Bajo el abrigo céreo: la pintura de José María Sicilia

Andrés Sánchez Robayna

Ante una pintura de José María Sicilia –lo mismo que, en general, ante aquellas obras fundadas en una fuerte objetualidad, como si la materia se quisiese autosuficiente y rechazase cualquier aproximación discursiva– se tiene la impresión de que el mejor acercamiento, aquel que haría de verdad justicia a su realidad plástica, únicamente podría verificarse a través del cuerpo de *otra* pintura. No ya sólo la operación crítica, entiéndase bien (en el sentido en que con razón se dice que la mejor crítica de un poema es otro poema), sino también el puro acercamiento a esa *presencia* física que es ante todo la pintura, parece que sólo podría producirse mediante otra presencia material, es decir, a través de un *diálogo* de presencias, y de ese modo ofrecérsenos en puridad a nuestros ojos. Insuficiencia de la palabra, así pues, para mostrar la pintura como presencia; insuficiencia del discurso como medio de aprehensión de esa presencia. Si hasta la pintura más ascética opera en el plano de la fisicidad, de la corporalidad, ¿qué decir de aquella otra que hace de la materia su esencia, su eje de reflexión, hasta volver indisociables materialidad y sentido?

Puede la palabra, en realidad –y muy especialmente la palabra de la poesía–, convocar la Presencia, pero lo hace por otros medios. La Presencia que el lenguaje convoca es de muy distinta naturaleza, constituida como está la palabra por una irrenunciable componente semántica que introduce en ella, casi de manera fantasmal, la abstracción y la ausencia. La materialidad del lenguaje no es sino la mitad de la palabra; su otra mitad es evanescente, convencional, huidiza. Henos aquí, así pues, ante un conjunto de pinturas, y ante el reconocimiento de que sólo otras pinturas (del mismo artista o de otro) podrían acercarse a aquéllas de manera idónea, dialogar en el mismo nivel de Presencia, de convocación de la Presencia. ¿Ha de impedirnos ese reconocimiento poseer una experiencia discursiva (una experiencia temporal, en suma) de una pintura que tiene en la materialidad su *eidos*, su razón de ser más profunda?

Estoy ante un cuadro de José María Sicilia titulado *Manuscrito de Jaén* (1995). Sobre un texto autógrafo, ilegible, vemos lo que parece una escena rural, la figura de un muchacho que parece recoger resinas o frutos. Uno y

otro aparecen literalmente sumergidos bajo una espesa capa de cera. El cuadro forma parte de una serie más amplia, del mismo título, realizada en 1994 y 1995 y estrechamente relacionada a su vez con otra serie, *La luz que se apaga-Manuscrito de Sanlúcar*, de la que aquélla es una suerte de prolongación. En ambas series, los motivos más frecuentes –además del manuscrito ilegible– son las abejas, las celdillas de cera, las colmenas. Pero la cera misma, el abrigo o la cobertura de esos motivos, acaba imponiendo su presencia: constituye la realidad de la pintura, su objeto, su corporalidad. No es posible entrar en materia, en su materia, ni siquiera desde el punto de vista de la discursividad y de la temporalidad, sin aludir a algunos datos imprescindibles acerca del pintor y de su trayectoria. Lo que aquí me propongo antes que nada, sin embargo, es una aproximación a las series citadas y, en general, a los trabajos últimos de Sicilia, es decir, los realizados con cera, poseedores de unas constantes matéricas y metafóricas que permiten –más allá de la singularidad o la unicidad de cada pieza, e incluso de cada serie– una interpretación o una lectura conjunta.

