

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 código 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 código gaditano) y *Manuscrito de Jaén*, con páginas del código de este nombre. Probablemente se trata, además, de obras en las que el artista trabajó de manera simultánea (recuérdese la declaración del propio pintor: