

VICENTE PASCUAL

1989 / 2008

*Opusculum*









VICENTE PASCUAL

1989 / 2008

*Opusculum*





VICENTE PASCUAL  
1989 / 2008  
*Opusculum*

PALACIO DE SÁSTAGO · DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA  
29 julio - 20 septiembre de 2009

# VICENTE PASCUAL 1989 / 2008

## *Opusculum*

PALACIO DE SÁSTAGO · DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA

29 julio - 20 septiembre de 2009

### Diputación Provincial de Zaragoza

PRESIDENTE

Javier Lambán Montañés

PRESIDENTA DE LA COMISIÓN DE CULTURA  
Y PATRIMONIO

Cristina Palacín Canfranc

DIRECTOR DEL ÁREA DE CULTURA Y PATRIMONIO

Alfredo Romero Santamaría

### Exposición

ORGANIZA

Diputación Provincial de Zaragoza  
Área de Cultura y Patrimonio

COMISARIADO

Cira Pascual Marquina  
María Luisa Cancela Ramírez de Arellano

MONTAJE

Enrique Monserrat (coord.)  
Talleres Provinciales DPZ

COORDINACIÓN GENERAL

Ricardo Centellas

### Catálogo

EDITA

Diputación Provincial de Zaragoza  
Área de Cultura y Patrimonio

COORDINACIÓN GENERAL

Ricardo Centellas  
Cira Pascual Marquina  
Ana Marquina

TEXTOS

Presentación

Javier Lambán Montañés

Estudios

Cira Pascual Marquina  
Santiago Olmo  
Alejandro J. Ratia  
Antón Castro

Selección de textos históricos,  
entrevistas y ensayos, catálogo, biografía y bibliografía

María Luisa Cancela Ramírez de Arellano  
Cira Pascual Marquina

Selección de textos históricos

Magdalena Aguiló  
Fernando Huici  
Patrick Laude  
María Escribano  
Rosa Gutiérrez  
Ángel Guinda  
José Corredor-Matheos

Vicente Pascual sobre el arte.

Entrevistas y ensayos  
Santiago Olmo  
Vicente Pascual  
Agustín López Tobajas

DISEÑO

Zúmmum

FOTOGRAFÍA

Javier Romeo (catálogo)  
Omar Rifaat (cubierta)

IMPRESIÓN

Imprenta Félix Arilla

ISBN

13: 978-84-9703-258-2

DEPÓSITO LEGAL

Z-2707-2009

Impreso en España, Comunidad Europea

La Diputación Provincial de Zaragoza no se identifica ni responsabiliza de los juicios y de las opiniones vertidas por los comisarios y/o los autores de los textos de colaboración en el catálogo que exponen en uso de su libertad intelectual que cordialmente se les brinda. El editor y los autores no aceptarán responsabilidades por las posibles consecuencias ocasionadas a las personas naturales o jurídicas que actúen o dejen de actuar como resultado de alguna afirmación contenida en esta publicación, sin una consulta profesional previa. Queda prohibida la reproducción o almacenamiento en un sistema de recuperación o transmisión de forma alguna por medio de cualquier procedimiento, sea éste mecánico, electrónico, de fotocopia, grabación o cualquier otro, sin previa autorización escrita de los titulares de Copyright. Reservados los derechos según la ley de Propiedad Intelectual, recogida en el Real Decreto legislativo 1/1996, de 12 de abril.

# Índice

9	Presentación Javier Lambán Montañés	VICENTE PASCUAL SOBRE EL ARTE. ENTREVISTAS Y ENSAYOS	
ESTUDIOS		63	Conversación con Vicente Pascual sobre <i>Obra Dramática</i> Santiago Olmo entrevista a Vicente Pascual
11	Cómo recibir <i>Opusculum</i> , como contextualizarlo Cira Pascual Marquina	67	Memorias de la Torre Blanca Vicente Pascual
13	El camino prosigue al otro lado del horizonte, más allá de donde la montaña se acaba Santiago Olmo	69	Conversación con Vicente Pascual Agustín López Tobajas entrevista a Vicente Pascual
25	<i>Consonantia et adæquatio</i> Alejandro J. Ratia	81	Definiciones de Arte Vicente Pascual
33	El poeta, el samurai, el peregrino interior Antón Castro	CATÁLOGO	
SELECCIÓN DE TEXTOS HISTÓRICOS		91	Catálogo de obra
39	Buenas Noches, Mundo Magdalena Aguiló	BIOGRAFÍA, HISTORIA EXPOSITIVA Y BIBLIOGRAFÍA	
43	A Giotto, a Morandi Fernando Huici	175	Biografía Mínima
45	<i>Romanica Similiter</i> Patrick Laude	177	Claves, Parte I. Trayectoria Colectiva: La Hermandad Pictórica
47	<i>Speculum Animæ</i> María Escribano	179	Claves, Parte II. Trayectoria Individual: Vicente Pascual
51	Tras las nubes se esconde siempre un dragón Rosa Gutiérrez	181	Exposiciones y Proyectos
57	El Lujo de la Sobriedad Ángel Guinda	185	Museos y Colecciones Públicas
59	a la Vida, a la Muerte y a mi Bienamada José Corredor-Matheos	187	Bibliografía
		POEMAS DE VICENTE PASCUAL	
		195	Selección e introducción por Ángel Guinda



El Palacio de Sástago acogió, en 1987, la exposición de Vicente y su hermano Ángel bajo el título *La Hermandad Pictórica 1970-1986*. Años después, disuelto el proyecto colectivo, en 1999 Vicente Pascual presentaba en el marco del Monasterio de Veruela su trabajo entorno a la serie *Románica Similiter*, desarrollada durante su estancia norteamericana.

En esa exposición, que enuncia veinte años de actividad artística, apreciamos el resultado de su andadura en solitario con unas propuestas de impactante carga simbólica, llenas de simetrías y cromatismo, con referencias directas a la cultura románico-cristiana, muy en consonancia con el marco de Veruela, abandonadas ya definitivamente las referencias figurativas por la geometría, el símbolo y la abstracción a través de una interpretación casi arqueológica.

Hoy, de nuevo, el Palacio de Sástago acoge de forma retrospectiva el trabajo de Vicente, cerrando el círculo de su trayectoria artística, ofreciendo un recorrido desde los paisajes ideales e intemporales de comienzos de los 90 hasta la abstracción simbólica que define el trabajo de sus últimos años, en el que se manifiesta otra visión del mundo, un mundo más auténtico, no contaminado, intuido más allá de la forma figurada.

El título *Opusculum*, diminutivo de *Opus*, hace referencia a uno de sus últimos trabajos. Una serie de pequeñas pinturas sobre papel que resumen las claves de su arte: sobriedad, equilibrio, armonía, pureza formal y maestría técnica. Esta "obrita", como él quiso denominarla, coincide en el tiempo con su trabajo literario, sus poemas que de forma concisa evidencian su sabiduría, su mundo interior. Literatura e imagen comparten y transmiten una misma visión espiritual cargada de emoción, evocadora de tiempos, instantes y paisajes que induce a la reflexión. Las imágenes de silencio que evoca su pintura toman voz en sus escritos poéticos, "una voz que dice verdad porque es la voz del que habla recordando", como él apuntó con motivo de la exposición *Imago Silenti*.

Esta exposición representa su último esfuerzo. Un objetivo que sabía no vería culminado. A ella le dedicó horas de serena reflexión, aplicándose en la recopilación de documentación y materiales, de ordenación, de selección. Hay mucho de su mano y su buen hacer en el cuidado diseño, en el discurso, en la opción de las colaboraciones. Y su conclusión ha sido posible gracias a la dedicación de su compañera Ana Marquina y su hija Cira, que continuaron su proyecto e hicieron posible el resultado. Nuestro agradecimiento a ambas y a María Luisa Cancela, quién, con Cira, llevó el comisariado de este proyecto.

La Diputación Provincial de Zaragoza quiere con esta retrospectiva rendir homenaje a Vicente Pascual, uno de nuestros grandes pintores, y dejar constancia de su trayectoria artística y de la trascendencia de su obra. Nuestro mejor reconocimiento es hacer posible con esta exposición el conocimiento y la difusión de su obra y su universo personal.

Javier Lambán Montañés  
PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA



## (Nota personal)

### Cómo recibir *Opusculum*, cómo contextualizarlo

En el apartamento caraqueño donde vivo hay una serigrafía de mi padre en la pared. Mi padre (que comparte el espacio con un póster de Manuel Marulanda Vélez) está saliendo de la habitación, con su espalda a nosotros, y tiene en sus brazos una niña que sí mira hacia aquí, hacia nosotros... yo soy la niña.

Ahora que mi padre de hecho ha salido me doy cuenta que esta obra —figurativa, excéntrica y muy personal— es, en algún sentido, una cristalización de un gesto típico suyo que se replicó en otras obras, tanto en abstractos como en figurativos: *marcando ausencia*. Lo curioso —en una paradoja que seguro le gustaría a su sutil ironía— es que quien está siempre saliendo, siempre marcando ausencia, no puede dejar, por eso mismo, de estar presente.

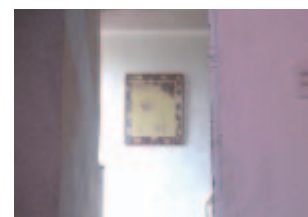
Queda claro que la exposición en el Palacio de Sástago, tanto como la imagen, será otra marca de su presencia, *su dejando espacio*. Pero me parece que sería desafortunado si la recepción de la exposición fuera menos sofisticada que la propia situación construida en la imagen. Porque esta serigrafía contiene lo que es literalmente y claramente una retrospectiva. Desde el centro de la imagen hay un par de ojos mirando *atrás*.

Lo importante es que la mirada “retrospectiva”, desde el vacío dinámico creado por mi padre, no está centrada en su obra (en su pobre materialidad, destinada a desaparecer) sino en el espectador, el espacio, la sonrisa de Manuel, el mundo entero. Lo hace con la extraña mezcla de optimismo y seriedad que caracteriza a los recién nacidos.

\*\*\*

Mi padre siempre prestó mucha atención al texto y al contexto; esto se evidencia en su amplio uso de libros para organizar y desplegar su trabajo. De hecho su obra contiene, a manera de polos antagónicos, cierta objetividad silente por un lado y un acercamiento a un enunciado contemplativo por el otro. Organizó cada una de sus exposiciones con mucho cuidado, con gran interés en el espacio, su arquitectura y su historia. Al contrario de muchos artistas, él disfrutó con los desafíos, en el acto de la instalación —incluyendo el aspecto personal, conociendo y compartiendo con los trabajadores— y en la búsqueda de soluciones a problemas prácticos.

Considerando la obra de mi padre en este contexto de oscilación precisa, es necesario que recordemos que *Opusculum*, el nombre de esta retrospectiva, es referencia a una serie de



dibujos sobre papel que realizó en sus últimos años; pero también relacionamos este término con la cromía que caracterizó su obra desde mediados de los años 80, con el misticismo sintoísta o el sol poniente de Hokusai, con la tierra reseca de los Monegros y los ladrillos viejos del mudéjar.

En cuanto al uso del tiempo, recuerdo que mi padre fue un hombre que parecía tener una paciencia infinita. Trabajaba concentrado, sin parar, durante días... pero también disfrutó con las soluciones rápidas, improvisado, inspirado. De esta manera estableció un ritmo de *staccato* —una especie de puntuación que abarcó una dialéctica entre lo informal y lo acabado, lo pulido, lo final.