José María Sicilia, nacido en Madrid en 1954, es uno de los pintores españoles que hacia finales de la década de 1980 alcanzaron un sólido prestigio en la escena artística internacional. Su nombre, en efecto, está ligado a pintores como Miquel Barceló, José Manuel Broto o Miguel Ángel Campano, es decir artistas que se dieron a conocer en los años 70 o a principios de los 80 y que un decenio más tarde poseían ya lenguajes plásticos plenamente reconocibles. Lenguajes –es preciso subrayarlo– muy diferentes entre sí. El de Sicilia (uno de los pocos pintores españoles de su edad, por cierto, que completó estudios académicos, cursados en su caso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, entre 1975 y 1979), se distinguió pronto por la singularidad, por el carácter rigurosamente personal de su indagación. Sus inicios fueron figurativos, y sus temas o motivos iban desde vistas urbanas de Madrid o de París hasta objetos de uso cotidiano o doméstico; una línea que venía a coincidir en el tiempo (ya que no en el espíritu, ciertamente) con algunas de las nuevas tendencias figurativas –neoexpresionistas y «transvanguardistas»– que recorrieron el continente europeo de una punta a otra. Pronto se desprendió Sicilia de las preocupaciones figurativas en las que su lenguaje se había apoyado inicialmente y se adentró en un universo de componentes tanto constructivistas como abstracto-expresionistas. En realidad, más que un voluntario olvido de lo figural hubo en nuestro pintor una sabia negación de la polaridad abstracción-figuración en beneficio de la *aparición* inadjetivada de la materia: la pintura como substantivación, como corporización radical.

A partir de este momento Sicilia emprende un camino pictórico particularmente arriesgado y difícil, que le ha conducido a la fase actual, es decir la representada por sus pinturas con cera, de muy complejas implicaciones plásticas y culturales. Pocos pintores como Sicilia han aprendido y absorbido de manera más honda e integradora dos de las grandes tendencias, puede decirse, de la plástica del siglo XX: la corriente constructivista (desde los suprematistas y futuristas rusos hasta los actuales pintores analíticos, minimalistas y post-minimalistas) y la del expresionismo abstracto. De Maliévich y Strzeminski hasta Clyfford Still y Rothko, pasando por el informalismo europeo (muy especialmente de Tàpies, una figura de gran peso en el horizonte de la pintura española de los años 80, y muy presente en Sicilia y en los pintores de su edad que cité hace un momento), de unos a otros, en efecto, puede decirse que se extienden algunos de los lenguajes más vivos de la modernidad pictórica.

Causa cierta sorpresa comprobar el grado de rápida asimilación que Sicilia ha hecho de esas tradiciones, en un período, cabe insistir, relativamente corto de tiempo. Si se contempla un cuadro como, por ejemplo, *Tulip I*, de 1985, se advierte de inmediato el aprendizaje aludido. El cuadro forma parte de una serie (la serie que definió la transición, en Sicilia, de lo figurativo a la negación de la polaridad abstracción-figuración) en la que el legado esencialista de Maliévich y la imagen cruciforme aparecen sabiamente conjugados con el materismo y con las texturas informalistas. Sicilia se mostraba en ese momento como un pintor de síntesis, de integraciones y conciliaciones. A esa serie seguiría otra, centrada en las flores –de una belleza turbadora–, en la que ya se diluía la alusividad figurativa en favor de una cierta atmósfera referencial, más «evocativa» que representativa. Las flores, por cierto, nunca han desaparecido del lenguaje de Sicilia; al contrario: han reaparecido más tarde, con otras formas, y cabe esperar que el pintor vuelva de nuevo fatalmente a ellas. En las flores ve el pintor, según ha confesado él mismo alguna vez, un motivo plástico poseedor de una extraordinaria complicación y, al mismo tiempo, de una enorme simpleza. Nos interesa mucho este rasgo –habremos de verlo en seguida– de la simplicidad y la esencialidad.

A partir de este momento se produce en la evolución de Sicilia una especie de salto en el vacío. (Aclaro aquí que no entiendo en ningún momento la idea de evolución como un camino lineal y unidireccional, sino como el proceso artístico en un sentido estrictamente cronológico.) El pintor se adentraba entonces en un camino plástico de extraordinaria radicalidad. Hay diversas maneras, me parece, de enfocar este punto. Me atendré aquí a la que considero más puramente pictórica. Sicilia emprende ante todo, se

