

José Jiménez Lozano

«Paisajes interiores del siglo XVII»

El escritor y periodista José Jiménez Lozano impartió en la Fundación Juan March, entre el 6 y el 15 de febrero, un curso universitario de cuatro conferencias titulado «Paisajes interiores del siglo XVII». El martes 6 de febrero habló de «Los rostros a la luz de una candela»; el jueves 8, de «Los países de la fiebre»; el martes 13, de «Las estancias y las cosas»; y el jueves 15, de «Los susurros y las palabras».

Se ofrece a continuación un amplio resumen del ciclo.

Lo que me gustaría lograr en esta serie de cuatro estancias es poner, como en una pequeña pintura de paisaje o de interior, un momento del espíritu y de la vida del siglo XVII que está entre los más altos y los más profundos de nuestra cultura, y nos importa mucho en este otro instante nuestro en que no todo es pesimismo, ni sinrazón, cuando se expresan temores sobre la pervivencia del «yo» del hombre, porque éste es un tiempo, en efecto, en el que no se quieren saber historias, ni estar implicados en ellas; asistimos a una fragmentación e instrumentación de la «ratio», se afirma la no significatividad del lenguaje, y se entrega a la irrisión, científica o callejera, el amor gratuito. Así que, al menos, el mirar icono de hombre, oír razón de hombre, escuchar palabra de hombre que nombra, y evocar las aventuras del amor gratuito de un tiempo en que todo eso tuvo sentido fuerte quizás nos ofrezca algún contraste y, recortando siquiera su silueta en su paisaje, nos ofrezca algún tiento sobre lo que somos y podemos ser.

Cualesquiera que fueran las razones socio-económicas que se señalan para el florecimiento de la pintura de paisajes en la Holanda del siglo XVII, el hecho seguro es que a aquellos comerciantes urbanos y cosmopolitas, gente metida en ajetreos y metales, les complacía y les esponjaba el ánimo

contemplar en sus gabinetes una pintura de naturaleza, como les complacía la otra pintura de interiores, tan tranquilos y llenos de silencio, o colgar de las paredes retratos. Y sabemos que, a veces, cuando con su negocio creían asegurado un buen pasar, lo abandonaban para entregarse a la cavilación filosófica y teológica.

A la luz de una candela

Los pintores holandeses contemplan en la cámara oscura las vistas de paisajes, casas, ciudades enteras, y así pudieron poner allí, en sus pinturas, tal sosiego, una gramática tan tranquila; y otros pintores miraron los rostros, las escenas, las cosas, a la luz de una llama, o avicinando la tiniebla. Era un tiempo en que se encendían candelas, y había llamas en un horno o en la chimenea, en la lumbre campesina o en las fogatas del campo en el crepúsculo.

Mi propia infancia rural ha transcurrido todavía en la convivencia con las candelas y las llamas, y las sombras en torno. Todavía he visto rondas nocturnas como en Rembrandt; el acompañamiento del Viático llevado a un moribundo, con faroles y candelas, la lamparita sobre la mesita de noche, o ante una imagen. Faroles y lamparillas luciendo a prima noche en el camposanto aldeano; faroles de los coches

de caballos que eran luz tan incierta, tan misteriosa, si se veía de lejos; alguien subiendo una escalera con una candelilla en la mano y el juego de lentitudes y escorzos grotescos de su sombra en la pared...

Y entendíamos y aceptábamos esos signos de la fugacidad de nuestra vida: «velut umbra», como sombra. Y entonces era también cuando la vida se ponía a relucir más intensamente por eso mismo; como cuando miramos los rostros, las manos, los cuellos, las pecheras, los puños de los retratos del XVII que son un fulgor sobre el oscuro de los trajes. Los ojos son una llama.

Pensemos, por ejemplo, en el retrato de Monsieur Descartes por Frans Hals. Se dice que parece ahí un hombre de negocios, pero esos ojos son inquisidores, y hay pensares en esa frente. Y en El Greco, en *El caballero de la mano al pecho* o en *El entierro del Conde de Orgaz*, sin ir más allá, hay retratos de hidalgos o comerciantes toledanos, y sabemos bastante de ellos.

Son hombres que están sometidos a la tensión religiosa del tiempo, a la preocupación o al disfrute de la honra; quizás incluso también están enrolados en la empresa americana que traía oro de tono tan enrojecido por la sangre... Me parecen retratos en los que el pintor no interroga a aquellos rostros, sino que sencillamente los ilumina y los alarga, según la tradición icónica oriental, y así los espiritualiza o platoniza.

