

«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.