurrente entre pensadores y estetas

²⁴ Cfr. Barasch, Mosche: *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1999, trad., Fabiola Salcedo Garcés, p. 286.

²⁵ Cfr. Hegel, G.W.F.: *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal, 1989, trad. Alfredo Brotóns Muñoz.

²⁶ Diderot, D.: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid, Tecnos, 1988, trad. Monique Planes, p. 9.

afianzándose así una tradición pro-colorista cuya sombra alcanzará, entrado ya el siglo XX, las breves consideraciones que sobre este asunto pudo verter la escritora que nos ocupa.

En el pequeño esbozo que comentamos, podemos leer un comentario significativo. Zambrano relataba en él el momento en que se percató de la esencia misma del color: “La visión en la Laguna de Venecia de las velas de color, me hizo sentir, como nunca quizá, qué sea el color, ese color carne, tierracocida rojizo, ese color planetario de las espaldas de los trabajadores de los puertos, de los vasos griegos, de las fachadas de las casas en Italia, el “color” sin más, con que se pintaban las estatuas, que era también el de las velas y seguro que el de los templos”.²⁷ En este pequeño fragmento, Zambrano equiparaba el color en sí mismo, el Color con mayúsculas, cabría decir, con el color rojizo, el grana, el “encarnado”, el color, en definitiva, de la carne. El interés que tradicionalmente había suscitado este color en particular está igualmente presente en los escritos de los autores representantes de la tradición pro-colorista que hemos mencionado, como Diderot, quien confirmaba su importancia a la vez que la dificultad que comportaba poder plasmarlo correctamente en el lienzo: “Se ha dicho que el color más bello del mundo era este rubor amable con el que la inocencia, la juventud, la salud, la modestia y el pudor coloreaban las mejillas de un joven; se dijo una cosa que no era únicamente fina, conmovedora y delicada, sino real; pues la carne es lo que resulta difícil de representar; es este blanco virtuoso, igual, sin ser pálido ni mate; es esta mezcla de rojo y azul que transpira imperceptiblemente: es la sangre, la vida que desesperan al colorista. El que ha adquirido la intuición de la carne ha dado un gran paso; el resto en comparación no es nada”.²⁸ Partiendo de este referente, al que Hegel hace mención en sus *Lecciones sobre la estética*, este filósofo aseveraba igualmente que el color más difícil de imitar era el encarnado, el tono vivificante de la carne humana, que además representaba la interpretación ideal de todos los colores principales. Su función en el arte pictórico consistía, de nuevo, en lograr que de los cuadros se desprendiese vida: “Pues este interior, subjetividad de la vitalidad debe aparecer sobre una superficie no como asentado, como color material, como trazos, puntos, etc., sino como todo él mismo vivo: de una profundidad transparente como el azul del cielo, que para el ojo no debe ser una superficie resistente, sino en la que debemos poder hundirnos.”²⁹ En el caso de María Zambrano, la importancia del color carne sobrepasaba incluso las concreciones técnicas de los lienzos en los que aparecía para ir a desembocar,

²⁷ Zambrano, María: *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p. 43.

²⁸ Diderot, D.: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, op.cit., p. 11.

²⁹ Hegel, G.W.F.: *Lecciones sobre la estética*, op.cit., p. 616.

metafóricamente, en su definición misma de pintura, que no era otra que la de poner de manifiesto el misterio mismo de la *en-carnación*.³⁰ Si la pintura consistía en lograr que la idea se hiciera *carne*, es decir, vida, ¿cómo no considerar el color encarnado como su ingrediente principal, y sobre todo, ineludible?

Pero la importancia que María Zambrano otorgó al color reaparece en un sentido distinto y, bajo la perspectiva de este trabajo, más prometedor, en otro de los escritos dedicados al arte pictórico, “El sueño de la pintura” (1989), en el que, con una única sentencia, solitaria y descontextualizada, Zambrano venía a convertirlo no ya en el ingrediente definidor de la pintura, sino, y esto resulta más significativo, en el factor indispensable de potenciación de sus valores metafísicos. En esa desolada frase a que nos referimos, María Zambrano declaraba lo extraño que resultaba que la pintura, “la más sensual de las artes”, fuera sin embargo “la más metafísica” y, acto seguido añadía, sin dudarlo, que debía de ser por el color.³¹ La idea, como indicábamos, queda expuesta tal cual, es decir, sin desarrollar, pero, después de lo visto y volviendo a recuperar el escrito dedicado a Zurbarán, cabe encontrar un sentido que la ilumine; y no debería extrañar que fuera así, pues hemos de tener en cuenta que en la pintura zurbaranesca tropezamos continuamente con un color que sobresale por encima de todos, el blanco, y que no por casualidad es elogiado casi sin excepción en casi todas las alusiones que de él hizo Zambrano a lo largo de su vida.