En la niñez, en aquella soberbia escenificación litúrgica del «Oficio de Tinieblas», uno se preguntaba por qué prevalecía la oscuridad. Las velas del tenebrario se iban apagando, una a una, a cada final de aquel lacerante canto de las endechas del profeta Jeremías, y al cabo sólo quedaba encendida una candelilla que el celebrante ocultaba como se cela una esperanza muy pequeña o incierta; y la noche y el estrépito caían sobre el corazón.

Pascal Quignard, en su libro sobre Georges de la Tour, recuerda a Juan de la Cruz a propósito del cuadro de aquél, que está en el Museo de Mans y

donde aparece un fraile rezando junto a otro fraile moribundo. Creo que fuerza las cosas. Es como si trajese a Juan de la Cruz a la memoria, viendo a los frailes o a los monjes de Zurbarán, y no. Se puede hablar con él, en cambio, mirando la *Magdalena Terf*, también de De la Tour, que es un cuadro que no es que esté desnudo, sino que tiene muchas memorias; ya no hay espejos, ni terciopelos, ni una calavera tan mortal, la sombra ya no es tan tenebrosa. Toda la luz viene de la pequeña lamparilla. El pintor descubre la simplicidad y la interrogación mediante una luz viva, indirecta y tenue, a los rostros de los hombres y las cosas. Siempre en el crepúsculo o la noche.

Los países de la fiebre

Las Magdalenas de Caravaggio, este grandísimo pintor del que decía Poussin tan melancólicamente que había venido al mundo «para la destrucción de la pintura», son Magdalenas desmayadas, teatrales y un tanto «fisiológicas» o «clínicas» en sus actitudes estáticas y amorosas, un poco ciertamente como la Santa Teresa de Bernini, o pura parábola barroca y penitencial como la Magdalena del mismo Philippe de Champaigne.

Pero *Magdalena Terf* tiene una candelilla o lámpara de vigilia y espera. El amor no puede admitir la muerte, y tampoco desposa los desmayos teatrales y barrocos, o los modos románticos. Puede matar, y mata; pero no compone escenarios. «El primer grado de amor hace enfermar al alma provechosamente», dice Juan de la Cruz. En seguida sabe el amante que su enfermedad es de amor, y quizá pueda morir; pero es él sólo el que lo sabe. El médico diagnosticará según su arte una patología harto fisiológica; no podría hacer otra cosa. La enfermedad y muerte de amor son siempre clandestinas.

La fiebre está muy ligada al amor, y desde luego es un tormento del XVI y XVII. Está ligada a su lucidez y a su



José Jiménez Lozano (Langa, Ávila, 1930) es escritor y periodista (ha sido director de *El Norte de Castilla*, de Valladolid); ha obtenido, entre otros premios, el de Castilla y León de las Letras, el de la Crítica de Narrativa y el Nacional de las Letras Españolas, siendo autor, entre otros libros de narrativa, de *Historia de un otoño*, *La salamandra*, *La boda de Ángeles* y *Teorema de Pitágoras*. Como ensayista ha escrito, entre otros títulos, *Los cementerios civiles y la heterodoxia española*, *San Juan de la Cruz*. *Poesía*, *Guía espiritual de Castilla* y *Los tres cuadernos rcjos*.

desvarío: a Descartes y a Spinoza, y a la charlatanería médica de la que se burla Molière. La fiebre enrojece los rostros como el amor de la lumbre, si es muy intenso; como la llama de las candelas de De la Tour lo hacen, e interroga a los ojos, yendo luego hasta las ánimas.

Y la fiebre, cuando se retira, deja «carucha», una palidez y un suave apuramiento de las formas del rostro, como se ve en el de *Sœur Catherine de Sainte-Suzanne*, la pintura de Philippe de Champaigne: es la huella de la «consumición» de la fiebre. Como si ésta fuese la llama de una candela que se nutriese de corporeidad hasta agotarla a veces, y así decimos: «consumido por la fiebre».

