

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 atenderé aquí a la que considero más puramente pictórica. Sicilia emprende ante todo, se