No es casualidad que en dicho escrito María Zambrano incida una y otra vez en la idea de que en la pintura de Zurbarán las cosas no son ni más ni menos de lo que deberían ser, es decir, que están dotadas de completitud ontológica. Adviértase, a este respecto, las palabras (todas ellas relacionadas familiarmente con términos que han aparecido en este trabajo) que la pensadora utilizaba para describir la forma en que las cosas y personas fueron plasmadas en sus lienzos: “Seres y cosas son aquello que son en la integridad de su esencia, de su sustancia. No ansían ser otras ni como otras; cada cosa es el cumplimiento de su propia promesa; su gracia no está en ser distintas, ni originales, ni siquiera bellas, está en ser fieles como si fueran creadas o nacidas más que hechas. Por eso están quietas; ensimismadas y ofreciéndose al par.”³² Más allá de los valores y connotaciones filosóficos que Zambrano se esforzaba en incluir en sus consideraciones sobre la pintura zurbaranesca (*esencia, sustancialidad, creación, ensimismamiento*), no es difícil advertir que lo que estaba elogiando

³⁰ Idea que aparece expuesta por ejemplo en el artículo titulado “La aurora de la pintura en Juan Soriano”, en *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., pp. 223-234.

³¹ Zambrano, María: *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p. 92.

³² *Ibidem*, p. 140.

era, en última instancia, el característico estilo realista del pintor, un realismo que ha sido descrito en ocasiones como expresión de la pura cotidianeidad y de la desnuda sencillez, pero que no aminora, sin embargo, la sobresaliente *sustancialidad* que exhiben los objetos y personajes representados. Como Ribera o como Sánchez Cotán, el aspecto más reivindicable de Zurbarán tal vez radique en su agudizado sentido escultórico y volumétrico de la pintura, capaz de producir formidables *trompe l'oeil* en el espectador, hasta el punto de promover, simultáneamente, un significativo escoramiento del sentido de la vista hacia el del tacto. Pero lo que nos interesa resaltar es que la plenitud metafísica que su característico estilo lograba transmitir a las escenas venía reforzada, según María Zambrano, por el peculiar uso que el pintor extremeño había hecho del color blanco. Sin traicionar el texto que comentamos, se podría decir que, para Zambrano, aquel color venía a hacer las veces de demiurgo metafísico, pues su extraordinaria utilización en el lienzo daba como resultado una inigualable emulación de lo que sólo una divinidad era capaz de efectuar: dotar de *ser* a las cosas, proporcionarles un signo material de su firmeza ontológica. Como decía Zambrano, en los cuadros de Zurbarán: "Todos los seres y cosas están en la cumplida promesa de su *ser*, pues la blancura aparece envolviéndolos a todos en el misterio de la anunciación que los recoge y los trasciende".³³ Al destacar este color en la pintura del artista extremeño, la pensadora coincidía también con un tópico extensamente repetido en la historiografía artística nacional, pues se suele considerar, por ejemplo, que en cuestiones cromáticas Zurbarán no puede competir con Velázquez, Murillo, Ribera o Valdés Leal, salvo en el blanco de sus monjes. Era tal su virtuosismo a la hora de plasmarlo en el lienzo que cabe la posibilidad de hablar de un verdadero recital de matices en el seno de este mismo color, hasta el punto de que han recibido incluso denominación individualizada en función de las obras en los que aparecen: el marfil de "San Artoldo", el cremoso de "John Houghton", el amerengado de "San Bruno", etc.³⁴ Pero en el caso de María Zambrano, el color blanco venía a constituir no tanto un rasgo estilístico encomiable como el símbolo más adecuado de la plenitud metafísica que sólo Zurbarán era capaz de transferir a sus criaturas, el instrumento de exaltación ontológica y mística de su pintura, equivalente al poético *logos* de la carne o al insaciable apetito del alma enamorada imposible de satisfacer sin la presencia, real y visible, del amado; así como éstos presuponían un reconocimiento

³³ *Ibíd.*, p. 143.

³⁴ Cfr. Gállego, Julián: "El color en Zurbarán", *Goya. Revista de arte*, Fundación Lázaro Galdiano, enero-abril, 1965, nº 64-65, Madrid, pp. 296-305.

implícito del saber de los sentidos, de la presencia real y remarcada del objeto poético o amoroso, el color en la pintura española, y, particularmente, el blanco zurbaranesco, lograba hacer de ella, en opinión de Zambrano, una auténtica exhibición de la sensualidad ontológica, de la exultante realidad, al tiempo que la convertía, por eso mismo, en una tradición que sobresaldría en la historia por su potenciado carácter metafísico, sustancial y místico.