diría, una tarea plástica de eliminaciones, de elusiones. Aspira a una suerte de absoluta esencialidad, un completo despojamiento, mediante el cual la pintura haga sentir su presencia sin el asidero o la referencia de alusiones de ningún tipo: una pintura casi únicamente basada en un estudio de superficies o, más exactamente, de *constitución* de superficies. Se trataba, así pues, no ya sólo de anular el «motivo» pictórico (una empresa de la que existen en la pintura del siglo XX muy significativos ejemplos, de Maliévich a Klein, y que constituye en sí misma una pequeña tradición); en el caso de Sicilia se trataba, en realidad, de algo más: en el trabajo mismo de las superficies, se trataba de situar la pintura al borde de la invisibilidad. Pintura, se diría, de lo no-visible. Habría que recordar aquí, como referencia de excepción, los cuadros de Rothko, cuyas grandes y sutiles bandas de color debían ser contempladas, según el pintor, sólo bajo una luz muy tenue, casi a oscuras. Aun haciendo recordar en cierto sentido el designio de Rothko, el proyecto de Sicilia era distinto, pues éste llevaba a la pintura misma un grado tal de invisibilidad que la propia invisibilidad casi equivalía a la no-pintura, a cuadros «blancos» (y con este nombre, en efecto, son conocidas esas pinturas, casi todas ellas de comienzos de la década de 1990). Se dijo entonces, y aún se sigue afirmando hoy, que el pintor madrileño se propuso hacer la experiencia de lo sublime. Amparándose en la analogía entre el absoluto despojamiento de esas pinturas y la presencia de la nada y el silencio en ciertas formas extremas de la experiencia religiosa, algunas interpretaciones llegaron incluso a hablar de pintura mística; ciertos elementos presentes en algunos cuadros posteriores (la obra de un poeta místico en *Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén*, e incluso las páginas del Corán en pinturas de mediados de los años 90 –*La luz que se apaga*) no dejaban de respaldar esa lectura.

Cuando se encontraba en plena investigación de esa pintura de lo «no-visible», es decir, de los cuadros en los que el blanco se ofrece casi como imagen única, o intervenido sólo con leves manchas evanescentes o sutilísimas –casi imperceptibles sombras–, Sicilia fue invitado a participar en un homenaje a san Juan de la Cruz con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de su muerte. Entre los actos organizados en Andalucía para esa conmemoración, se celebró en el Pabellón Mudéjar de Sevilla la exposición de homenaje titulada *Al aire de su vuelo*, en la que participaron, además de Sicilia, los pintores Broto y Barceló. Paralelamente, se desarrollaron los *Encuentros sobre San Juan de la Cruz*, que tuvieron lugar en Granada por las mismas fechas. Se publicaron en aquella ocasión, además, dos libros, dos ediciones facsimilares de sendos manuscritos de los poemas de Juan de la Cruz, titulados *Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén*.

La invitación formulada a Sicilia no podía ser más pertinente. En este caso, como en el de José Manuel Broto, se daban razones plenamente objetivas para vincular sus respectivas obras al universo lírico de Juan de la Cruz, tanto por la radicalidad y la extremosidad de su aventura artística, en el caso de Sicilia, cuanto por el sentido marcadamente espiritualista y contemplativo de su obra, en el caso de Broto. Sentido espiritual profundo, contemplación, radicalidad y extremosidad (lo mismo en el orden literario que en el religioso) constituyen, en efecto, rasgos esenciales de la poesía de san Juan de la Cruz. La elección de estos pintores no sólo estaba plenamente justificada sino que resultaba particularmente oportuna para uno y otro, puesto que se fundaba en muy evidentes analogías creadoras.

La aportación de Sicilia al homenaje fue doble: de una parte, seis pinturas de formato cuadrado, de los llamados «cuadros blancos», cuya forma ya he comentado aquí; de otra, veinte piezas más, definidas tanto por una acusada verticalidad (poco más de dos metros de alto por poco más de medio metro de ancho) como por la sutileza de su planteamiento visual: unas leves manchas desvanecidas, con un rastro ascendente o descendente, que cruzaban la tela como opacos meteoritos en un cielo lechoso o blanquecino. Unas y otras pinturas –que más arriba llamé pinturas de lo «no-visible»– dialogaban sutilmente con la experiencia sanjuanista de la nada y el silencio. Diálogo, sí, en la desnudez y el despojamiento, de la pintura y de la poesía.

Para entender la segunda parte de esta historia conviene acudir a unas palabras del propio José María Sicilia: «En diciembre de 1991 con unos amigos viajamos a Sanlúcar de Barrameda con el propósito de ver el Manuscrito de san Juan de la Cruz; allí fuimos acogidos con gran amabilidad por las monjas de clausura del convento. Nos trajeron el manuscrito, las yemas de los dedos de una mano se posaron sobre una de las páginas con infinito cuidado. El viaje de vuelta a Sevilla se hizo en silencio; el día caía y hacía frío.

Hasta hoy y durante estos años he ido dibujando y pintando sobre las páginas del facsímil que entonces se hizo.

Sobre estas páginas han ido apareciendo el mundo rural de Mallorca, el perfil blanco de la Tramuntana en enero y la floración de los almendros de febrero, las noches del barranco de Sóller, la agitación de las hormigas en agosto, los árboles de Praga y las ventanas empañadas del pequeño jardín de Sudek, el frío y la incertidumbre de París. A veces y vagamente me preguntaba: bueno, ¿y por qué? ¿Para qué? Y todo esto ¿hasta cuándo? Y vagamente me respondía: No lo sé, hasta que la luz se apague. Las hojas

que en un principio numeraba y fechaba fueron perdiendo su cronología, se mezclaban unas con otras, amontonándose en cajas en París y en Sóller.

Hace ya tiempo que empecé a observar con inquietud que las marcas de las yemas de los dedos de mi mano se dibujaban de una forma inconstante a lo largo de estos años y que poco a poco de manera más brutal y precisa tomaban cuerpo en sus páginas.

Ahora creo saber la respuesta a esas preguntas: que lo único que quise saber y sentir fue el saber y el sentir de aquella mano que se posó sobre el manuscrito.»

El testimonio de Sicilia, escrito en 1997, resulta extremadamente útil a nuestro objeto. Lo primero que cabe subrayar es que el acercamiento a san Juan de la Cruz propiciado por la exposición sevillana de homenaje al poeta en 1991 fructificó en obras que no eran ya tan sólo el resultado de una analogía externa sino el fruto de una aproximación consciente. Vemos, por otra parte, cuál ha sido el origen de una larga serie de obras realizadas en técnica mixta sobre páginas arrancadas o extraídas de una edición facsimilar de san Juan de la Cruz: obras, dice el pintor, dibujadas y pintadas sobre las páginas del facsímil editado por aquellas fechas. Tituló a esa serie *La luz que se apaga* (un título, por cierto, usado también por el pintor a mediados de los años 90 para nuevas pinturas de flores, que incluían esta vez páginas del Corán). Veremos luego, brevemente, otros aspectos de esas declaraciones del pintor. Ahora debemos detenernos en una necesaria explicación previa.

Lo que Sicilia afirma en relación con el primer manuscrito sanjuanista es, sobra decirlo, igualmente válido respecto del segundo: es sabido que ambos códices recogen los poemas del carmelita y los comentarios realizados por él mismo a su *Cántico espiritual*, y que se diferencian por el hecho de que uno y otro recogen redacciones diferentes del *Cántico* (la primera –el *Cántico A*– de valor, se ha dicho, esencialmente poético, y la segunda –el *Cántico B*– de intención, método o finalidad básicamente doctrinal). La existencia del *Cántico B*, es decir, el de Jaén, ha suscitado un largo debate entre críticos y especialistas de la obra del poeta; por tal razón, así como por su trascendental interés con respecto a la transmisión de la poesía de san Juan de la Cruz, se realizó su reedición facsimilar junto a la del códice de Sanlúcar de Barrameda.

No hay, en realidad, diferencia alguna de planteamiento ni de técnica entre las series *Manuscrito de Sanlúcar-La luz que se apaga* (con páginas del códice gaditano) y *Manuscrito de Jaén*, con páginas del códice de este nombre. Probablemente se trata, además, de obras en las que el artista trabajó de manera simultánea (recuérdese la declaración del propio pintor:

«las hojas que en un principio numeraba y fechaba iban perdiendo su cronología»). Todas ellas pueden datarse entre los años 1992 y 1995, y la fecha del grupo mayor de las llamadas *Manuscrito de Jaén* puede situarse en el último año de los citados.

Obras y no «obra». Estamos aquí, en efecto, no ante una pieza sino, en rigor, ante una larga serie de ellas, definidas por una técnica y una temática comunes. ¿Cómo establecer en este caso la frontera precisa entre lo uno y lo diverso? En gran parte de las obras seriales de la pintura del siglo XX resulta del todo imposible determinar tal cosa con exactitud. Es innegable, tanto en este caso como en otros de moderna pintura serial o constituida por fragmentos, que la obra, en puridad, es el conjunto o la totalidad de piezas que la integran. Sin embargo, puesto que esas piezas son todas ellas diferentes entre sí, y puesto que pueden ser desglosadas del conjunto sin detrimento de éste –e incluso ser agrupadas de manera libre y aleatoria–, no hay más remedio que reconocer que cada una de estas piezas o pequeñas unidades tiene un valor autónomo. Es, a mi juicio, lo que ocurre exactamente en este caso.

A principios de los años 90 Sicilia descubrió la cera virgen y empezó a explorar sus posibilidades plásticas. No era el primer pintor español que lo hacía, ni mucho menos (ni siquiera en el contexto de los pintores de su edad: baste recordar el uso que de ese medio hacía desde tiempo atrás el catalán Frederic Amat, que ha dotado a la cera de una rara expresividad). Sicilia empezó ya a emplearla en algunos de sus «cuadros blancos», en que se servía de acrílico y pigmentos mixtos sobre lienzo y papel encerado. En relación con el uso de la cera virgen, nuestro pintor ha declarado que se inclinó por ella por tratarse de «un material fascinante que tiene su propia estructura molecular y que varía con el calor»; por otra parte, «la forma –añade– en que el óleo se desliza sobre la cera no tiene nada que ver con otros materiales; ese rozamiento entre el óleo y la cera es fluido».

Las series *Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén* están determinadas en su misma esencia por esta «poética» de la cera. Son muy diversos los valores de esta materia: plásticos, imaginarios, metafóricos. Asociada como está a la naturaleza y a la acción animal, la cera nos hace percibir a través de ella, de manera directa, la presencia del mundo natural y del trabajo de las abejas (unos insectos que muchas veces aparecen asociados, por otra parte, a la idea misma de trabajo y de la extrema laboriosidad). No deja de ser significativo el hecho de que Sicilia *sumerja* literalmente en la cera la página de san Juan de la Cruz, aunando en el espacio de la mirada naturaleza y cultura, que de este modo quedan integradas en una suerte de peculiar objeto de contemplación. Por otra parte, la sacralidad de la abeja tiene

muy remotos antecedentes culturales: como subrayan algunos autores, a ese insecto se atribuía en Grecia, por ejemplo, la construcción del segundo templo de Delfos. En la tradición órfica, las almas mismas de los hombres estaban representadas por las abejas. También en el cristianismo (especialmente el cristianismo medieval) la cera pura se veía como un símbolo de la naturaleza humana de Cristo, que procedía del seno de una virgen. ¿Podemos olvidar, en este preciso contexto, el uso litúrgico de la cera virgen, que es la que se prescribe para los cirios?

Los ejemplos con los que ilustrar los múltiples valores míticos y simbólicos de la abeja y la cera podrían multiplicarse. Basten los señalados. Con ellos se hace patente que, al asociar la palabra de san Juan de la Cruz al universo simbólico de la abeja (el insecto mismo, la colmena, la cera, pues los tres motivos aparecen una y otra vez en *Manuscrito de Jaén*), Sicilia está subrayando el espacio inconfundible de lo sagrado: la sutil conjunción de unas palabras de honda espiritualidad y el ritual de una especie de insectos que incluso alguna vez llegaron a ser comparados con las almas de los hombres; como las abejas, decía la tradición órfica, también los hombres salen en forma de enjambre de la unidad divina. La abeja es en realidad, como recuerda Marius Schneider, un símbolo de vida espiritual, y no sólo en nuestra cultura. Hans Biedermann, por su parte, va más lejos: «En Occidente –afirma–, la abeja suele denominarse 'pájaro de Dios' y equivale a símbolo del alma».

En relación con los valores aludidos cabe, sin embargo, aclarar lo siguiente: cuando me refiero a tal o cual elemento simbólico presente en la pintura de Sicilia, no estoy intentando con ello sugerir ni de lejos que esta obra deba ser interpretada en clave simbolista, es decir que estemos ante un artista para el cual la pintura es una suerte de trasunto alegórico de una realidad cifrada en un conjunto de símbolos que el espectador debe interpretar y que, una vez realizada esta tarea, tales símbolos desvelados hagan de esta pintura un texto transparente. Nada más lejos, en realidad, de mi intención. Si insisto en los valores simbólicos es porque, lo queramos o no, esos valores están latiendo en la pintura, pero no como claves de interpretación, sino como telón de fondo cultural, como *inconsciente* de la mirada, como fondo o trasfondo, en efecto, de nuestra visión de la pintura. Más que de símbolos, convendría hablar en realidad de metáforas (de «paradigmas metafóricos», en el sentido de Blumenberg) conformadoras de un universo en el cual el pintor hace visible la materia o, si se prefiere, hace de la materia una realidad plástica.

En efecto: no menos que la dimensión cultural y espiritual de esas metáforas –y tal vez aún más– importan en *Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén* los valores plásticos y matéricos de su cobertura sensible: la

cera. Se hace preciso aquí escuchar nuevamente la voz del pintor: para él, ya se ha visto, la cera «tiene su propia estructura molecular» y «varía con el calor»; ofrece, además, un rozamiento con el óleo que Sicilia califica de «fluido», y es precisamente esa característica de la fluidez lo que le interesa desde el punto de vista pictórico. Extrañamente, no ha mencionado Sicilia el factor que en teoría creíamos que iba a interesarle por encima de los demás (el factor, al menos, más interesante en principio desde el punto de vista material, que no es ni mucho menos, como se verá en seguida, *tan sólo* material): la transparencia.

La cera, ciertamente, encierra en sí misma como materia una cuestión de luz, esencial para un pintor de cualquier época, y de manera muy especial para Sicilia, interesado desde antiguo por las relaciones entre opacidad y luminiscencia. La cera invade un fondo y lo transmuta, lo modifica lumínicamente. Ese fondo es, en este caso, un conjunto de páginas que reproducen en manuscrito poemas y comentarios de san Juan de la Cruz. Nuestros ojos ya no se enfrentan de manera directa al texto; éste aparece tamizado, filtrado por la luz de la cera. Dependiendo de la mayor o menor densidad de la capa de cera, el texto puede ser legible o no (de hecho, como ocurre en casi todas las piezas de estas series, la mayor parte de las veces no lo es). Por otra parte, el texto queda a veces ocultado completamente a nuestra mirada tanto a causa de manchas y deslizamientos del óleo cuanto por la presencia de figuras dibujadas o pintadas bajo la cera, ya sean abejas, celdillas de colmenas o asuntos rurales, para referirnos sólo a algunos de los motivos más comunes en ambas series. Naturalmente, el espectador no se propone leer el texto del poeta en las pinturas (como no pretende leer las páginas del Corán en la serie posterior de flores); le basta con saber que se trata de un texto de san Juan de la Cruz. Cabría, en rigor, afirmar algo más: tanto el pintor como el espectador se saben, sí, ante textos del gran carmelita, pero el efecto fundamental es que estamos ante páginas antiguas (aunque sea en reproducción contemporánea), esto es, ante un escrito que tiene cuatro siglos de existencia, lo que quiere decir que estamos ante unas páginas que acusan marcadamente sobre su superficie la pátina del tiempo. El pintor no ha bañado en cera las páginas de una edición actual de san Juan de la Cruz (lo que tendría, en verdad, un sentido muy diferente), sino unas páginas que poseen cuatro siglos de existencia, con todo lo que ello significa desde el punto de vista del sentimiento de la temporalidad. Se subraya así la idea de permanencia, de antigüedad de una obra humana que sobrevive al naufragio del tiempo. Y es esta una idea, sin duda, central en las pinturas de uno y otro *Manuscrito*: también ellas, las pinturas, aspiran a esa permanencia, a esa victoria sobre el tiempo.

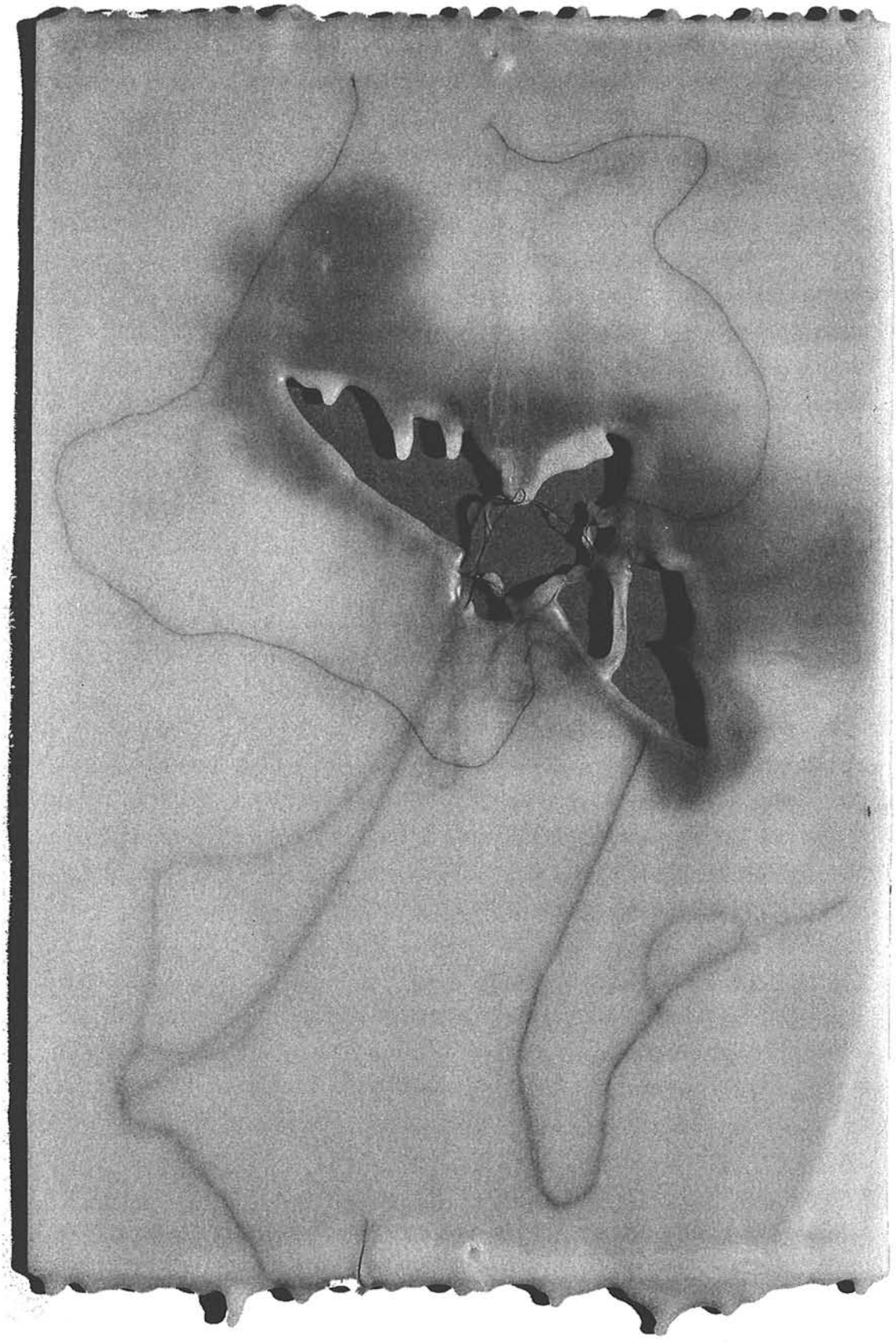
En relación con estas obras de Sicilia sobre páginas del carmelita ha escrito Francisco Calvo Serraller: «Ya desde el comienzo de este trabajo sobre cera se percibía una intención de coagular la luz, como en la serie que [Sicilia] dedicó a los manuscritos de san Juan de la Cruz, donde las páginas y diversos signos figurativos superpuestos quedaban atrapados en un estuche translúcido de reverberación opalescente». La idea de la «coagulación de la luz» es particularmente certera: el espectador percibe, en efecto, que estas piezas son, entre otras cosas, un estudio de las posibilidades lumínicas de la cera. Pero no se trata de una fetichización de ese material, esto es de una mostración de la materia bruta, sino de una asociación de los valores metafóricos y plásticos de la materia con la poesía de san Juan de la Cruz a través de viejas páginas manuscritas.