Cira Pascual Marquina  
CARACAS, 2009

## El camino prosigue al otro lado del horizonte, más allá de donde la montaña se acaba

En una tarde soleada de finales de 1991, tuve ocasión de reunirme con Vicente Pascual en su estudio de Campanet, antes de que abandonara Mallorca camino de los Estados Unidos. Ese día, con la perspectiva del viaje, estaba reduciendo su biblioteca a lo más imprescindible y me ofreció algunos libros y catálogos de exposiciones. Entre ellos figuraba, en edición francesa de 1976, *Principes et méthodes de l'art sacré*, escrito por Titus Burckhardt en 1958, y sobre el que iniciamos una conversación apasionante cuyas continuaciones se fueron renovando en las breves ocasiones en las que nos fuimos viendo después. De aquellos libros que Vicente me regaló, éste es el único que ha sobrevivido al desorden de varias mudanzas. Ahora, al abrirlo de nuevo, lo veo subrayado y anotado por mí, en lápiz negro, en algunos capítulos que me han interesado en estos años. Descubro también, como si fuera la primera vez, los subrayados en lápiz azul de Vicente en el capítulo dedicado al paisaje en el arte oriental, y en lápiz naranja los subrayados en el capítulo final, sobre la decadencia y renovación del arte cristiano. En el capítulo "Fundamentos del arte musulmán", distingo sus líneas en lápiz negro de las mías, también en negro, más recientes y menos rectas.

Entre las páginas del libro se ha conservado, como premonición de su viaje a los Estados Unidos, la invitación-programa del ciclo de conferencias y conciertos *Art: arts*, "pintura, música, literatura i filosofía en l'avanguardia nordamericana" celebrado en el Casal Solleric de Palma, en septiembre y octubre de 1991, y que he utilizado como señal de lectura en las ocasiones en las que he leído el libro por capítulos, según los intereses de cada momento.

El libro de Burckhardt, que en diferentes momentos leí con mucho interés pero desligado del recuerdo y la referencia a Vicente, aparece ahora en mis manos como un legado en el que encuentro, en cierta manera, el punto de partida de su itinerario artístico y vital.

Pero la obra de Vicente Pascual no se explica únicamente a través de lecturas. Sus escritos han intentado explicar desde la práctica artística la conexión de lo espiritual y lo sagrado con el arte, completando en reflexiones precisas aquello que la lectura de sus pensadores de cabecera no llegaban a concretar. Por eso es posible afirmar que su obra es un proyecto reflexivo y crítico sobre la pintura y el arte, sobre sus límites y la naturaleza de su vivencia interior. Su obra es en cierto modo un proceso interior.

El escrito *Definiciones de arte*, que su hija Cira me ha enviado por e-mail en formato word, cuando me propuso participar en este libro, y que quedó inconcluso cuando le sorprendió la muerte, es un compendio de sus ideas y contiene muchas de las claves que explican su obra pictórica.



Caspar David Friedrich  
*El árbol solitario*, 1822  
Óleo sobre lienzo, 55 x 71 cm  
Nationalgalerie, Staatliche Museen  
zu Berlin

Las lecturas de pensadores y poetas y sus escritos, en relación a su obra pictórica, articulan un proyecto de gran coherencia que destaca por su rigor y por una perspectiva a contracorriente de las líneas dominantes del arte contemporáneo, y sin embargo le sitúan en el núcleo de sus problemas. Éste es el punto de partida desde donde deseo iniciar mi escrito y a la vez rendir un homenaje a la memoria de Vicente Pascual y a su amistad, que siempre se expresó con entusiasmo y generosidad.

\*\*\*

Titus Burckhardt abordó las relaciones entre la ciencia y el arte, la piedad y la tradición, la belleza y la verdad. Su búsqueda de la Belleza fue un intento de definición de la ciencia de la belleza, y se planteó como una búsqueda de la Verdad: la belleza conduce a la verdad.

Para comprender correctamente la perspectiva en la que se coloca la obra de Vicente Pascual, tanto en el punto de partida como en su desarrollo, junto a Titus Burckhardt hay que incluir en lugar preferente de su biblioteca mental a Frithjof Schuon, Seyyed Hossein Nasr y Ananda K. Coomaraswamy. Son nombres que remiten a la *Philosophia Perennis*, a una concepción del arte que tiende a subrayar lo espiritual y la importancia de una idea de tradición, así como a la consideración de pensamientos orientales, como el sufismo, el budismo o el taoísmo, que perfilan una visión contemplativa y meditativa de la realidad.

Desde esos presupuestos aflora en su obra una representación del paisaje que sintetiza una percepción eminentemente simbólica, primero y sobre todo durante su etapa en La Hermandad Pictórica, junto a su hermano Ángel Pascual Rodrigo, a través de las referencias del romanticismo alemán, y especialmente a través de pintores como Caspar David Friedrich, o autores ligados a la tradición simbolista centroeuropea como Ferdinand Hodler, y ya en su etapa en solitario en los años 90 conecta con el legado simbólico de las culturas nativas de Norteamérica para construir paisajes simbólicos en los que se disuelve cualquier estructura propiamente representativa.

I

En los años 70, cuando surge La Hermandad Pictórica Aragonesa como una fórmula de trabajo en equipo de los hermanos Pascual Rodrigo, en la escena artística española existe un gran interés por la manera en la que el trabajo artístico en grupo a la vez disuelve y reafirma la autoría, valorándose fundamentalmente la proyección de lo colectivo frente a la idea postromántica del genio individual.

El trabajo en equipo permite establecer un contexto de discusión y resume una estrategia de acción que dirige sus objetivos hacia los ámbitos políticos y sociales. Por ejemplo, en el manifiesto de Equipo 57 que se conecta a formulaciones pop y constructivistas, se cuestionan el subjetivismo y los aspectos emocionales en la creación, abogando por una investigación plástica que pueda ser aplicada a un utilitarismo en la vida cotidiana. De modo paralelo, el trabajo de Equipo Crónica o Equipo Realidad, subrayarán la idea del trabajo colectivo como un posicionamiento político frente al "sujeto burgués", y la utilización de una figuración de raíces pop con modelos extraídos del imaginario visual del régimen franquista o de la publicidad vehicular para el cuestionamiento de las condiciones políticas y culturales de la España de esos años.

La utilización del término "hermandad" frente a otros como "equipo" o "grupo" plantea un distanciamiento de estas concepciones de lo colectivo como propuesta eminentemente política y subraya su posicionamiento en la idea de fraternidad (jugando también con la idea de consanguinidad) y en un modo de compartir el proyecto vital de la pintura, desde aspectos ideales o de alguna manera más claramente "espirituales".



Instalación de exposición de La Hermandad Pictórica en Sala Vinçon, Barcelona, 1974

En 1974 su exposición en la Sala Vinçon de Barcelona se titula La Hermandad Pictórica Aragonesa, y a partir de ese momento adoptarán el título como nombre. A partir de 1978 se presentará más escuetamente como Hermandad Pictórica.

Todo ello parece remitir por una lado al impacto que tenía, en aquel momento, una etiqueta de este tipo, de resonancias *pop*, y por otro a tradiciones pictóricas del pasado, que pueden rastrearse en los grupos románticos o simbolistas (pensemos en los Nazarenos o en los Pre-rafaelistas) pero con un claro sentido de renovación.

De hecho en esta primera etapa sus trabajos van a utilizar el lenguaje del pop con referencias a la ilustración, al cartel político y al cómic, con el objetivo de introducir el humor para desmontar las diversas mitologías visuales.

Lo cierto es que ya en ese momento el propio uso de las referencias y lenguaje pop que hacía La Hermandad Pictórica proponía un cierto posicionamiento a contracorriente, y su trabajo se va a caracterizar desde entonces por una investigación de renovación de caminos pictóricos, inscritos en diversas tradiciones plásticas, que aparecían como agotados o al menos ya trillados.

Pero para sintetizar con exactitud su posicionamiento estético y su cuestionamiento en este contexto resulta muy esclarecedor este fragmento de Friedrich Schlegel:

"No es tanto el deseo de ser novedoso que el temor de ser anticuado lo que engendra afectación".<sup>1</sup>

\* \* \*

En 1981 Vicente Pascual Rodrigo se traslada a Moscarí en Mallorca y, al año siguiente, Ángel Pascual Rodrigo instala su estudio en la localidad vecina de Campanet. Ambos pueblos están situados en una región de Mallorca, entre el Pla, el llano central de la isla y las cuestas de la Serra de Tramuntana, en la que el paisaje de la sierra domina como un alto horizonte de troquel y el contraluz de los atardeceres crea una atmósfera irreal y mágica, que sitúa en las inquietantes visiones románticas de un paisaje trascendente y alegórico de la vida, la muerte y lo espiritual.

La Hermandad Pictórica es un espacio de encuentro que acoge, combina y coordina los trabajos individuales de Vicente y de Ángel: cada uno con sus especificidades crea y trabaja en sus propios cuadros que se articulan luego en el formato exposición como un proyecto único. En esta etapa sus respectivos trabajos individuales se centran en la reconstrucción de una renovada mirada hacia el paisaje. Son tratados estilísticamente diversos lenguajes pictóricos también en sus referencias simbólicas y en sus conexiones con lo arquetípico, desde la pintura romántica a la simbolista, pero aludiendo también críticamente a las aportaciones y a los límites del impresionismo.

En cierta manera esta etapa de La Hermandad Pictórica constituye un auténtico laboratorio de pintura de paisaje, desde donde las investigaciones plásticas de cada uno van a ir perfilando

los caminos individuales que ambos emprenden a finales de los años 80, disolviéndose así el proyecto colectivo, aunque entre ambos permanecerán numerosas conexiones.

## II

Cuando Vicente Pascual inicia su camino en solitario su pintura de paisaje ha llegado a una extremada depuración poética.

El paisaje no remite a un espacio preciso y reconocible. Se trata por lo general de lugares imaginados, lagos rodeados de frondosidades boscosas o crestas montañosas, construidas desde una imaginación desbordada en la que aflora un gusto por el exceso romántico, tratadas a partir de luces cálidas y con una pincelada atomizada y abierta. Para acentuar la visión panorámica y prolongar las líneas de horizonte, emplea bastidores alargados que se van completando entre sí, en dípticos o trípticos.

En muchos de los cuadros de esta etapa de finales de los años 80 y hasta los primeros 90, que abordan siluetas de montañas, el ojo acostumbrado a las formas caprichosas de la Serra de Tramuntana cree reconocer picos o quebradas, porque la orografía es muy cambiante según el punto de vista, y las formas picudas y en arista son muy peculiares. Enseguida una mirada más atenta descubre como las crestas que pensábamos reconocer se amplifican o se engrandecen camuflando cualquier posible referencia.

En los cuadros no hay descripción de lugares. El paisaje se hace ensoñación, imaginación, y hasta despropósito geográfico: lo que importa en estas pinturas no es tanto la imagen del paisaje sino la representación de las emociones internas que desencadena la contemplación de la naturaleza.

\* \* \*

Mallorca fue, entre finales del S. XIX y las primeras tres décadas del S. XX, un lugar de peregrinación y aventura paisajística para muchos pintores que buscaban una revelación en la visión de la naturaleza. El paisaje y la orografía de la isla ofrecían una gran variedad de perspectivas, desde las costas rocosas y las calas perdidas entre pinos a las cañadas agrestes de la sierra o los campos de almendros y algarrobos del Pla.