La constatación de la existencia de una pintura mística y metafísica, pródiga en intensidad y sustancialidad, que era fortalecida por el uso de una iluminación entrañada y de un color que, como el blanco zurbaranesco, señalaba directamente a la efectividad metafísica del ser, podría haber servido, pensaba Zambrano, para aprender una lección que ni siquiera la poesía, favorecida por el imperio del logocentrismo, habría expresado con tanta eficacia: si así hubiera ocurrido, concluía Zambrano, “quedaría destruida la opinión común de que la intensidad de la vida espiritual anula la corpórea, anula y destruye los sentidos.”³⁵

IV.

El interés que Ramón Gaya puso en todos sus escritos por escarbar en la vida de la pintura, su destructiva crítica al virtuosismo artístico, capaz de convertir los cuadros en expresiones excelsas pero aquejadas de una pulcra morbidez, nos insta a pensar que muchas de sus observaciones sobre el arte pictórico concordaban con la defensa y exaltación de los sentidos y la realidad que con tanta firmeza había defendido María Zambrano: “El arte es realidad, –dice Gaya– el arte es vida él mismo y no puede, por lo tanto, separarse de ella para contemplarla; el arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca mundo.”³⁶ En su conocido ensayo sobre *El sentimiento de la pintura* (1959), en el que el pintor murciano exponía una sugerente “teoría” naturalista del arte y que consistía en adjudicar cada uno de los elementos primordiales –tierra, agua, aire y fuego– a las bellas artes –escultura, pintura, poesía y música–, Gaya tampoco tenía otro propósito que vincular de algún modo *natural* y *orgánico* a las artes con el *arkhé* físico que le era más apropiado y por el cual se pudiera abrir un camino conducente a la misma realidad.³⁷ El sentimiento de la pintura, concretamente, consistía no en “un sentimiento del color, ni de la luz, ni de la apariencia del mundo –como se suele

³⁵ Zambrano, María: *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p. 90.

³⁶ Gaya, Ramón: *Obra completa*, op.cit., tomo I, p. 16.

³⁷ Cfr. Ruiz, Enrique Andrés: *Vida de la pintura*. Valencia, Pre-textos, 2001.

creer—, sino en un sentimiento, me atreveré a decir, de... *la carne*, no de la corporeidad —ese había sido el gran error al pensar en la “apariencia”—, no de la corporeidad de la carne, sino de su sustancia.”³⁸ Como María Zambrano, Ramón Gaya distinguía y valoraba asimismo los matices artísticos e ideológicos que conllevaba decantarse por la línea o el color. Si quisiéramos extrapolar sus consideraciones al contexto de la disputa barroca, como hemos hecho con Zambrano, la postura de Gaya se inclinaría igualmente por el cromatismo, pues, a diferencia del abstracto e ideal dibujo, para él, el color sería portador de un grado mayor de verosimilitud: “El color, los colores pueden no ser enteramente verdades, sino el extravagante fruto de nuestra ilusión, un espejismo, pero un espejismo que se produce dentro de la realidad misma, mientras que la línea, las líneas del dibujo —que no existen en la naturaleza— han sido inventadas por la mente y aplicadas, desde fuera y fuera de la realidad, sobre una especie de superficie abstracta, acaso de una belleza infinita, sin fin, sin fondo, marcada por ese frío que fatalmente lleva lo que ha sido tan sólo ideado.”³⁹ Igualmente cabe apreciar entre ambos autores cierta similitud en lo que concierne a la existencia y a la postulación de una tradición pictórica nacional depositaria de rasgos propios, aunque más que Zurbarán, para Gaya, el “canon” que habría proporcionado los criterios de distinción estaría representado, en mayor o menor medida, por la obra de Ribera: “Ribera no es toda la pintura española, pero *eso* que él es con tanto empeño (con tanta saña) resultará ser una constante, más o menos violenta, que habita dentro de todas las obras españolas de creación, con la salvedad, eso sí, de las obras de Velázquez, de Cervantes, de San Juan de la Cruz...”⁴⁰ Pienso que María Zambrano hubiera estado de acuerdo en proponer la obra de este pintor como muestra ejemplar de la escuela pictórica española, pues su pintura no era en absoluto lejana a los caracteres que ella misma le había adjudicado. Pero según leemos en la cita anterior, y esto es lo que conviene subrayar, tres artistas excedían los límites del arte español, Velázquez, Cervantes y san Juan de la Cruz.