Monsieur de Montaigne decía, con toda razón, que la fiebre «puede alterar nuestra alma»; y Lucas, uno de los discípulos y biógrafos de Spinoza, nos cuenta a propósito del filósofo que, aparte de que no era hombre de complexión muy robusta, su gran dedicación al estudio «contribuyó a debilitarlo más y, como no hay nada que desgaste más que las vigiliadas, sus incomodidades habían llegado a ser continuas a causa de la malignidad de una fiebre lenta que había contraído en sus meditaciones. De ahí que, después de haber ido languideciendo los dos últimos años de su vida, le acabó en medio de su curso».

Y es notable realmente esto de que la fiebre de Spinoza se achaque a sus meditaciones y al estudio nocturno. Hoy sabemos que era un tuberculoso, pero la tuberculosis, desde luego, era considerada como enfermedad de amor, muchas veces, y con esas mismas manifestaciones de languidez y fiebre; de manera que no deja de ser significativo que se creyera que la reflexión filosófica, el pensar sobre el mundo y el hombre, admirarse de estar ahí, y tratar de comprenderlo, produjese las mismas consecuencias que un mal de amor.

Monsieur Descartes piensa que la languidez «es una disposición a relajarse y estar sin movimiento», y que «la pasión que causa ordinariamente este efecto es el amor, unida al deseo de una cosa cuya adquisición no se imagina como posible para el tiempo presente»; de manera que un enamorado, un filósofo, un místico, un lector de libros, un melancólico sabían que estaban destinados a la compañía de la fiebre, por lo menos de «unas calenturillas» que Lucas a propósito de Spinoza califica como «llenas de malignidad», pero que Jean Baruzi sospecha que fueron llevadas con amor por Juan de la Cruz: «Me voy a Úbeda a curar unas calenturillas», le escribía a doña Ana de Peñalosa, como si no fueran nada.

Y así también Jean Racine les dijo un día a sus hijos, en vísperas de su

muerte: «Hijos míos, yo creo que tengo un poco de fiebre; pero no es nada». Monsieur de Montaigne, que afirmaba que una niebla matutina puede matarnos y que es tanta nuestra fragilidad que no hay un día sin fiebre, se acostumbró muy bien a vivir con sus achaques: reuma, gota, males de vientre, migrañas y otros, por ejemplo, los cálculos renales durante cuyos ataques trataba de distraerse y de dormirse «razonando». Y Mademoiselle Périe es la que nos cuenta que su tío, Monsieur Pascal, atacado de un terrible dolor de muelas, se puso a resolver, y resolvió, el problema geométrico y matemático de «la ruleta». Y aunque el mismo Pascal entendía que la enfermedad es «el estado natural del cristiano» y escribió una oración para pedir «el buen uso de las enfermedades», lo cierto es que tanto él como Descartes, Montaigne o Spinoza consideraron la enfermedad y su «primus insultus», la fiebre, como un muy natural accidente que le sucede al hombre.

Las estancias y las cosas

A las pinturas de cosas, que también se llamarían luego «naturalezas muertas» o en su caso «bodegones», se las denominó en principio «pinturas de silencio» o «pinturas calladas», y el pintor parece haberlas puesto ahí, ante nuestros ojos, como para entregarnos la fragilidad y el silencio del mundo, o un signo muy pequeño, como un susurro, o un visaje de amor hecho con los ojos, como el de quien deposita un cántaro en el suelo. Las cosas están ahí solas, en su soledad de cosas. Aunque no siempre, porque hay cosas que en su soledad tienen memoria de hombre, de tacto de unas manos o unos labios de hombre; y ellas mismas, al separarse, han dejado en el hombre huella: quizás sólo un rasguño en su ánima, pero puede ser que también un gran boquete. Y hay otras cosas que parece que esperan acompañar y ser acompañadas, y tienen una soledad de

espera, como una sed de alma si la tuvieran: bocas de cántaro oscuras como fauces de un anhelo, o su panza terrosa con toda la sed del barro o de la arena.

Esas pinturas calladas fueron de frutas, pan, un vaso de agua, o una copa de vino, una pequeña damajuana y unos barquillos sobre un plato, como en Baugin —toda una pintura de estética jansenista—; y luego también hubo en esas pinturas flores u hortalizas: *El bodegón del cardo*, de Sánchez Cotán, por ejemplo. Pero ya no son pinturas tan inocentes de las cosas o de la naturaleza, sino alegorías y signos de moralidad barroca. Y son tristes. Y al borde de la banalidad o del puro artificio de la representación pictórica se ponen esas otras pinturas de animales muertos y mesas enteras con succulentos manjares y una vajilla suntuosa. La relación profunda del hombre con las cosas, y de éstas con él, se ha roto. El hombre de nuestro tiempo no tiene cosas, ni cosero para guardarlas. Las cosas sólo están ahí, se nos aparecen, y tienen relación con nosotros en tanto que las necesitamos para algo; ya no tienen ser de cosa individualizada, alargamiento de nuestra mano, compañía: este cántaro que era «el cántaro», este plato que era «el plato»; estos cántaros y estos platos y no otros cualesquiera, absolutamente indiferenciados y hechos o fabricados ya con una indiferencia objetiva.