El paisaje construirá el eje de la pintura en Mallorca. Los viajes de Carlos de Haes y Aureliano de Beruete en 1877 impulsan el paisajismo que practican Joan O'Neill, Antoni Ribas o Ricard Anckerman, y que reformulará en clave moderna Antoni Gelabert. Más tarde, en 1900 y hasta 1902, se establece en la isla el pintor simbolista franco-belga William Degouve de Nuncques. Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, Eliseu Meifren, Ramón Casas o Miquel Utrillo pasan largas temporadas de pintura en la isla y construyen un paisaje basado en topografías precisas, utilizando los recursos del post-impresionismo y una poética de ecos románticos. A partir de 1915 la llegada de Hermen Anglada-Camarassa marcará una nueva etapa, y una nueva genealogía de discípulos que allí se establecen, entre ellos el argentino Tito Cittadini o el mejicano Roberto Montenegro, sin olvidar a otros artistas como Blanes Viale o Bernareggi.

En un contexto como el de Mallorca, donde el paisaje articula una compacta tradición pictórica, el laboratorio de paisaje que constituye, primero, La Hermandad Pictórica, y luego la obra individual de sus integrantes, supone un auténtico revulsivo analítico y deconstructivo, aunque

quizás su alcance queda limitado por ese plano que conecta a lo espiritual a contracorriente, y al que hemos aludido más arriba.

\* \* \*

La obra de Vicente Pascual entre el 1988 y el 1991 incide en una representación del paisaje que cita y combina los elementos característicos de la Serra de Tramuntana, pero sin remitirse a sus lugares específicos y sin la intención de describirlos o localizarlos. El resultado se inscribe en una acción combinatoria en la que el propio paisaje se disuelve en un instante de contemplación interior: la mirada recompone la naturaleza para propiciar una emoción precisa, que desencadena la visión. Nunca aparecen elementos que delaten la presencia humana. No hay pueblos, ni casas, no se vislumbra ningún personaje y tampoco hay caminos: es una naturaleza sin lugar, sin nombre y sin localización, pero sobre todo sentimos la ausencia total de un tiempo.

La cita combinatoria de elementos orográficos le permite una libertad extrema para entonces poder citar también las miradas pictóricas de la tradición sobre el paisaje, por cuestiones estilísticas, compositivas, formales o meramente temáticas.

*Abajo, hacia el oeste danzamos* (1991) es una obra en la que las crestas de las montañas, superpuestas en dos hileras paralelas, sugieren un valle interior en la luz mágica de un ocaso imposible. Las montañas, imponentes, parecen trazadas combinando diversos perfiles de la Serra de Tramuntana. Sus dimensiones, su altura y las aristas rocosas de los picos se agigantan y en su acumulación se disuelve cualquier vestigio de topografía. El paisaje se construye lentamente a través de la sedimentación de elementos precisos que provienen de la experiencia visual y del recuerdo, para poco a poco ir perdiendo su carácter específico y encarnar un modelo arquetípico. La deslocalización abre a un proceso perceptivo en el que el reconocimiento de los lugares centra en el descubrimiento de la pérdida y sitúa en una contemplación que arrebató el tiempo.

Es preciso leer cada cuadro con mucha atención para entender donde debemos situar las emociones; hay que interpretar el título como si fuera un poema que ofrece otras claves de interpretación y, finalmente, es necesario poder calibrar la relación que establece nuestra mirada entre el reconocimiento de elementos y situaciones conocidas y el descubrimiento de un nuevo territorio, esta vez interior.

*Creo que fue un buen sueño* (1989) es una composición en ocre y amarillos, construida por medio de tres lienzos para ofrecer una visión panorámica desde un punto de vista pegado a la tierra, en la que contra el cielo destacan, en un campo, tres chopos. Las tonalidades doradas remiten al otoño, pero la luz no se corresponde con ningún momento del día: el posible amanecer que surge del horizonte no puede iluminar las copas de los árboles, deberíamos enfrentarnos a un contraluz, pero un destello dorado nos presenta a los chopos como cascadas de luz. Un seto de vegetación oculta el horizonte como una valla y abre un paso que como un dintel parece ofrecer un acceso a los árboles y al amanecer que surge por detrás. El propio título suministra algunas claves para estructurar un relato de verosimilitudes. Son indicios de combinatorias pero sobre todo alegorías, destellos de símbolos: tras el sueño de la noche, la visión del amanecer ofrece una luz nueva. Esa luz ilumina también las sombras que debiera proyectar el sol naciente.



Vicente Pascual  
*Creo que fue un buen sueño*, 1989  
Óleo sobre lienzo, 130 x 243 cm



Mordest Urgell  
*Paisatge*, ca. 1890  
Óleo sobre lienzo, 94,5 x 184 cm  
Museu Nacional d'Art de Catalunya,  
Barcelona

La estructura de este paisaje recuerda a un cuadro pintado por Modest Urgell, probablemente en la década de 1890, y titulado simplemente *Paisatge*: en la luz rojiza del ocaso un camino conduce hacia un muro, atravesándolo a través de una abertura en forma de puerta y llevando hacia el horizonte lejano cubierto de sombras y de neblina, un ciprés destaca en el primer plano. Sin embargo el sentido del cuadro de Urgell es diametralmente opuesto: las luces del ocaso tiñen de pesadumbre un paisaje desolado y la atmósfera general remite a la muerte y a una pérdida irreparable.

Con toda seguridad no se trata de una cita directa, sino que más bien estas semejanzas ponen de relieve el modo de trabajar de Vicente Pascual con una morfología codificada en la tradición de la pintura de paisaje, utilizándola para expresar una alegoría o un símbolo poético (condensado en el título) que expresa mucho más que la visión "impresionista" de un lugar concreto.

*¡Hacia lo alto, hacia lo alto!* (1990) es un díptico en el que una cascada se desploma desde gran altura desde lo alto de una montaña cortada a pico. La sombra cubre la pared rocosa, y aunque la luz enrojece por detrás de la cumbre, el agua brilla como un fluido de plata, difuminándose en una húmeda niebla la hondonada. En Mallorca, en la costa del Port de Valldemossa, hay un lugar muy parecido, y cuando llueve abundantemente el torrente cae formando una espectacular cascada antes de recorrer una pequeña hondonada, que no llega a ser propiamente un valle, y desembocar en el mar. Pero la pintura ni se inspira en este lugar ni describe su visión. Cuando vi este cuadro en el estudio, Vicente comentó que nunca había coincidido en ese paraje con la cascada.

Efectivamente no era necesario. Sin embargo para alguien que como yo había vivido el "descubrimiento" de una cascada que marca el paisaje, únicamente con la lluvia torrencial, la pintura de Vicente Pascual consolidaba alegóricamente la emoción de un momento único. Después de esa "primera visión", durante el tiempo que viví en Mallorca y siempre que había fuertes lluvias en otoño, me esforzaba por ir, como en un peregrinaje ritual, hasta la sinuosa carretera que lleva al puerto para volver a contemplar un "prodigio" tan efímero como la propia tempestad.

En la entrevista que preparamos para su exposición en el Torreón Fortea de Zaragoza comenta: "Como los paisajistas orientales, cuando pinto una montaña no trato de pintar tal montaña, sino la montaña como tal. Es decir, la naturaleza se presenta como vehículo de manifestación de los arquetipos".

En efecto su pintura pone de relieve la conexión entre la contemplación del paisaje y la meditación espiritual. Por ese motivo quedan excluidas de sus cuadros las anécdotas que la tradición del paisaje europeo inserta en la naturaleza para construir por encima de la idea de contemplación una escena que, conforme a las convenciones teatrales, es interacción de un espacio y un tiempo.

Su obra elimina tanto el espacio como el tiempo y, como ocurre en la representación oriental, dirige su atención hacia los modelos ideales que permiten una representación abstracta y nunca concreta de la realidad.

Estos modelos, que en el platonismo son inalcanzables desde la representación, pues acabarían siendo sombras o simulacros que impiden el acceso al auténtico conocimiento y por tanto también a la verdad, pertenecen al ámbito interior del alma y conectan con la dimensión espiritual.

Debemos entender, en el contexto de la obra de Vicente Pascual, que las referencias a lo espiritual no pueden insertarse en el estrecho marco de lo religioso que han patrimonializado todas las religiones oficiales. El problema que plantea justamente hablar de realidad interior, de alma o de espiritualidad, es que habitualmente su uso genérico y poco matizado tiende a descartar el valor de estos términos para encerrarlos en las referencias de las diversas dogmáticas religiosas. Incluso los propios términos “religión” y “religioso” han perdido su sentido abstracto y amplio, siendo encerrados en la práctica de un credo por el uso corriente del lenguaje.

Friedrich Schlegel vuelve a ser de gran ayuda para clarificar este enredo:

“Únicamente puede ser artista aquel que tiene una religión propia, una visión original del infinito”.<sup>2</sup>

En su escrito *Definiciones de arte* Vicente Pascual distingue entre “arte espiritual” y “arte sagrado”, considerando que “en principio todo arte es espiritual por definición, aunque no hubiera conciencia activa de ello, en otro caso es simplemente un resultado de la fantasía, de la sensualidad o del narcisismo”:

“Lo sagrado no es cuestión de opinión o preferencia, lo sagrado lo es al margen de nuestra subjetividad o capacidad para percibirlo. Así —y siempre con el fin de entendernos— creo que podríamos utilizar el término “arte espiritual” para aquel acto que comunica la presencia de un aspecto de lo Intangible, que da cuerpo a realidades arquetípicas o a cualidades divinas en el mundo de los sentidos y reservar la expresión “arte sagrado” para aquel “arte espiritual” que manifiesta el Centro propiamente divino, lo Eterno en el ámbito de lo perecedero y que, por tanto, sirve de soporte para el rito sacramental”.

En cierta manera, la obra de Vicente Pascual intenta establecer un vínculo (a veces imposible) entre las formas de representación oriental y aquellas tradiciones occidentales que buscaron la representación de modelos ideales sin conseguirlo plenamente, o trazar una línea de conexión con la espiritualidad, como el romanticismo (*Sturm und Drang* es el título de su exposición en la Galería Maior de Pollença en 1991) o el simbolismo.

En su novela *Mi nombre es Rojo*, el escritor turco Orhan Pamuk, relata la crisis de la miniatura otomana que se conecta a las tradiciones persas de Shiraz o a las afganas de la escuela de Herat, cuando el impacto de la pintura renacentista veneciana se deja sentir en la corte del sultán de Constantinopla, un centro productor de miniaturas que ilustraban las grandes obras literarias y poéticas. Aunque la estructura del relato remite a un *thriller* histórico, la línea argumental se sustenta en la discusión entre los diferentes dibujantes, iluminadores y miniaturistas de la corte sobre el estilo de los grandes maestros del pasado y el equilibrio que debe existir en toda representación-ilustración entre exactitud y sugerencia, entre literatura e imagen, entre tipología e individualidad.

\* \* \*

Hay algunas excepciones, muy contadas, en las que los títulos aluden explícitamente al lugar. Ése es el caso de las vistas del Moncayo nevado (*Moncayo*, 1988) que en la experiencia visual de Vicente Pascual asume una referencia vital de enraizamiento. En cierta manera, como



Vicente Pascual  
*Moncayo*, 1988  
Óleo sobre lienzo, 81 x 212 cm  
Colección Privada

ocurre en la obra de Hokusai con el monte Fuji, el Moncayo encarna para Vicente Pascual la idea y la vivencia de la montaña, es el eje mágico de un paisaje desolado, propicio para la meditación antes que para la contemplación.

El Moncayo ha condensado el misterio y la magia de antiguas leyendas y tradiciones populares. En sus faldas, el Monasterio de Veruela ha constituido un lugar propicio de retiro poético y espiritual. Es muy conocida la estancia de Gustavo Adolfo Bécquer y su hermano, el pintor Valeriano Domínguez Bécquer, inspirando en el primero algunos de los mejores momentos de sus *Rimas y leyendas*, mientras el pintor realizó allí una serie de dibujos que dieron lugar a una serie de grabados de tono romántico.

El Monasterio desde entonces se convierte en un lugar mítico de retiro.

En uno de los episodios de *Nada*, la novela de Carmen Laforet ganadora del Premio Nadal en 1944, uno de los amigos bohemios de Andrea, la protagonista, acaba de volver de un retiro en el monasterio:

“—Aquí tienes a Iturdiaga, Andrea... Este hombre acaba de llegar del Monasterio de Veruela, donde ha pasado una semana siguiendo las huellas de Bécquer....

“(...) —¡Qué belleza, amigos míos! ¡Qué belleza! —decía hablando del Monasterio de Veruela—. ¡Comprendí la vocación religiosa, la exaltación mística, el encierro perpetuo en la soledad!... Sólo me faltabais vosotros y el amor... Yo sería libre como el aire si el amor no me enganchara en su carro continuamente, Andrea —añadió, dirigiéndose a mí”.<sup>3</sup>

Vicente Pascual frecuentará el Monasterio de Veruela y el Moncayo pero sin seguir las huellas de nadie, intentando establecer un equilibrio para su pintura entre el reconocimiento del lugar y el descubrimiento de la mirada interior.

En esta etapa hay una contención muy medida en el uso de la paleta. El color se atenúa y a veces se acerca a planteamientos casi monocromáticos, a través de una pincelada muy suelta.

Es una etapa en la que usa el óleo por última vez, ya que la toxicidad de aceites y disolventes empieza a afectarle seriamente en su salud.

Este momento coincide con su decisión de establecerse en los Estados Unidos, primero será en Bloomington en Indiana y más tarde en Washington DC. y desde allí tanto la representación del paisaje como su sentido simbólico van a cambiar radicalmente.

### III

La etapa norteamericana supone una profunda evolución en su pintura. Por un lado el uso del acrílico le va a introducir en otras texturas y gamas cromáticas, abriendo a un proceso de trabajo más rápido y sintético, y por otro profundiza en su interés por las culturas nativas americanas, por su legado simbólico y por la vinculación que éstas establecen, desde lo espiritual, con la naturaleza.

Vicente, que desde su juventud se había sentido atraído por las civilizaciones orientales y los modelos representativos que se asocian a sus sistemas espirituales, por el uso de las ideas abstractas de la naturaleza dentro de la representación, encuentra en las culturas americanas de los "indios de las praderas" un sistema simbólico de formas abstractas.

Se trata de una representación de la naturaleza en clave alegórica, codificada en formas y en colores, en sistemas de equilibrio geométrico.

Asumiendo esos presupuestos, la pintura se convierte en mapas del mundo y de la naturaleza, en diagramas simbólicos donde los códigos asumen una combinatoria que libera de la representación para deslizarse hacia la composición.

El equilibrio de las formas, la simetría y su quiebra a través de pequeños detalles de color o de contorno, configuran espacios complejos que revelan más que otra cosa una comunión silenciosa con la naturaleza. De hecho estas obras deben ser consideradas como paisajes, pero en ellas se ha introducido el lenguaje estético de una visión mágica, de carácter chamánico. Así, la relación con la naturaleza deviene en algo más que visual, tiende a propiciar una fusión.

En cierto modo es como si a través de una geometría de consistencia orgánica y calidades minerales (la pintura remite a superficies de piel, arena o roca), la conexión con una naturaleza-mundo instituyera una experiencia panteísta, siendo la visión sólo un medio o un primer paso en un proceso catártico y en una experiencia corporal de los sentidos.

Durante los primeros años 90 las obras no se acompañan de los títulos poéticos que solían tener los paisajes de la última etapa mallorquina, no hay claves ni sugerencias que permitan establecer una experiencia visual que conduzca fácilmente a ámbitos de contemplación, emocionales o espirituales.

La ausencia de título inscribe en el vacío, en un planteamiento absolutamente abierto, sin condicionantes y sin literatura.

Poco a poco, y de una manera casi imperceptible, a partir de 1997, mediante una mayor intensidad de las gamas cromáticas que introducen rojos muy vivos y de la organización de esquemas más sencillos y más austeros, los cuadros van combinando formas y colores que recuerdan al románico europeo y muy especialmente a las decoraciones mozárabes, presentes en algunos (muy pocos) frescos y en las miniaturas de los libros de los *Beatos*.

Coinciden con estas nuevas referencias títulos en latín que parecen enunciar paisajes abstractos de raíces místicas.

*Oculus Mundi* (1999) aparece como un espacio sincrético en el que se funden la estructura de la alfombra de las culturas nómadas del desierto o de Asia central, con los frescos románicos del Pirineo Catalán, y más allá con elementos geométricos de las culturas indias del sur-oeste de los Estados Unidos. El espacio central está ocupado por una forma ojo con el contorno de una almendra, que se repite en los frescos de los ábsides románicos para contener la figura omnipotente del Pantocrátor.

*Stella non Erratica* (1998) aparece en cambio como un diagrama de un esquemático mapa celeste, con los puntos cardinales estructurados en campos alrededor de una estrella-sol.



Vicente Pascual  
*Sin título*, 1994  
Acrílico sobre lienzo, 25 x 25 cm



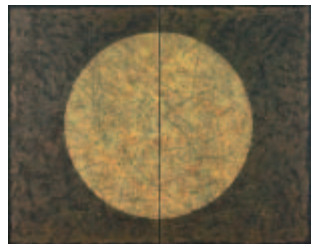
Vicente Pascual  
*Oculus Mundi*, 1999  
Acrílico sobre lienzo, 71 x 183 cm  
Colección Privada



Vicente Pascual  
*Stella Non Erratica*, 1998  
Acrílico sobre lienzo, 71 x 122 cm  
Colección Privada



Vicente Pascual  
*Ad Intra*, 1999  
Acrílico sobre lienzo, 40 x 183 cm



Vicente Pascual  
*Imago Mundi XXXV*, 2003  
Acrílico sobre lienzo, 130 x 162 cm  
Stimson Center Art Collection,  
Washington DC.



Vicente Pascual  
*Axis Mundi XV*, 2005  
Acrílico sobre lienzo, 146 x 225 cm

*Ad Intra* (1999) se desliza por los territorios del misterio y de la sabiduría arcana, como un jeroglífico o enigma. En el centro de un lienzo apaisado aparece una forma que recuerda a un laberinto pero que es en realidad la construcción de un círculo a partir de los cuatro puntos cardinales.

En su escrito sobre las definiciones de arte, Vicente Pascual cita a Frithjof Schuon para especificar la metodología que debe seguirse en el análisis de los elementos simbólicos:

“Sería completamente erróneo creer que la mentalidad simbolista consiste en elegir imágenes en el mundo externo para superponerles significados más o menos distantes; eso sería un pasatiempo poco compatible con la sabiduría. Por el contrario, la “visión” simbolista del cosmos es a priori una perspectiva espontánea fundada en la naturaleza esencial —o la transparencia metafísica— de los fenómenos en lugar de separarlos de sus prototipos.”<sup>4</sup>

El proceso de depuración formal va a proceder a partir del 2000 hacia una síntesis cromática y hacia una reducción de la composición a elementos esenciales y puramente geométricos, eliminando también toda posible ornamentación. Se acentúa así la idea de un mapa simbólico.

La reducción del color a las gamas de ocre y la inserción de círculos en campos cuadrados tienden a reflejar una cosmografía universal en un lenguaje también universal. Pensemos en la serie *Imago Mundi* (2000-2003) en donde círculos luminosos situados en el centro del cuadro expanden a sus lados un universo denso de vacío. Esta serie que surge de una anterior, donde había aparecido el círculo como representación esencial del mundo, va a abrir hacia los trabajos posteriores y últimos en los que se combina el cuadrado y los rectángulos con formas circulares.

La pintura se ha hecho cada vez más meditativa, más esencial y más pura, para permitir que nada, que ninguna referencia literaria, pictórica o cultural se interponga entre la mirada y la intuición espiritual y simbólica.

Las formas geométricas construyen un espacio cada vez más poliédrico, se intensifican combinatorias: el laberinto espiral se contrapone como un eje del mundo (*Axis Mundi XIV*, 2005) al círculo (*Axis Mundi VIII*, 2005); tríadas de cuadrados (*Axis Mundi IV*, 2005) dialogan con el rectángulo único que éstos formarían en su fusión (*Axis Mundi V*, 2005). Más tarde el triángulo ofrece la dimensión de equilibrio (*Fons Vitale II*, 2007).

\*\*\*

El lenguaje visual utilizado por Vicente Pascual en esta etapa de profunda depuración no introduce cambios sustanciales en su manera de entender el arte y su conexión con lo espiritual.

Volvemos a encontrarnos con elementos del arte taoísta pero enfocados desde una perspectiva simbólica no representativa. Por ejemplo, en las series de círculos realizadas a partir del 2000, los círculos pueden ser entendidos como discos que representan el cosmos, constituyendo el vacío circundante la esencia única transcendente.

El trabajo de *Las 100 vistas del Monte Interior* constituye un resumen pictórico y poético de un modelo de práctica artística. Las pinturas, tal y como explica el autor en la introducción del

libro de poemas e imágenes, fueron realizadas entre el otoño de 2005 y la primavera de 2006, “al pie del Moncayo, verdadero Monte Ventoso para los que habitamos esta seca región”.

Las formas geométricas establecen un itinerario que sigue en paralelo a poemas, que por su brevedad y concisión responden a la estructura del haiku, como en un tácito homenaje a Bashō, el gran poeta japonés del haiku. También la referencia a Hokusai y sus *100 vistas del Monte Fuji*, es un homenaje. El itinerario a veces se asemeja a un proceso sin desarrollo, un ir y venir de temas e ideas que se entrelazan entre sí, y enredan las tradiciones de oriente con las de occidente, como si buscaran un camino de complejidades y de encuentro.

No debe sorprender la referencia que hace Vicente Pascual al Monte Ventoso cerrando su introducción, pues citando de este modo a Petrarca suscita una reflexión sobre uno de los momentos que complejizan las tradiciones espirituales de occidente.

En 1336, durante una de sus estancias en Avignon, Petrarca decide ascender al Monte Ventoso (de 1912 metros de altura) en compañía de su hermano Gerardo, tras haber leído en Tito Livio la ascensión al monte Emo del macedonio Filipos. Al llegar a la cumbre, abre el libro de las Confesiones de San Agustín y en voz alta lee a su hermano las primeras palabras con las que se topa su vista: “eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitus et giros siderum, et relinquunt se pisos” (Veo que los hombres viajan para contemplar admirados las altas cumbres de los montes, el oleaje embravecido del mar, la ancha corriente de los ríos, la inmensidad del océano y el giro de los astros y se olvidan de sí mismos).<sup>5</sup>

Avergonzado de sí mismo, emprenden el descenso. Poco después Petrarca describe la aventura, como una conversión al espíritu desde la naturaleza, en una célebre carta dirigida al padre agustino Dionigi di Borgo di San Sepolcro: “...reflexionando silenciosamente en estas breves palabras comprendí la estulticia del hombre, que olvidando todo aquello que posee de más noble, se dispersa en la multiplicidad de las cosas, y casi se desvanece en las apariencias del mundo exterior, buscando fuera lo que dentro de sí ya poseía”. El monte que primero aparecía inmenso ahora le parece minúsculo en relación a “la abisal profundidad de la contemplación humana”.

Santiago Olmo  
MADRID, 2009

- 
1. Friedrich Schlegel, Fragmento # 101. En *Antología del romanticismo alemán*, “El entusiasmo y la quietud”, Edición de Antoni Marí, Tusquets, Barcelona, 1979, p. 137.
  2. Friedrich Schlegel, Idea # 13. En *Antología del romanticismo alemán*, p. 138.
  3. Carmen Laforet, *Nada*. Ediciones Destino. Barcelona, 2005, p. 144-145.
  4. *La Mentalidad Simbolista*, “El Sol Emplumado”, Frithjof Schuon, Ediciones Olañeta. Palma de Mallorca.
  5. San Agustín, *Confesiones*, X, 8, 15.



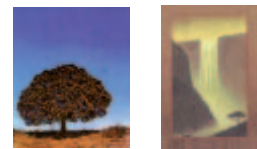
## Consonantia et Adæquatio

*¿Quién dice que la pintura debe parecerse a la realidad?  
El que lo dice la mira con ojos sin entendimiento.  
Su Tung-p'o<sup>1</sup>*

*Isaías 29, 9–12*

Decía Léon Bloy que “la idolatría era preferir las cosas visibles a las invisibles”.<sup>2</sup> En este sentido, casi todos los pintores modernos y occidentales, desde el Renacimiento en adelante, son idólatras confesos, y lo son no sólo cuando reproducen la realidad que ven, sino también cuando crean realidades otras, fruto de su imaginación o de sus cálculos. En las fronteras últimas del movimiento moderno, antes del tiempo que pasó a llamarse Posmodernidad, la pintura se convierte en idolatría del momento y de la personalidad de cada autor. En uno de los teóricos del Expresionismo Abstracto hallamos un postulado contundente: “una pintura considerada como acción, es inseparable de la biografía del artista”,<sup>3</sup> nos dice Harold Rosenberg, quien, algo más tarde hace un curioso análisis del modo en que un coleccionista cuenta que ha comprado “un Pollock” o “un Rothko”, considerando que en ello se esconde algo de verdad, asumiendo la expresión esnob literalmente, porque el pintor habrá desaparecido, disuelto en su práctica, pero su presencia fantasmagórica o aurática vive en el cuadro. Esta disolución del artista en su propio mito, es muy diferente de la disolución que propone Vicente Pascual cuando nos habla de extinguirse, de una voluntad de ser sólo “un recipiente vacío, un espejo limpio, sin mancha”. Más que una excepción entre los pintores contemporáneos y occidentales, un avatar posible entre las alternativas de la originalidad, Vicente Pascual dejó de ser uno de ellos voluntariamente, escogiendo ser otra cosa. ¿Cuál es esa cosa? El modelo queda al margen de la escena artística y de los convencionalismos que sobreviven en el doble juego de legitimaciones, positivas o negativas, a la carta. Los equivalentes que quiso para sí, a partir de cierto punto de su vida, fueron artistas anónimos, como los navajos que crearon las *chief's blankets*, o los canteros medievales.

“La piedra de la Sainte Chapelle es tan material como la piedra del Palacio de Carlos V en Granada —escribe Vicente Pascual, en carta al crítico Jaime Vidal Oliveras—, pero mientras que aquélla se ha extinguido al servicio de una forma de pureza intelectual cristalina, ésta se ha puesto al servicio de una intención que, en el mejor de los casos, se reduce a un dramatismo humano, demasiado humano y sentimental.”<sup>4</sup> Vicente Pascual habló en bastantes ocasiones de extinción, refiriéndose a sí mismo. En este escrito traslada el sentido de esa expresión al propio material con que se construye la obra, a la piedra o la pintura que adquieren una naturaleza humana en sus virtudes o defectos, como si poseyeran vida propia. La piedra medieval se rinde ante el propósito al que obedece, y tiende a desaparecer; la piedra renacentista se



Vicente Pascual,  
Hermandad Pictórica  
*Del anciano maestro*, 1976  
Óleo sobre lienzo, 65 x 53 cm  
Colección Privada

Vicente Pascual,  
Hermandad Pictórica  
*De la confianza en lo que es hermoso*, 1985  
Óleo sobre lienzo, 71 x 41 cm  
Colección Privada



Vicente Pascual  
*Sin título*, 2008  
Tinta sobre papel, 17 x 23 cm



Vicente Pascual  
*Sin título*, 2008  
Tinta sobre papel, 18 x 25,5 cm



Vicente Pascual  
*¡Hacia lo alto, hacia lo alto!*, 1990  
Óleo sobre lienzo (díptico),  
130 x 164 cm

significa ella misma. El arte gótico todavía se halla próximo a lo que Ananda K. Coomaraswamy llama el “canon hierático”.<sup>5</sup> Se supone en este caso que el artista no elige sino que obedece. “No contempla su propio trabajo o el de sus colegas desde el punto de vista del teórico o del esteticista, es decir, no desde la perspectiva del filósofo o del esteta, sino desde la de un piadoso artesano”, dice el historiador del arte hindú. Y sin embargo, “podemos observar el mismo fenómeno en todos los grandes períodos creativos del arte: el artista se preocupa por el tema de su obra”. Existe una especie de dictadura del tema, pero una dictadura deseada, como la de la amada sobre el amante. El producto es una belleza auténtica que no sabe llamarse a sí misma de ese modo, porque lo es de forma involuntaria.

No cito a A. K. Coomaraswamy por casualidad. Tanto este autor como Frithjof Schuon, Titus Burckhardt y el precursor René Guénon contaron entre los predilectos de Vicente Pascual. Fueron los padres fundadores del llamado Perennialismo, cuyos escritos se conocieron en España gracias a la Editorial Taurus y su *Biblioteca de Estudios Tradicionales* dirigida por Jesús García Varela. Ellos analizaron los temas recurrentes de religiones y filosofías universales, pero no como simples objetos de estudio —objetos fascinantes en manos de autores “profanos” como Lovejoy—, sino como claves vitales. La toma de contacto de Vicente Pascual con estos pensadores se da en 1976. Previamente, el artista aragonés había estado en la India, un viaje de iniciación que fue vivido al margen de los tópicos. En aquellos años, los hermanos Pascual Rodrigo, Ángel y Vicente, deciden seguir firmando como La Hermandad Pictórica, pero se ponen a trabajar por separado. Ambos coinciden en haber abandonado la ciudad por el campo, y con la ciudad abandonan también la temática urbana y contracultural. La Naturaleza termina haciéndose protagonista, contagiada primero del pop del que proceden; convertida después en un diálogo directo con las tradiciones de lo sublime, tanto en su capítulo romántico y nórdico, como en su capítulo extremo oriental. Ángel se instala en los Monegros, en Montmesa. Vicente lo hace en Rasal, en el Prepirineo. En aquel lugar, camino de Bentué, cerca de la ermita de la Trinidad, hay una encina que aparece en alguna de las pinturas de 1977 y que reaparece, como un recuerdo, en alguno de los últimos papeles que pintara el artista ya en sus últimos momentos, el año 2008. Un árbol que le han dicho a Ana, viuda de Vicente, que sigue estando donde estaba. En la encina quiero ver la representación de un viejo maestro, cuyas enseñanzas terminaron por entenderse y de naturalizarse con el tiempo.

Si hablamos del Vicente Pascual que emerge hacia 1989, cuando desaparece La Hermandad Pictórica como “marca”, hablamos de un artista aún joven, de treinta y cuatro años, pero con la madurez de un maestro. Por un lado, él había sido algo así como un niño prodigio, un Rimbaud de los pinceles que empieza a exponer con quince años. Por otro lado, sus experiencias personales y el contacto con antiguas tradiciones le habían apartado de las convenciones de su tiempo y del mercado. Su punto de partida sería, en otros artistas, un punto de llegada. Sus paisajes de 1989 enlazan con las últimas producciones presentadas con La Hermandad Pictórica —pero pintadas por cada hermano individualmente, como ya he indicado—, las realizadas en Mallorca desde el momento en que se traslada allí, junto a Campanet, el año 1981. Su hermano Ángel se instalaría en la misma localidad poco después, lugar donde permanece todavía, mientras que Vicente, como contaremos luego, emprenderá a los pocos años su peregrinaje norteamericano.

Del mismo modo que reaparece, en vísperas de su muerte, la encina de Rasal, reaparecerá el tema de la cascada. Un asunto compartido con su hermano Ángel. Una versión muy hermosa

del mismo está en *¡Hacia lo alto, hacia lo alto!*, díptico de 1990. La trama puntillista, de virgulas luminosas, representa un motivo frecuente en el arte oriental, uno de sus tópicos. En Hokusai este motivo fue excusa para alguna de sus obras maestras. Según Hillier, “Hokusai se limita a aceptar la cascada como tema sobre el que construir una serie de soberbias variaciones, las mismas limitaciones del asunto, la columna de agua descendente, la cascada desperdigándose por las rocas, tan poco comprometedora en sus esquemas, reta al artista a su gran logro de síntesis, de devolver al orden los caóticos elementos de la naturaleza”.<sup>6</sup> La cascada se deja hacer por la fuerza de la gravedad, pero invierte el sentido ordinario del crecimiento, propio de los vegetales o los humanos. Puede verse como testimonio del ser real, de origen elevado. Una idea que se encuentra en Platón: “afirmaremos con razón —se lee en el *Timeo*, 90 a-b— que aquello que decimos que vive en la parte más alta de nuestro cuerpo nos lleva desde la tierra hasta lo semejante a nosotros en el cielo pues somos no una planta terrestre sino celeste, pues allí, donde se originó la primera generación del alma, lo divino, después de colgar nuestra cabeza y raíz, dio a todo nuestro cuerpo su posición vertical”.<sup>7</sup>

Los paisajes que Vicente Pascual pinta entonces en Mallorca no son exactamente paisajes mallorquines. Son una esquematización, construcciones simbólicas. Diálogos de formas y luz. El norte de la isla, donde se encuentra Campanet, fue una geografía, y sobre todo una geología querida por los paisajistas del anterior cambio de siglo. Es la Sierra de Tramuntana que da la espalda a la Mallorca agrícola y fértil, y encara al mar. La Mallorca de piedra de la que habla Santiago Rusiñol:<sup>8</sup> “la calma petrificada”. Este pintor y escritor llega a decir que allí parece que “te has equivocado de planeta, no estás en la Tierra; estás en la Piedra”. Varios críticos y el propio Vicente Pascual han aludido a Hodler como referencia, como el paradigma del pintor en quien las montañas adquieren el valor de un símbolo sagrado. “Las vistas alpinas de Hodler siempre eliminan las trazas del hombre y centran los picos de las montañas de modo que devienen símbolos helados, eternos, fijos para la eternidad sobre el plano invisible de la tierra”.<sup>9</sup> En los cuadros que Vicente Pascual pinta hacia 1990, los efectos de la luz sobre el perfil de las montañas, con sus reminiscencias del mar, resultan dramáticos, pero un drama donde el hombre no interviene, y que se desarrolla en las crestas, como la danza de Śiva que describe A. K. Coomaraswamy.<sup>10</sup> A partir de cierto momento, el horizonte limpio y rectilíneo desaparece como elemento equilibrante de los paisajes de Vicente Pascual. *Abajo, hacia el oeste danzamos*, óleo de 1991 es un buen ejemplo de esta pintura encrespada y solemne que presentó en *Obra Dramática*, en el Torreón Fortea de Zaragoza, una exposición que resultó impresionante en su momento y, en el recuerdo, sigue siéndolo.

Estos cuadros preliminares y conclusivos, en vísperas de su marcha a América, suprimen el horizonte, del mismo modo que suprimen al espectador de lo sublime como personaje ajeno. Este personajes-espectadores se encuentran en Hokusai (el poeta que medita junto a la cascada) o en Friedrich (sus caminantes con levita que escalan las montañas), pero han desaparecido en Hodler y en Vicente Pascual. Al elevar la vista, olvidar el horizonte, se descubre el plano. La pintura se transforma en luz, como paso previo a su disolución más perfecta, a su conversión en una especie de práctica entregada o de cartografía de un mundo real (platónico), del que la naturaleza es sólo imagen. Tras unos cartones ya americanos (los primeros *Cartones de Indiana* de 1992) donde las nubes fueron las protagonistas, las referencias al paisaje desaparecen en los *Cartones* de 1993. La primera vez que vi obras tuyas de este nuevo “modo”, llegadas desde América a la galería de Javier Ochoa en Zaragoza, mi sorpresa fue



Katsushika Hokusai,  
*El poeta Li Po admira la cascada  
Lo-shan*, ca. 1833  
De la serie “Poetas de China y Japón”  
Publicado por Moriya Jihei



Vicente Pascual  
*Abajo, hacia el oeste danzamos*, 1991  
Óleo sobre lienzo, 130 x 212 cm



Ferdinand Hodler  
*Lake Thun and the Stockhorn  
Mountains*, 1910  
Óleo sobre lienzo, 83 x 105,4 cm  
National Gallery of Scotland,  
Edinburgo



Francisco de Goya  
*Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y sus discípulos*, 1768-1769  
 Óleo sobre lienzo, 79 x 55 cm  
 Colección Pasqual de Quinto



Kilim,  
 Anatolia, ca. 1671-1783  
 The New England Rug Society,  
 Boston

enorme, próxima al desconcierto. El aspecto de aquellos papeles remitía a las culturas tradicionales, con diseños planos similares a los que decoran las alfombras de los nómadas o las mantas de los indios norteamericanos. Lo sorprendente del caso era encontrar a un artista que renunciase de aquel modo a sí mismo y a las convenciones contemporáneas, incluso a la nostalgia romántica, para vaciarse voluntariamente. Sobre la semejanza de esas obras con el arte popular y utilitario, podemos recordar algo que decía Frithjof Schuon: "Al inicio nada era profano, cada herramienta era un símbolo, e incluso la decoración era simbólica y sagrada".<sup>11</sup> Ésta fue la cura de humildad de Vicente Pascual.

Los colores mantuvieron las gamas de los paisajes previos, los extraordinarios cobres que ardían en los cielos vespertinos o las tierras ensombrecidas, aunque se sumaron tonalidades nuevas y cálidas. La semejanza con las alfombras traslada el problema del espectador-autor a otro territorio. El artista busca el anonimato; el lienzo o el cartón se convierten en espejos de cielo, al que no se puede mirar ya directamente. El historiador Román de la Calle, plantea el capítulo tercero del Éxodo como ejemplo de hierofanía. Partiendo de la escena de la zarza ardiendo, nos hace considerar los pies descalzos del sujeto de la visión como señal codificada de respeto y sometimiento. En la pintura occidental post-manierista lo inefable se representa, de forma convencional y refleja en el testigo pasivo, eludiendo la revelación y convirtiendo la escena en una excusa para el naturalismo y la composición con personajes, falsificando aunque humanizando la experiencia. Nos dice Román de la Calle que "la vivencia inmediata de lo santo, en su infinitud, como situación límite y autolimitante, siempre se abre de forma compensadora hacia lo sublime (...), mientras que su representación artística se obstina, una y otra vez, en replegarse expresivamente hacia las seductoras angulaciones de la sensibilidad de lo bello".<sup>12</sup> El barroco cristiano resuelve la hierofanía mediante la representación de sus testigos, y simboliza lo inefable en la desnudez de los pies, la "planta nuda". Vicente Pascual sería, por el contrario, un artista o testigo de pies descalzos que ha eludido representarse a sí mismo, espectador que desaparece mientras que permanece en su lugar el testimonio.

Hacia 1996 en el catálogo de Vicente Pascual empiezan a aparecer títulos en latín. Se inicia así una serie de trabajos que culmina con la exposición de 1999 en el Monasterio de Veruela (Diputación Provincial de Zaragoza): *Romanica Similiter*. El nuevo ciclo tiene una relación bastante clara con el previo en muchos aspectos, sobre todo en el carácter plano de sus diseños. Los elementos que intervienen tienen ahora un sabor distinto, al medioevo cristiano, a los códices carolingios. Hay un gusto por el detalle casi de miniaturista, un colorido frío de ornamentación con piedras duras. La elección de Veruela como espacio donde exponer no es un capricho. Figuras platónicas pero asumidas por la cultura cristiana, como los triángulos, se reproducen sobre las pinturas, como elementos básicos, capaces de recomponerse en significados varios. La simetría o las simetrías son una de las claves de las composiciones. Trilling, en su ensayo sobre el lenguaje ornamental,<sup>13</sup> trata este tema de las simetrías. "Una imagen simétrica —nos dice— se contiene a sí misma, y de este modo se distancia del contemplador. En lugar de relacionarnos con ella como con una escena en la que podamos participar, la vemos como una totalidad, y desde fuera". Una nueva forma, pues, de tomar distancia. En el arte románico, esa simetría externa y formal, se corresponde con una simetría interna e ideológica.

*Coincidentia Oppositorum* es el título de un acrílico de 1998 donde hallamos tanto simetría como ornamentación geométrica. La coincidencia de opuestos es uno de los temas claves de

la Filosofía Perenne, con sus derivaciones alquímicas. Cuando Lovejoy, en su relato de una idea, de la idea platónica de la Cadena de los Seres, hace una parada en la Edad Media, nos hablará de un Dios dual, que es tanto la Idea del Bien como la Idea de la Bondad; que es, por un lado, la apoteosis de la unidad, suficiencia y quietud; y por otro, la diversidad, trascendencia y fecundidad. El primero es la meta del camino ascendente, la perfección donde se hallará el único descanso; el segundo es la fuente de toda energía, que fluye “por todos los niveles de la posibilidad (contingencia) hasta los más bajos”.<sup>14</sup> Esta noción de “Coincidentia Oppositorum”, que es la del encuentro de los opuestos en el infinito, fue tan esencial en la filosofía y teología medieval como lo había sido en el neoplatonismo. Es una forma de integrar la vida real con sus contradicciones en un territorio paradójico pero habitable. Superación de dualismo y de monismo, que no resuelva tanto el problema del mal, como el problema de la coexistencia de unidad y diversidad. En Vicente Pascual resulta ser un asunto importante, más allá de la anécdota de un título. El artista–espejo se ocupa de los movimientos verticales, más que de los movimientos horizontales o profanos, aunque sin olvidarlos. Según Titus Burckhardt, éstos son los movimientos psíquicos ordinarios, pero los primeros, “los que se yerguen hacia lo alto, nunca pueden ser totalmente expresados; les es inherente un secreto, aunque a veces las formas que evocan ocasionalmente en la imaginación sean claras y precisas, como las que caracterizan a los auténticos artes sagrados”.<sup>15</sup> Vemos así que los misterios sólo se revelan de una forma simple, y esa simplicidad es la que marcará la obra última de Vicente Pascual.

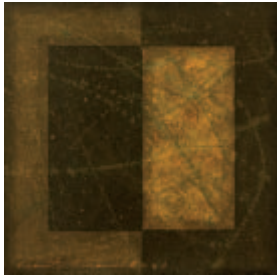
A formas claras, precisas y simples quedará reducido el vocabulario plástico del pintor en el siglo entrante. La primera exposición española donde pudo verse este nuevo modo tuvo lugar en Zaragoza, en el Palacio de Montemuzo, a finales del 2000. Sólo se presentaron papeles, llegados desde Norteamérica, donde continuaba, habiéndose trasladado a Washington DC. desde Indiana. Y en estos papeles, los círculos eran la única figura con que se permitía jugar. El número de círculos en cada pieza solía reducirse a uno, o a dos como mucho, pero con tendencia a disolverse y confundirse en uno. Esta reducción afectaría también a los colores y pigmentos. Tinta *sumi-e* y quinacridona. Esta extrema austeridad cromática y tonal será ya una constante que no abandonará al artista hasta su muerte. Dentro de su contención, la humilde aunque exquisita materia prima del Vicente Pascual último posee una extraña viveza y musicalidad, que le permite arropar las formas simples y los limpios contrastes de luz y sombra con fervor pictórico. Como un ser vivo, este color es uno y múltiple, contiene las semillas del verde, del rojo y del negro. Sobre su descubrimiento o su revelación, contaba Vicente Pascual que sobrevino al ponerse a pintar con simples posos de café, acuciado por la necesidad interior, pero carente, en aquel momento, de sus pigmentos habituales. Tras esta experiencia, la pintura se reduce en su materialidad a dos pigmentos, diluidos en agua, un óxido rojizo y el negro de la tinta. Se manejan conceptos simples de luz y sombra, y entre las formas se plantean conflictos sencillos como eclipses o absorciones. Encontrado o alcanzado, en cualquier caso, este reduccionismo extremo devuelve a Vicente Pascual, en lo aparente, a los territorios de Arte Contemporáneo que parecía haber abandonado. Monocromía y simplicidad formal pueden encontrarse en bastantes “productos del mercado”. Pero la diferencia se encuentra en los propósitos y esta diferencia ilumina de un modo especial sus resultados plásticos. En el catálogo de *Círculos/Ciclos*, la aludida e inaugural exposición, Chris Gilbert escribe sobre la excepción representada por Vicente Pascual, aunque recuerda que la excepción no es única. Frente a la “insolubilidad” de forma y sentido típica de lo Moderno, el enfoque “esencialista” es esporádico y raro: está en las teorías sobre el color de Kandinsky, en Kasimir Malevich o en



Kazimir Severinovich Malevich  
*Cuadrado negro*, 1929  
Óleo sobre lienzo, 106 x 106 cm  
The Russian Museum,  
San Petersburgo



Vicente Pascual  
*Fons Vitae II*, 2008  
Acrílico sobre lienzo, 146 x 146 cm



Vicente Pascual  
*Simplégades V*, 2004  
Acrílico sobre lienzo, 121 x 121 cm



Torre Blanca, Albarracín, Teruel  
Archivo fotográfico de la Fundación  
Santa María de Albarracín



Vicente Pascual  
*Aula Regalis*, 1998  
Acrílico sobre lienzo, 91 x 183 cm

Joseph Albers, en las asociaciones esotéricas del azul marca Ives Klein o, más recientemente, en las cuadrículas “trascendentes” de Agnes Martin. Dice Gilbert que ésta es “la silenciada tradición del esencialismo moderno, la versión reprimida por la versión hegemónica”.<sup>16</sup> Lo relativo de la soledad de Vicente Pascual se manifestará también en una importante exposición de 2007, comisariada por María Escribano: *Transfiguración*.<sup>17</sup> El aragonés comparte allí el espacio con José Antonio Orts, Juan José Aquerreta, Javier Alkain o Cristino de Vera, entre otros artistas españoles extrañamente místicos o visionarios.

Gilbert había hablado de Malevich. La rebeldía frente al canon moderno-occidental es algo que caracteriza a los artistas rusos según el crítico Borís Groys. Frente al arte occidental que habla del “mundo”, de cómo éste se encarna, nos dice que el arte ruso “quiere hablar de otro mundo”, del mismo mundo al que nos abre la religión. Llega a decir que, en realidad, ésa es la función genuina del lenguaje artístico: “Con su estructura interna, el lenguaje del arte revela la estructura del *otro mundo*, del mismo modo que la estructura del lenguaje ordinario revela la estructura del mundo empírico”.<sup>18</sup> Esta apertura a otro mundo propia del arte tiene una representación directa en algunas de las pinturas últimas de Vicente Pascual, sobre todo en la serie *Simplégades*, entre 2003 y 2004, unos años en que el pintor ya había regresado a España, instalándose en Tarazona. Las *Simplégades* aparecen en la leyenda de los argonautas. Es el tema de la más extraña puerta. Dos rocas flotantes que se unían y se separaban en el Bósforo. La pista rusa reaparece aquí curiosamente. Robert Graves<sup>19</sup> supone que este mito procede de los témpanos de hielo que bajaban al Mar Negro desde los ríos eslavos. Creo que lo importante en estos cuadros es que los términos abstractos y platónicos los empieza a manejar Vicente Pascual en un contexto casi narrativo, que es casi el relato de una peregrinación o viaje iniciático, una vida que es una fragmento de tiempo, una oportunidad de luz que ganar, aprovechando el momento, dejándose, si acaso, las plumas de la cola, como la paloma que soltaron los argonautas.