Como Gaya, también María Zambrano había expresado sus reservas ante los peculiares rasgos de la pintura velazqueña, especialmente porque, a excepción de cuadros como el “Cristo crucificado”, aquel que fue consagrado por Miguel de Unamuno en su memorable poema, poseía, tanto en estilo como en motivos iconográficos, una inaudita tendencia hacia lo profano. En el caso de Gaya, el motivo de su exclusión radicaba sin embargo en algo distinto, a saber, en su condición de ser un espécimen solitario y, en consecuencia, un pintor

38 Gaya, Ramón: *Obra completa*, op.cit., t.I, p. 29.

39 *Ibíd.*, p. 136.

40 *Ibíd.*, p. 154.

inclasificable en las escuelas del arte al uso: “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.”⁴¹ Para Gaya, Velázquez se encontraba tan lejos de la “descocada belleza externa de la pintura italiana” como de la “brusca y ríspida fisonomía de la pintura española”. No deja de ser curioso, en este sentido, que mientras que José Ortega y Gasset había considerado la pintura de Velázquez, en tanto testigo del agotamiento de la pintura italiana, como momento inaugural de una modulación que vino a parar en lo que conocemos como pintura española,⁴² sus discípulos (entre los que cabe incluir por supuesto a Zambrano, pero también a Gaya, pues conocía a la perfección sus escritos de tema artístico y a ellos se refirió con frecuencia⁴³) parecían afanarse una y otra vez en excluirlo de ella. Pero lo que nos interesa subrayar es que, tal y como acabamos de ver, junto a Velázquez y Cervantes, nos tropezamos de nuevo con el poeta laureado por los del veintisiete, san Juan de la Cruz, quien, a juicio de Ramón Gaya, también había sobrepasado los caracteres del arte español, mientras que, por otro lado, su obra era susceptible de *corresponderse* de alguna manera con el arte que había pintado Velázquez. Tanto es así, que esta comparación constituye justamente el punto de partida de las ideas que redactó en su escrito más apreciado, “Velázquez, pájaro solitario”.

El lema que Gaya antepuso a su ensayo sobre Velázquez, y del cual está extraído el título, rememoraba las palabras con las que san Juan de la Cruz exponía las condiciones del alma contemplativa, alegorizada, en sus *Dichos de amor y luz*, en la figura del pájaro solitario.⁴⁴ Dichas condiciones eran las siguientes: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; y la quinta, que

⁴¹ *Ibíd.*, p. 153.

⁴² “La pintura española es la modulación producida en España y por los españoles de una realidad mucho más amplia y autárquica que es la pintura italiana”, Ortega y Gasset, José: *Velázquez*. Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 134.

⁴³ Por cierto que Gaya se atreve a opinar que Ortega, en cuestiones de arte, no filosofa sino que ejerce la crítica artística: “Ortega, que no suele criticar, sino filosofar, que no suele tener una actitud respondona, sino preguntadora, veremos que cuando, de pronto, tropieza con el arte, cambia inesperadamente de manera de ser, y se asemeja entonces con el ahogado patio de vecindad de la crítica como cualquier otro hijo de vecino”, Gaya, Ramón: *obra completa*, op.cit., t.I, p. 125.

⁴⁴ San Juan de la Cruz extrajo la figura del pájaro solitario del Salmo de David, *Oración en la desgracia*, y volvió a utilizarlo en el *Cántico espiritual*.

canta suavemente. El poeta carmelita las glosaba a continuación para explicar que el acatamiento de estas condiciones permitiría al alma trascender las cosas perecederas, amar la soledad y el silencio y escapar a las concretas determinaciones empíricas, que no conseguían otra cosa que sujetar innecesariamente al alma a la intrascendencia de lo particular. Si Gaya las eligió para encabezar su ensayo sobre Velázquez fue porque en ellas debió de ver condensadas las singularidades de su pintura, y no ya en sentido alegórico, sino literal. Y una de ellas resulta especialmente preciosa para nuestro trabajo, que no tiene determinado color.⁴⁵

“Que no tiene determinado color” había sido precisamente la respuesta que el autor del ensayo había ofrecido en cierta ocasión al poeta Joaquín Xirau cuando éste, en el intento de componer una serie de sonetos dedicados a diversos pintores en función del color que los caracterizaba (un “carmín” para Tiziano, el “ocre de oro” para Rembrandt, el “gris” para Goya...), le confesó su incapacidad para encontrar el que mejor describiese la pintura velazqueña. El ensayo del pintor murciano, nacido de esta anécdota, fue concebido fundamentalmente para explicar por qué en la pintura de Velázquez no sólo había rastro alguno de color, sino, más allá de eso, por qué cuando uno la contemplaba se sentía incapacitado para encontrar vestigios de todos aquellos elementos artísticos que tradicionalmente habían definido al arte pictórico. Refiriéndose a las circunstancias en que redactó las páginas de su ensayo, Gaya relataba así sus propósitos: “Se trataba allí sobre todo de esta extraña particularidad velazqueña que consiste (sin dejar por ello de *pintar* y de *pintar como nunca*) en prescindir de todas esas propiedades que desde Leonardo hasta nuestros días vienen siendo consideradas como ineludibles y básicas de lo pictórico: el color, el dibujo, la composición, la luz, el claroscuro...”⁴⁶