La famosa «gravedad española» —el otro polo de lo reluciente y de los reyes como planetas del mundo— era realmente pesada y triste; las estancias españolas tenían un aire de eremitismo y tedio; el gran vestido recamado con el que Velázquez retrató a Isabel de Borbón a caballo debía de relucir en aquellos grandes y severos salones palaciegos como un relámpago dorado, porque además era hermosa. Todo el mundo parece de acuerdo en que la estancia corriente española de aquel tiempo era una habitación vulgarísima, dada la pobreza de sus habitantes, y también porque había res-

tricciones legales e impuestos sobre el lujo y la apariencia; pero un arquitecto e historiador del arte, el señor Lam-pérez, dice a este respecto algo especialmente fino e inteligente: que no hay allí, en esas estancias, un átomo o asomo de hermosura artística, por ser «el arte de la época difícil de adaptar a lo modesto y sencillo»; y son palabras que dan en la diana de muchas cosas. El barroco, en efecto, es fundamentalmente un «horror vacuú», un horror del vacío: ni un centímetro de muro sin cubrir o pintar, y una exhibición de retorcimientos, sorpresas, juegos coruscantes de brillos, o lucha de luz y sombras, virtuosismo de las formas e inabarcable muestra de éstas, engastes de oro y seda para las calaveras, asparavanes del dolor y del placer en las figuras, estribales de la ostentación; ¿cómo introducir todo esto en una estancia modesta? Estos barroquismos, como los estilísticos de la escritura, son siempre caros y cortesanos; pero además son efectivamente imposibles de adaptar a lo verdadero, y la pobreza es siempre verdadera.

Los pobres, de todas maneras, vivían en casas de vecindad sórdidas y asfixiantes, verdaderos zaquizamies con olores de fritangas y de ropas de trabajo, o los del hacinamiento. O en casas de «Tócame-Roque», como diría don Ramón de la Cruz en el XVIII, llenas de bullanga colectiva; un poco o un mucho como la casa en que vivió el señor Miguel de Cervantes en Valladolid, con una taberna en sus bajos y en toda la casa, en todos sus «cuartos» un jubileo continuo de entradas y salidas, visiteos y cháchara. Estas casas no son «estancias», y el señor Miguel de Cervantes no consiguió tener nunca «una estancia para él».

Los susurros y las palabras

Pascal hace una teología de las palabras que es, en último término, una estética fundante de toda escritura. La formulación teológica le da a ésta un

peso último que la sitúa muy por encima de lo que podría ser considerado como una teoría más. «Cristianamente hablando —escribe— se diría, en efecto, que la palabra ha debido de resentirse de la Caída, como todo en el hombre, y más que cualquiera otra cosa al ser inseparable de la esencia misma del pensamiento. De manera que con frecuencia no hablamos, sino que balbucimos. ¡Cuántas veces nuestro pensamiento, que parece querer nacer, se traba en nuestras palabras y no brota! El acuerdo exacto en nosotros, entre las palabras y la verdad, es, por tanto, el resultado de un gran trabajo, incluso cuando se ha recibido a este respecto un gran don.»

Este texto resulta de singular transcendencia en el que no solamente, como ocurría en el barroco o en toda escritura construida y embellecida, las palabras sólo son útiles que se manejan y las excelencias de la escritura están en esa manipulación, sino que se niega a la palabra su capacidad para nombrar la realidad, y en el que la palabra, en vez de otorgar sentido, lo recibe en cada momento de quien la maneja y la posee: una aldea es un campo de concentración, o un despido es una reestructuración empresarial, por ejemplo. De manera que la palabra, desposeída así no solamente de su dignidad, sino también de su consistencia misma y por lo tanto de su peso, se convierte en puro instrumento de construcción de mundos de vanidad, seducción, engaño y mentira; en «ens fictum», algo que simula ser y no es.