El tema de las *Simplégades* se cruza en 2004 con el tema de la Torre, que Vicente Pascual encuentra en Albarracín. No tengo aquí más remedio que introducirme como personaje en esta historia, porque fui yo mismo quien propuse a Vicente que participase en el proyecto *Estancias Creativas*, que acababa de diseñar para la Fundación Santa María, tras la espléndida experiencia de la primera “estancia” de Gonzalo Tena. En la serie que elaboró en Albarracín durante tres intensos meses, lo particular y lo universal se mezclaron. Vicente Pascual trabajó como un zahorí de lo simbólico en el territorio real de la ciudad. La pareja de opuestos que representaban las rocas-puertas, encuentran un paralelo en la pareja de la Torre Blanca y la Torre del Andador, Torre Negra al contraluz. La exposición que se produjo ese verano se llamó *Turris Eburnea*, “Torre de Marfil”, como el antiguo “título” de la Virgen. Otros títulos mario-lógicos los había empleado ya Vicente Pascual en los noventa, en su serie “románica”: *Aula Regalis* (1998), *Stella non erratica* (1998). “Aula Regia”, “Estrella Fija” son expresiones que describen lo eterno por correspondencia, y que nos hablan de lo femenino como principio y referencia, algo que Vicente Pascual sentía hondamente como superior. Pero otra torre femenina, la torre hueca y doble de tradición almohade, será también protagonista de una exposición que enlaza con la de Albarracín, y que es la que se inaugura al año siguiente en el Museo de Teruel. El motor de esta nueva individual es la experiencia del artista dentro de una torre real, la del Salvador en Teruel, y enlaza con su profundo interés por la cultura islámica, en general, y por el sufismo, en particular.

En sus últimos años de vida, Vicente Pascual vivió junto a otra torre mudéjar, la de la parroquia de Utebo. Yo mismo subí con él hasta lo alto, aunque Vicente anduviera ya falto de fuerzas. Pero más interesante que el campanario resultó ser el habitáculo abovedado sobre el que la torre descansaba. Los cimientos tienen su importancia, del mismo modo que la vida cotidiana, que puede ser entendida como arte. El amor de Vicente Pascual por su trabajo de pintor, por el decoro en el tratamiento caligráfico y exquisito de las superficies, plantea su tarea como un servicio. Vicente Pascual insistía en una pareja de conceptos: *Consonantia et Adæquatio*. No sólo definirían la tarea del artista, sino cualquier actividad humana sincera. La Consonancia habla de la fidelidad a un patrón recibido; la Adecuación, de una actitud entregada del hombre como artífice, devotamente dedicado a dar lo mejor de sí mismo. También se refería a esta pareja como Extinción y Ofrenda, y en términos pictóricos se podría traducir en símbolo y materialización. Ese aludido servicio duró hasta los últimos momentos. En esa etapa final, la enfermedad le hace refugiarse en la poesía y en una serie de pequeñas pinturas sobre papel, algunas de ellas, publicadas en su libro *Las 100 vistas del Monte Interior* (CDAN. Fundación Beulas, Huesca, año 2006), otras, ya de 2008, que llevan por título *Minotauro* y donde dibujó laberintos, o la serie *Opusculum*, donde los temas de la geometría platónica, los triángulos, círculos, cuadrados se observan con lupa, y se pintan casi como quien acaricia una idea, convertida en una vieja compañera.

Alejandro J. Ratia  
ZARAGOZA, 2009

- 
1. Son los dos primeros versos del poema *Sobre la pintura de una rama florida (primavera precoz)* del secretario Wang de Su Shi, llamado Su Tung-p'ò, en versión de Octavio Paz. En *Versiones y diversiones*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 554.
  2. Léon Bloy, *Diarios*, traducción de Cristóbal Serra, El Acantilado, Barcelona, 2007, p. 92.
  3. "A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist". Harold Rosenberg. *The Tradition of The New*, del ensayo *The American Action Painters*, Da Capo Press, Nueva York, 1994, p. 27.
  4. Carta citada por Jaume Vidal Oliveras en su ensayo *Vicente Pascual: el artista como tubo de luz*, publicado en el catálogo *Turris Eburnea. Memorias de la Torre Blanca*, Fundación Santa María de Albarracín, Albarracín, 2004, p. 28.
  5. Ananda K. Coomaraswamy, *La danza de Śiva*, traducción de Eva Fernández del Campo y Pablo Giménez Dasí, Siruela, Madrid, 2006, p. 26.
  6. J. Hillier. *Hokusai. Paintings, Drawing and Woodcuts*, Phaidon, Oxford, 1985, p. 78.
  7. Platón, *Íón. Timeo. Critias*, traducción de José María Pérez Martel, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 139.
  8. Santiago Rusiñol, *La isla de la calma*, Antonio López, Barcelona, sin año, p. 223-227.
  9. Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Icon Editions, Harper & Row, Nueva York, 1975, p. 128.
  10. Ananda K. Coomaraswamy, *Op. cit.*, p. 70. El autor nos habla de la danza vespertina del dios en el Himalaya, en presencia de un coro de dioses.
  11. Frithjof Schuon, *Art from the Sacred to the Profane*, East and West World Wisdom Inc., 2007.
  12. Román de la Calle, *Senderos entre el arte y lo sagrado*, Insitució Alfons el Magnànim, Valencia, 2003, p. 37.

13. James Trilling, *The language of ornament*, Thames & Hudson, Londres, 2001, p. 101.
14. Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Harvard University Press, 1970, p. 83.
15. Titus Burckhardt, *Ciencia moderna y sabiduría tradicional*, Taurus, Madrid, 1979, p. 84.
16. Chris Gilbert, catálogo de la exposición *Círculos/Ciclos* de Vicente Pascual. Palacio de Montemuzo, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, p. 20.
17. *Transfiguración*, exposición organizada por la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, Comisaría: María Escribano. Tuvo lugar entre noviembre de 2007 y enero de 2008 en la Sala de Exposiciones de la calle de Alcalá, 31.
18. Borís Groys, *La ilustración total. Arte Conceptual de Moscú 1960-1990*, Fundación Juan March, Madrid, 2008, p. 312.
19. Robert Graves, *The Greek Myths:2*, Penguin, Harmondsworth, 1982, p. 235.

## El poeta, el samurai, el peregrino interior

Conocí a Vicente Pascual en el Palacio de Sástago hacia 1988, en un tiempo en que era un pintor preciosista de paisajes líricos, orientales, donde todo estaba medido: la luz, la atmósfera, la serenidad, el color del agua, el temblor metafísico de la calma y el sueño. Ya entonces percibí algo especial en él: un aroma de espiritualidad, un afán de trascendencia, una aspiración a transmitir lo inefable: lo que veía dentro, lo que percibía afuera con sus espectrales fuegos. Tardamos en volver a vernos, pero en mis mudanzas de casas siempre me acompañaba una serigrafía enmarcada de una de sus obras, que me invitaba a soñar y a pensar en Caspar David Friedrich, en los estampadores japoneses, en Hokusai, que me invitaba a fantasear con su mundo de amaneceres y barcas en Mallorca, con sus viajes alrededor de la tierra.

Luego, con mayor o menor cercanía, he seguido con intensidad la trayectoria de Vicente Pascual: lo reencontré en Tarazona y Veruela, en una época en que el Moncayo era como su personal Fujiyama, el monte de las ánimas, la cumbre de las nieves que le gustaba mirar tras abrir la ventana. Recuerdo aquellos días de una manera especial: pienso, así de golpe, en el otoño y en su mullido rastro de hojas secas. Pienso en los paseos y en los hermanos Bécquer, Gustavo y Valeriano. Pienso en Vicente y Ana como en una pareja de novios apasionados que habían recobrado otro fragmento de paraíso y que habían tendido algunos lazos indelebles con Trinidad Ruiz–Marcellán y Marcelo Reyes, los editores de Olifante, y el mudéjar y sus noches, y la torre alzada de la catedral.

Algún tiempo después, volví a toparme con Vicente y Ana en otro lugar idílico: en Albarracín, en una habitación de la Fundación Santa María. Allí trabajaba Vicente, becado por las “Estancias Creativas” que coordina Alejandro Ratia, con esa falsa lentitud que tenía algo que ver con una suerte de levitación mística, con una equívoca apariencia de inmovilidad: parecía un hombre estático pero era un creador extático, un pensador de la pintura, un artista falsamente parsimonioso que ardía por dentro en concentración, en intensidad, en desorden de emociones, en un arsenal de símbolos. Vicente y Ana paseaban, caminaban, se asomaban a los miradores de la noche, absorbían el fulgor trémulo de las estrellas, se confiaban sueños y sigilos. Pensé entonces que Vicente Pascual también debía de escribir poemas. O aforismos. O pequeños pensamientos. Pensé que debía redactar fragmentos de su estética, de su mundo de bifurcaciones y duplicidades, del negro y el blanco, del *ying* y el *yang*, de paradojas casi imperceptibles.



Moncayo, provincia de Zaragoza



Katsushika Hokusai  
*36 vistas del monte Fuji: Umezawa en la provincia de Sagami*, ca. 1829–1833  
Nishiki-e (cromoxilografía o xilografía a color)  
Yoko-oban (formato oban transversal), 26,1 x 38,1 cm

Cuando hablábamos, Vicente estaba muy vivo: leía sin parar, miraba cuadros, tenía un laboratorio exterior en la naturaleza y un obrador íntimo donde todo se cocía con embeleso y delicadeza. Un día me confesó que escribía. Poesía. Que tenía un cuaderno en marcha. Aún no me había dicho que eran *Las 100 vistas del Monte Interior*. Quizá fuera por entonces también cuando me habló de su atracción hacia la filosofía, los filósofos del arte y la poesía sufí. Y por extensión, de Oriente a Occidente, por los quietistas y los místicos españoles: Miguel de Molinos y San Juan de la Cruz, cuya actitud de desposesión, de despojo del alma ante la adversidad y el dolor, le debió ser de ayuda en los malos momentos, aunque como dijo alguien en Vicente también había algo de samurai del sentir, con su estoicismo y su elegancia suprema. Vicente me habló de poetas sufíes que le habían acompañado, especialmente del persa Rumi, que era como un modelo para él, un profeta y un maestro, un sembrador de estrellas en la tiniebla de la búsqueda. Otros nombres frecuentes eran Frithjof Schuon o Ananda K. Coomaraswamy.

Poco más tarde, se le descubrió el cáncer y nos veíamos en el entorno de la plaza de los Sitios. Siempre me alarmó su serenidad, su equilibrio, su valentía: Vicente miraba a la muerte de frente, como si mitigase el estremecimiento, Vicente se deshacía en proyectos y fundaba, desde el extrañamiento de sentirse perseguido y acosado, un reino propio de trazos, de círculos, de simetrías y, sobre todo, de meditación. Desde el centro de su espanto, dicho de otro modo, desde el centro de su amor a la existencia, Vicente tendía un trampantojo a la muerte. La surgía de sorpresas, de acertijos, la desafiaba con quimeras, con su invulnerable capacidad de crear y de trabajar el futuro. Ambos, Vicente y la muerte pugnaban en desabrido duelo.