La luz opalescente de la cera envuelve las palabras del poeta y las sume en una suerte de crepúsculo lechoso, más el crepúsculo del día que el crepúsculo de la tarde. Luz de amanecer. Luz, sí, de amanecer perpetuo, porque la pintura *atrapa* o *apresa*. Y lo que atrapa o apresa ante todo, a mi ver –mejor dicho: lo que *intenta* atrapar o apresar–, es el tiempo. Puede este punto ser abordado desde distintos ángulos. De manera acaso involuntaria ha aludido el propio José María Sicilia, en efecto, a la dimensión temporal en estas pinturas cuando, recordémoslo, se refirió a ellas diciendo que dejan traslucir «el mundo rural de Mallorca, el perfil blanco de la Tramuntana en enero y la floración de los almendros de febrero, las noches del barranco de Sóller, la agitación de las hormigas en agosto, los árboles de Praga y las ventanas empañadas del pequeño jardín de Sudek, el frío y la incertidumbre de París...». Esta enumeración encierra, a primera vista, un carácter eminentemente espacial. Pero si nos fijamos con atención, contiene también –y yo diría que ante todo– un sentido temporal: la ronda o la rueda de las estaciones y los ciclos temporales. Una impresión que se ve confirmada cuando el propio Sicilia añade que las hojas, recordemos, «fueron perdiendo su cronología».

Esta última observación del pintor es, en verdad, inequívoca, y constituye, por otra parte, una suerte de rotundo corolario de las palabras precedentes y de su reflexión sobre la temporalidad. Insistí más arriba en la antigüedad de las páginas manuscritas sobre las que trabajó Sicilia en *La luz que se apaga-Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén*. No es este, en absoluto, un dato irrelevante. La antigüedad de esas páginas (aunque se trate de una edición facsimilar, la idea aparece dada) se vuelve protagonista de esta serie de pinturas. La razón me parece clara: hay una estrecha conexión entre la antigüedad de las páginas de san Juan de la Cruz –es decir, la evocación, en primer lugar, del *tiempo*– y la naturaleza *estática* de

la pintura, la fijeza o la inmovilidad que implican las imágenes pictóricas. También, claro está, en estos cuadros de Sicilia, en los cuales se han encerrado, como en una caja, unas palabras que vemos a través de una masa de cera y de su luz solidificada, una lechosa luz de amanecer.

La pintura, en efecto, inmoviliza, fija, detiene. La pintura lucha contra el tiempo y parece detener su curso en un instante que diríamos tangible, material. Al inmovilizar el tiempo, la pintura parece situarse más allá de él, es decir, se instala literalmente en lo intemporal. Se diría que el tema principal de estas pinturas –junto a la aparición de un más allá de la materia que sólo la materia puede, en rigor, mostrar– es la destemporalización del acto espiritual, la inscripción del vuelo del espíritu en la atemporalidad. Ese viejo manuscrito ha sido fijado en el tiempo: tiene las huellas de un hombre de hoy. El pasado y el presente se han encontrado en un punto más allá del tiempo. El vuelo del alma, sumergida en una luz de cera, tiene lugar en la luz de un amanecer que es la luz de todos los amaneceres contemplados por la mirada del hombre. En su pintura, Sicilia ha envuelto en una luz de cera el misterio del tiempo.



Spellbound (1992). Acuarela, hilos y seda.