Lo que se propone aquí, en ese texto pascaliano, es la recuperación de la palabra en su condición académica, su capacidad de nombrar la realidad y de lograr con trabajo y escrúpulo un acuerdo entre ambas. Es decir, algo que no tiene nada que ver con el platonismo gramatical, según el cual la palabra sería la cosa o se identificaría con su esencia: Adán puso nombre a los animales; esto es, los nombró, nombró al mundo, y a su Creador le pareció bien.

Los nombres, las palabras fueron consistencia porque nombran la realidad de acuerdo con ésta, no deben recortarla ni tampoco ampliarla o disimularla. El escritor, el «hacedor de novelas», tiene que enfrentarse a las palabras para buscar sencillamente y esperar que se le conceda encontrar aquella que nombra, aquella que guarda el poder de «antes de la Caída», según la fórmula pascaliana, o que levanta «al muerto de la sepultura», según la de Juan de la Cruz.

En la antigüedad, el escritor, el pintor y el músico escribían su obra «Soli Deo gloria»: sólo para gloria de Dios, como Bach ponía en sus partituras, o Miguel Ángel invocaba como argumento de sus propias decisiones artísticas contra el gusto y las opiniones papales, por ejemplo, afirmando que con que lo pintado le gustara a él, a Miguel Ángel, y desde luego no fuera indigno de la mirada de Dios, se estaba al final de la calle. Pero más tarde, los «hacedores de arte» ya no se refirieron a la divinidad como última instancia estética, ni podían ya hacerlo, y comenzaron a depender del juicio de «los entendidos»: las academias y los críticos profesionales; y finalmente quedaron sujetos al tribunal del público, a la aprobación de la masa y de los mercados de «mercancía cultural».

Dice Abraham Heschel: «La palabra es tenebrosa; el papel de quien ora es alumbrar una luz en la palabra». El que escribe sería entonces como quien tiene encendida una candela, la entrega a quien lee, poniéndola deliberadamente sobre la mesa del mundo, y se va. En este mostrar lo que se dice «con timidez y reserva», delicadamente, en el silencio que oímos en estas estancias queda implícito, en fin, pero muy claro, que muchas de esas palabras son susurros, y que eso es lo que deben ser. Un susurro es algo así como una sombra para los ojos que están heridos por un sol ardiente, y tiene su acogimiento y su poder. Se habla de amor en susurros, se hacen confidencias en voz baja y suave, se hace oración en un

habla próxima al silencio. El seductor imita la cadencia del susurro, y los susurros de la lujuria están sincopados y entrecortados; los de la conjura y la murmuración también lo están por la desconfianza y el temor, y todas estas maneras del susurro son recitativas.

En realidad, no son susurros. Susurro sólo se da cuando hay un encuentro profundo de dos seres: «solus cum sola», en el amor y en la oración. Los dos seres se reconocen como partes de un solo ser, y de la alegría y el pasmo que produce ese reconocimiento nace el susurro o lenguaje que está como entre la palabra y el silencio, en una zona muy delgada y umbrosa. El amor brilla y quema como una candela, pero el rostro del otro y su amor sólo se entrevén y se entreescuchan en la confianza de lo que está en la sombra y no dicho, pero iniciado, o dicho aunque no concluido de decir: es el susurro.

Cada uno de esos dos seres se pregunta por la presencia y por la palabra del otro que confirma el ser propio, y el susurro intenta responder a eso sólo con las palabras más débiles que son las únicas que pueden llevar verdad y amor, aunque éstos no pueden desvelarse. De ambas realidades nadie sabe, ni puede saber nada; sólo hay rumores acerca de ellas, y equívocos e inciertos la mayor parte de las veces. Sólo los dos seres que en el amor o en la oración se encuentran están seguros y saben con certeza: la de su mismo desvivirse y su herida. No más.

Sólo a veces percibimos pequeños destellos o pequeños ruidos: un pequeño susurro que pone alegría en nuestros adentros. Y es algo muy frágil, porque el susurro es mitad palabra y mitad silencio; pero sabemos que es el único modo que tenemos de decir y de que nos sean dichas ciertas cosas de entre las que más nos importan. También en los libros, o quizás sobre todo en ellos. Las reconocemos como las cosas de nuestro cosero y las que vienen a nuestro encuentro desde su estar ahí en una pintura de silencio o en una tranquila estancia. □