En sus *Papeles sobre Velázquez*, Ortega y Gasset había hecho referencia a una idea parecida, aunque menos radical, cuando destacaba que en la pintura velazqueña habían sido eliminados, no los elementos constitutivos del arte pictórico, como decía Gaya, sino sobre todo sus valores táctiles y sensuales, aquellos que, como hemos tenido ocasión de comprobar, tanto interesaron a María Zambrano: “No nos extrañará que su estilo pictórico se resuma en pintar las cosas –decía Ortega– mirándolas desde lejos y que en sus cuadros la pintura

⁴⁵ Para una aproximación general, aunque muy sugerente, a las comparaciones que Ramón Gaya estableció entre las condiciones del pájaro solitario y la pintura de Velázquez, véase Morey, Miguel: “Las condiciones del pájaro solitario. (Invitación a Ramón Gaya)”, *Aurora*, n°5, Papeles del “Seminario María Zambrano”, Barcelona, febrero, 2003, pp. 14-21.

⁴⁶ Gaya, Ramón: *Obra completa*, op.cit., t.I, p. 114.

abandone por vez primera y en forma radical los valores táctiles que son los que en el mundo visual representan cuanto en las cosas hay de posible presa y en el hombre de animal prensil. Sus figuras serán intangibles, puros espectros visuales, la realidad como auténtico fantasma.”⁴⁷ Si para Ortega *Las Meninas* eran la representación más fiel de una “fauna fantasmagórica”, la plasmación pictórica de meras entidades visuales o de fantasmas hechos de color, en el caso de Gaya, dicha obra no daba ocasión para hablar siquiera de “cuadro”. La espectralización a que Velázquez había sometido a las figuras transformaba su obra, en opinión de Ortega, en la consagración de una pintura que no podía ser ya otra cosa que mera pintura, y no imitación en dos dimensiones de un arte que contaba con tres, la escultura, y que había constituido hasta entonces la práctica habitual de los artistas: “Así en Velázquez la pintura se recoge en sí misma y se hace exclusivamente pintura. Esta es la invención genial de nuestro pintor y gracias a ella puede hablarse sin vana pretensión de una “pintura española” como algo diferente de la italiana.”⁴⁸ Sin embargo, esta retracción de la pintura a la pintura misma, subrayada por Ortega, se transformaba en el caso de Ramón Gaya en una cuestión mucho más crucial, pues, para él, la obra de Velázquez venía a representar la más fiel manifestación de la superación misma del arte pictórico. Por eso, en su caso, no se trataba ya de espectralidad o fantasmagoría, sino de algo que siendo distinto se le puede parecer: espiritualización.

V.

En algunos de sus ensayos, Ramón Gaya establecía una distinción, indispensable para encauzar una exégesis de su pensamiento estético y para entender su interpretación de la pintura de Velázquez, entre lo que denominaba “arte artístico” y “arte de creación”. El primero describía obras que podían alcanzar la máxima belleza, que podían parecer incluso sublimes, aunque habría que tener en cuenta que, para Gaya, esta categoría estética era en cierto modo sinónima de virtuosismo, de dominio técnico. El arte de creación, por el contrario, podía carecer de dicho artificio, pero definía obras que se mostraban sin embargo preñadas de viveza y creatividad: “El *Hermes* de Praxíteles o la capilla de Piero della Francesca de Arezzo, son obras de arte tope, que han alcanzado el tope, el límite más alto del arte, pero que no han podido, no han querido renunciar generosamente a él, quedando así prisioneras de ser eternidad inanimada, locas de

⁴⁷ Ortega y Gasset, José: *Velázquez*, op.cit., p. 29.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 196.

avaricia, con el voluntarioso orgullo de ser obras, obras supremas de arte supremos, de arte, incluso, si se quiere, sublime, pero nada más, nada más que arte sublime.”⁴⁹ Las obras de creación escapaban a la noción misma de arte, se situaban más allá, y, frente a la vanidosa exhibición técnica que exteriorizaban las obras de arte artístico, aquellas ocultaban los medios y procedimientos que las habían dado lugar. Por eso Ramón Gaya consideraba que simplemente *son*, o que se parecían o emulaban a la más genuina *creación*.

Esta distinción entre “arte artístico” y “arte de creación”, entre *fabricar* y *nacer*, en definitiva, hace las veces, en la estética de Ramón Gaya, de criterio de diferenciación entre el buen artista y el que no lo es. Y un ejemplo de artista creador, o mejor dicho, su celeberrimo representante, lo constituía, en sus escritos, Velázquez. Esta caracterización de su obra explica por qué las alusiones que Gaya profirió sobre el artista lo tornaban casi siempre una especie de demiurgo que escondía el rostro tras sus cuadros y es éste también el motivo por el que las referencias a sus no-cuadros carecían de descripciones positivas y técnicas: “Al enfrentarse con Velázquez, lo que más desconcierta es, sin duda, verle desaparecer, no ya detrás de su obra, sino con su obra, o sea, verle irse, irse sin remedio, armoniosamente, musicalmente, hacia el enigma mismo de donde viniera, y lo que es más escandaloso, sin dejarnos apenas nada... corpóreo, material, tangible, útil, disfrutable, gozable.”⁵⁰ La obra de Velázquez, en tanto impedía apreciar los artificios e incluso al autor que la había dado lugar, parecía nacida, brotada o surgida de la nada. Según el pintor murciano, Velázquez no nos proporcionaba nada material o físico, pues se situaba más allá de cualquier concreción técnica. Y la razón de ello estribaba en que Velázquez se había dedicado a eliminar de sus cuadros cualquier recordatorio de su carácter de artilugio, entre ellos el excesivamente estridente y locuaz elemento pictórico del color.

Las consideraciones articuladas por Ramón Gaya sobre un tema tan crucial para un pintor como el cromatismo, aun siendo más numerosas que las de María Zambrano, se distribuyen también por toda su obra de forma asistemática y desordenada. Haciendo un ejercicio de síntesis, se podría decir que su principal interés a este respecto estribaba en repasar y valorar los distintos usos y connotaciones que se le habían otorgado a lo largo de la historia. Así pues, para Gaya, los pintores habían hecho que el color desplegara fundamentalmente una doble virtud: un valor expresivo o comunicativo, por un lado (palabra activa); y un valor en sí (decorativa mudez), por otro. Van Gogh, consideraba por ejemplo, “sufre dramáticamente el color”, mientras que Veronés, “se complace en él”. A

⁴⁹ Gaya, Ramón: *Obra completa*, op.cit., t.I., p. 127.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 134-135.

pesar de la apreciable variedad, Gaya consideraba que el color fue utilizado hasta Velázquez con intenciones particularmente expresivas: "El color hasta entonces había sido utilizado como un excitante. Como un excitante de lo real, del mundo real que la pintura pretendía darnos, expresarnos, aunque también, y, al mismo tiempo, habría sido puesto sobre la superficie del cuadro como un manjar pictórico puro."⁵¹ Pero Gaya valoraba especialmente a los artistas que más que "poner" colores, o mejor, tintas en sus cuadros, al modo de un manjar apetitoso, lo que hacían era *arrancárselos* a la realidad representada. Por eso Tiziano constituía el prototipo del gran colorista, pues, según Gaya, consiguió que en su obra los colores, "no sean precisamente colores, tintas determinadas, sino una especie de *acoloramiento* de "sofoco" que sufrieran las cosas, los paños, los cielos, las armaduras. [...] Ese carmín, ese verdoso, ese azul, no son colores, sino *descaros* de lo vivo, manifestaciones descaradas de la vida."⁵² Se puede decir, en suma, que para Gaya, el color estaba bien utilizado cuando el artista lograba esquivar su valor de incentivo de lo real que le arrastraba a descubrir su condición de artificio o mentira, mientras que, por el contrario, habría sido ejemplarmente empleado cuando lo convirtiera en una *verdad*, capaz de erradicar incluso la vieja consideración del arte como apariencia consiguiendo transmutarse, en definitiva, en una auténtica "creación". Ello es justamente lo que ocurría, en su opinión, en la pintura de Velázquez: la ausencia de color que despuntaba en su obra, no debía ser remitida, como tantas veces se había dicho, pensaba Gaya, a su austeridad personal, triste y española. Desde su punto de vista, se podía decir que el color en los lienzos de Velázquez había sido *transfigurado* o elevado "a la diáfana totalidad": lo que quedó del color en su obra, aseveraba, no quería "decir" ni "ser" nada, no quería expresar, porque Velázquez "no creía" en el color, como tampoco creía en los demás elementos constitutivos de la pintura. Para Gaya, su tarea y su logro consistieron, en definitiva, en haber erradicado de la práctica pictórica todo resto de artificiosidad para lograr que el resultado fuera intercambiable con los rasgos que presenta, por definición, la creación de lo vivo. Cualquier elemento material, llámese dibujo, composición, luz o color, debieron desaparecer de su obra, opinaba, *transubstancializándose* en otra cosa. Todos esos elementos constitutivos de la pintura, dicho con otras palabras, dejaron de ser signos de la materia, la sobrepasaron, adquiriendo finalmente los rasgos de la espiritualidad.

Obsérvese que, a pesar de las discrepancias, en el fondo Zambrano y Gaya comparten un mismo objetivo: que la pintura se acerque lo máximo posible a la *verdad*. La disparidad estriba en que mientras que María Zambrano opinaba que

51 *Ibíd.*, pp. 119-120.

52 *Ibíd.*, p. 27.

ello se podría conseguir mediante una intensificación de los elementos pictóricos más sensuales, como el color, Ramón Gaya consideraba que era menester atenuarlos, pues su excesiva elocuencia y, sobre todo, su carácter meramente instrumental, podían terminar deshaciendo el propósito y convirtiendo el lienzo, en definitiva, en una simple exhibición de su técnica. Por eso Gaya elogió con recurrencia la soberbia acrobacia con la que Velázquez sorteó el riesgo al pintar su obra más emblemática, *Las meninas*, en donde, al tiempo que osaba a retratarse a sí mismo junto a su lienzo y sus pinceles, immortalizaba, de forma nunca vista, el *oficio* mismo del pintor. Asimismo, esta antipatía por el uso insolente de las tintas y de los demás elementos definidores de la pintura serviría para explicar porqué la propia pintura de Ramón Gaya, después de coquetear con algunas prácticas de la vanguardia, fue experimentando un progresivo acercamiento a la desnudez, a la *ascética* eliminación, cada vez más acuciante, de los colores, las líneas, la composición, que fueron convirtiendo su obra en una verdadera plasmación de lo dúctil, casi un *haiku* pictórico. De igual forma, esta perspectiva explicaría la significativa aparición, en muchos de sus “Homenajes” a la pintura, de un vaso de agua, símbolo de la transparencia, o tal vez, de la simplicidad silenciosa de lo *ácromo*, si se nos permite la expresión.

Y todo ello nos invita a considerar, en suma, que, frente a María Zambrano, Ramón Gaya no podía volcar sus intereses estéticos sobre la materia y el cuerpo, sino sobre sus reversos; en su caso particular, no podría hablarse de una valoración positiva de lo expresivo y locuaz o de lo estridente e intensivo, sino, al contrario, de una confesa inclinación hacia el mutismo: “A los grandes expresivos –decía Gaya– les faltó silencio; exaltados por la pasión, quisieron decir, decir, pero sus obras magníficas resultan, al final, como una especie de tartamudeo grandioso. Las obras supremas, en cambio, son obras completamente calladas, limpias”.⁵³ Frente a la corporeidad y sensualidad que irradiaba la pintura zurbaranesca; frente al virtuoso despliegue de blancos metafísicos y ensimismados; frente a la carne y a la elocuente primacía de los sentidos que despuntaba la poesía y la pintura místicas españolas, para Gaya, el gran arte tenía que ser esencialmente espiritual; no podía ser la carne la que lograra connotar lo que en los lienzos hubiera de vida, sino el alma, pues sólo ella conseguía dotar al cuerpo, como creían los griegos, de su principio vivificante. Por eso, para Gaya, era el alma y no el cuerpo el que constituía el referente primordial del artista-pájaro solitario, que para irse a lo más alto, para cantar suavemente, para poner el pico al aire, tenía que desprenderse necesariamente de su corporeidad, empobrecerse, decolorarse, “perder sensualidades”: “El artista pierde, en el vivir,

⁵³ *Ibíd.*, p. 86.

una como excitabilidad del espíritu y, por un momento, puede creerse más pobre. Claro que ha perdido sensualidades –la sensibilidad, la espiritualidad, el ansia, la pasión, el sufrimiento–, pero perder todo eso lo enriquece; significa que se acerca al alma, al alma vacía, al vacío del alma, es decir, al nido de la fe.”⁵⁴

Y desde esta otra perspectiva, hemos de concluir, el color no podía ser, como quería Zambrano, acicate de lo místico. Para Ramón Gaya, el color resultaba excesivamente elocuente, comunicador, expresivo, mientras que la mística era por el contrario “mystes”, “misterio”, secreto que no se puede enunciar, “música callada”. Por eso, pareciera que Gaya estaba replicando a Zambrano cuando expresaba su desacuerdo con esa extendida idea, ratificada asimismo por su compañera, de que El Greco, el taumaturgo de los colores, pudiera haber sido a su vez el pintor del éxtasis místico. Para Gaya, el artista cretense se habría comportado más bien como el mero observador morboso de su espectáculo, que diluyó su lascivia en una explosión impúdica de colores: “El Greco es todo él lujuria. ¿Cómo han podido confundirle con un místico? El misticismo que aparece en su obra no es suyo, sino reflejado, expresado, visto, visto en lo que miraba. El gusto de El Greco por esos consumidos ojos españoles, por esas manos quemadas por la fe, es siempre un gusto de espectador, de visitante, de extraño.”⁵⁵ Al fraudulento misticismo de El Greco o del propio Zurbarán, cabía oponer, por lo tanto, la autenticidad del que había logrado alcanzar otro pintor: “Velázquez sí que es un místico de verdad, real, profundo, seguro, fuerte...”⁵⁶ Velázquez, como el verdadero místico, como el pájaro solitario, no comunicaba, ni expresaba, ni sentía; se había desprendido de todo; y por eso, concluía Gaya, en su pintura no quedaba ya rastro alguno de color.

VI.

Comparar a María Zambrano con Ramón Gaya a partir de sus reflexiones sobre un recurso pictórico tan concreto como el color sirve no sólo para ilustrar sus preferencias artísticas, sino también para introducirnos en dos perspectivas estéticas paralelas aunque de distinto calado. A ambas les une un mismo hálito generacional, determinado, al menos en el tema concreto que estudiamos, por la importancia que para los miembros de su generación supuso el redescubrimiento de la poesía de san Juan de la Cruz. Sin embargo, lo interesante, al comparar

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 73.

⁵⁵ Ramón Gaya, *ibíd.*, p. 74.

⁵⁶ Ramón Gaya, *ibíd.*, p. 75.

ambas propuestas, tal vez estribe en la multiplicidad de interpretaciones a que dicha poesía recién encumbrada pudo dar lugar: desde la más ortodoxamente ascética de Ramón Gaya, que pudo dejar huella incluso en su obra pictórica personal, hasta el mundanal y sensualizado acercamiento que llevó a cabo María Zambrano. Ello revelaba paralelamente dos visiones distintas de lo que debía ser el arte pictórico. Ramón Gaya admiraba la realista y sustancial pintura española a la que Zambrano había dedicado la mayor parte de sus reflexiones. Sin embargo, no quiso dejar de lado ni subestimar la genialidad inclasificable, y poco española, de un artista como Velázquez, al que rindió tributo apasionadamente por encima de cualquier otro pintor. Es evidente que Ramón Gaya, en su dimensión de pintor, y no ya de ensayista, quiso reinterpretar la destreza pictórica que veía reflejada en la obra de Velázquez pintando lienzos en los que los pinceles y los colores iban sobreponiéndose a su propia materialidad. Como había hecho su admirado pintor, en su personal obra artística, Gaya también trataba de acercarse a la espiritualidad artística, al ascetismo y a la pureza de un arte que parecía aproximarse prodigiosamente al misterio silencioso de la mística. Por eso, así como ocurría, desde su propia perspectiva, en la obra de Velázquez, en los cuadros de Gaya se presencia una paulatina, a la vez que paradójica, desmaterialización del color, un intento por licuar las tintas, sustraerles su carnosidad, la pastosidad, para desprenderse simbólicamente de su materialidad corruptora, mancillada y espuria, aquella que impedía al pájaro solitario despegarse de las vulgaridades de lo corporal. Tan paradójica como la propuesta de Gaya era la de Zambrano: queriendo ser fiel a la naturaleza sensual de la pintura, buscó en ella, sin embargo, lo que tenía de mística; consideró el color, al igual que hizo con la poesía, como un acicate de lo real, el revulsivo de una realidad que no era sin embargo indigna, sino sacra, y ante la cual, el poeta y el pintor habían de rendirse en un culto reverenciador. El artista visionario de Zambrano, cuyo modelo era Zurbarán, tenía que impregnarse en la materia, ensuciarse en su carnosidad, impurificarse, haciendo del cromatismo la materia prima ineludible de todo aquel que quisiera concebirse como un genuino pintor. Sólo enfangado en los lodos de la realidad, el artista podía convertirse además en un verdadero místico.

Nos encontramos, por lo tanto, con dos posturas contrapuestas pero análogas en sus paradójicos desenlaces. Tal vez el problema de ambas contradicciones, como las de toda mística, estribe en algo que ya Oscar Wilde, maestro también de las paradojas, dejó apuntado en uno de sus aforismos: que sólo los sentidos curan al alma y el alma a los sentidos.