Por aquellos días, Vicente me dijo que había empezado a darle forma a un diálogo con “el pintor loco” Katsushika Hokusai y con *Las Vistas del Monte Fuji*, su obra maestra. Al principio, creo recordar, aquella idea parecía remitir a un proyecto pictórico y poético sobre ciudades, y torres, y faros, y costas, pero pronto derivó hacia la aventura de un peregrino interior que busca lo excelso: partir de las verdades físicas, del paisaje inmediato, para alcanzar un centro simbólico donde uno es puramente sensación, conocimiento y espíritu. Poco tiempo después, merced a una triple colaboración del Gobierno de Aragón, el CDAN y Olifante apareció *Las 100 vistas del Monte Interior* (2006), un poemario, un homenaje al Moncayo y al pintor anónimo que le mostró al rey (tal como señala en el prólogo del volumen) que el camino más definitivo es el de la creación y los sueños. Vicente Pascual descubría en ese libro ilustrado su poesía filosófica y vitalista. Este es un libro sobre el camino y el conocimiento, sobre el sueño y lo soñado, sobre la luz y la oscuridad, sobre una certeza que le perturbaba y a la vez le transmitía sosiego: “Hasta el águila muere, / pues no hay vida sin muerte / ni muerte sin vida”. Algo más adelante, escribía: “Sabiendo, como sabía, / que lo que será ya ha sido”. La muerte también podía ser la amada, la inexorable alucinación: “¿Quién es aquel / que llama a mi puerta? / Ábreme, amada, / que no soy sino tú / quien llama”. En este proyecto, Vicente Pascual aunaba su exquisita y sobria pintura, netamente simbólica y aún alegórica, intelectual por su carga de filosofía, y a la vez artesanal, gozosamente artesanal, con las claves líricas de su emotividad y de su indagación. Es un libro de composiciones cortas, a veces de un solo verso, donde se desgranar los paseos por el Moncayo, el eco de los regatos, la hermosura del vuelo de las aves. En este reencuentro con el paisaje, Vicente Pascual deslía un sutil homenaje al *Cantar de los cantares*. Por supuesto que aquí están las claves esenciales de lectura y de comprensión de su universo. Vicente era grave y ligero a la vez, centelleante y emotivo, sugiere,

invoca y canta. Y a cada poema, ya lo hemos dicho, le corresponde una imagen, un estado de ánimo, un concepto visual e incluso un laberinto.

Poco después de la presentación de este proyecto, volví a ver a Vicente ahora ya en Utebo, donde contaba con un estudio próximo a la torre mudéjar (ese solo hecho le parecía conmovedor: un motivo de estímulo) y donde contaba con una nueva casa con vistas hacia el cauce del río Ebro y otras montañas infinitas. Esa casa estaba hecha a su medida y a la de Ana. Vicente había elegido los libros esenciales, había ordenado todos sus catálogos y alimentaba una página web que era como la exposición en marcha e ininterrumpida de un artista que se debía a su obra hasta el fin. En aquella morada, también parecía que Ana Marquina era una costilla de su pintura, o que él había sido conformado por Ana, su musa, su amiga, su cómplice, su diosa cotidiana, hecha de silencio moreno y de risas. Allí conocí a otro Vicente: un ser humano increíble y fuerte, con un sentido del humor y de la ironía que me impactó. Se reía de todo. Se reía mientras tomaba sus infusiones o chupaba una pipa de morfina. Disfrutaba con el fútbol, con la tertulia, con los amigos, con los paseos, con las pequeñas cosas de vidas ajenas, con las confidencias y la amistad de su médico. Siempre tenía una tarea pendiente, un proyecto: construía el futuro sin darse cuenta, como si le quedasen otras latitudes para viajar, más estaciones, grandes exposiciones que exhibir, infinitos poemas para escribir. Y los iba escribiendo, sin duda.

Ángel Guinda, a quien Vicente Pascual quería con locura —en el fondo, también se reencontraron tantos años después en Tarazona y Litago, a la sombra de Olifante y de la Casa del Poeta de Trasmoz—seleccionó un buen manojo de poemas y salió el segundo poemario de Vicente: *a la Vida, a la Muerte y a mi Bienamada* (“Cancioncillas y cancionejas”) (Olifante, 2008), con un prólogo del poeta y crítico de arte José Corredor Matheos. Vicente estaba encantado con el libro y con el texto: tenía la sensación de que se había desnudado del todo, de que ese poemario era algo así como un testamento o una confesión totalizadora.

Vicente intentaba interpretar el diálogo entre la vida y la muerte, y despojarlo de contradicciones. En realidad, buscaba un estado casi imposible que le permitiese mirar a la muerte de frente, con un cierto grado de exaltación y de plenitud, sin pánico, sin melancolía, vencerla en el páramo y en la noche a la intemperie, dominarla en el espejismo. A Vicente le interesaban mucho los relatos y las leyendas orientales, los cuentos de los derviches, y había partido de la historia de Laylâ y Majnun, “una bellísima historia de amor”, que de algún modo también podría sugerir la suya, su historia de amor a la desesperada con la vida que se le iba, con la muerte que venía a buscarlo, con esa “Bienamada” misteriosa y a la vez terrenal que era Ana, que era la poesía, que era la pintura. Todo el libro es un manifiesto sobre la presencia y la apetencia de lo sagrado, y es un libro sobre el estupor de irse cuando se es dichoso, cuando uno posee la seguridad de que el mundo no debía acabar ahora, sino prolongarse unos años, en un nuevo camino, en el hontanar del corazón, en la viva raíz del sentir. Es un libro sobre la dualidad vida–muerte: el poeta ya se sabe en la travesía final y por eso escribe, con la intuición del marinero: “¡Qué terrible y apacible está la mar!”. Y en otro lugar apostilla: “No ha de andar lejos mi muerte”.

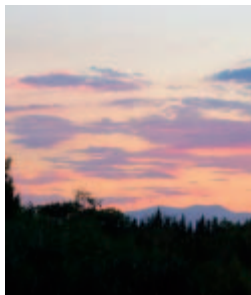
Este es un libro rico en lecturas, idóneo para los matices interpretativos, feroz y lírico a la vez, desesperado y atrevido. Es un canto y un responso, es una elegía y un madrigal, una lucha de fuerzas que se oponen y se exaltan en el combate. Y una de esas fuerzas es la beldad: Vicente quería ser preciso, grave, sin retórica, alado como un pájaro majestuoso, pero jamás



Ilustración del poemario  
*Majnun y Layla*



Vicente Pascual  
*Majnun wa Layla*, 1984  
Litografía, 56 x 76 cm  
Polígrafa, Barcelona



El Moncayo a lo lejos, desde Utebo, 2006



Vicente Pascual en Utebo, 2008

rehusó la hermosura ni la armonía. A su modo, se sabía bello, mortal y maldito. Ante la muerte que acechaba, se afanaba en ser un viajero interior que eludiese la punzada de lo irremisible y a la par se concentraba a aceptar ese momento único, esa experiencia hacia un tránsito nuevo: el vacío, la nada, la trascendencia, el cielo soñado, el cielo que era el último peldaño del centro del mundo. El poema, brutal, desconcertante y sereno, que mejor representa esto dice: "Y cuando venga la muerte / me dirá: *ya está*. / Le diré: *¿ya está?* / Y me dirá: *ya está*".

Si en ese libro, Vicente usaba las formas del cancionero y del romancero tradicionales, en su último trabajo, de carácter póstumo, *De la nada nada viene*, las utiliza con absoluta nitidez. La cita inicial alude al conde de Arnaldos y a su enigmático cantar. Sigue añadiendo estribillos, leves reiteraciones, énfasis. El tema es el mismo del libro anterior: la historia de un hombre que se enfrenta al adiós y que busca el equilibrio con el cosmos, con el paisaje, con lo que ha sido, con su biografía. El conjunto, con todo, rezuma sensualidad, sentido del juego, divertimento, connivencia con los seres y las cosas, el agua, los pájaros, los árboles, la lluvia o una mata de ortigas. Y poco a poco, dentro de este clima, se va filtrando una suerte de desolación, de añoranza radical de la vida, y el poeta-pintor vuelve a mirar la cara de la muerte, el arrebató de la ausencia. Me parece que, en el fondo, este libro acusa la influencia de la lírica castellana tradicional, y los poemas tienen una aparente levedad, un aleteo de Lope de Vega o de Gil Vicente. Se canta lo que se deja atrás, se llora lo que se pierde, como el amor, la pintura, la poesía, la naturaleza exuberante. Uno de los poemas más estremecedores es este: "Ojalá estuviera siempre / tu dulce nombre trovando. / Y el aliento sostenido. / *Mantenme siempre en tu canto*. / Mi corazón viendo y estando, / por tu saber temblando, / se esconde en tu nombre admirado. / No dejes que yo te olvide. / *Mantenme siempre en tu canto*. / Que es muy áspera y muy pobre, / esta tierra que me diste".

Al irse, Vicente Pascual parecía pedirnos exactamente eso: que lo mantengamos siempre en nuestro cántico. Como pintor, como poeta, como místico, como pasajero hacia la incertidumbre. Así, su memoria ganará la batalla del olvido. Y quizá una porción esencial y luminosa de su memoria sea su poesía, que lo mantuvo en vilo hasta que la Parca vino a cerrar sus ojos y a detener su aliento.

Antón Castro  
ZARAGOZA, 2009

Selección  
de textos históricos



## Buenas Noches, Mundo

Escaparse fuera del tiempo a través de la intensidad de una vida interior buscando paisajes en los cuales recalen al unísono la Pintura, la Poesía y la Música, no es algo común en nuestros días. Tampoco es frecuente la elección deliberada y obsesiva de un único tema, repetido sin cesar como el respeto y el amor que se profesa en una oración.

Los paisajes que presenta Vicente Pascual en esta exposición son el resultado de un largo viaje emprendido hace muchos años. Como un verdadero filósofo y peregrino, el pintor ha ido dejando atrás todo aquello que pueda ser considerado accesorio para dirigirse a la prosecución de una meta que no es otra que la de acercarse al paisaje esencial del conocimiento y de la luz por excelencia.

Atrás queda la hermosa y fructífera etapa de su labor en La Hermandad Pictórica para deslizarse por un camino en solitario, fundado en la continuidad de estos largos años de humilde aprendizaje. Trabajo realizado sin gritos ni estridencias y en el que ya se intuían y estaban presentes las constantes de toda su evolución plástica posterior.

En su obra aparecen lugares que no pueden ser localizados en la geografía de ningún país: son construcciones puramente mentales aunque se nutran de motivos en apariencia reales. Ya de por sí, la Pintura niega realidad a las cosas que representa. Muestra relaciones que desnudan los elementos de todo significado material para acabar siendo referencias de un discurso pictórico purificado. Ello no significa que el motivo desaparezca sino que puede ser absorbido por una presencia inmaterial. Este es el caso de la pintura de Pascual: su visión nos remite a un más allá de lo simplemente representado. Es la magia de intuir algo sublime en fenómenos aparentemente sencillos.

Aunque ello no debe llevarnos a engaño, sus paisajes no constituyen un código esotérico privado sólo accesible a un pequeño núcleo de iniciados. Los elementos que utiliza están exentos de símbolos y alegorías. Sería tiempo perdido intentar un estudio iconológico de sus obras: el significado nos es revelado en cada cuadro y no necesita ser descifrado en base a ningún lenguaje particular. En el fondo, es una pintura que se resiste a la interpretación. Pretende llegar al espectador como algo similar a la música que envuelve el espíritu.

Creo que fue Schiller quien decía que el arte del paisaje debe actuar en nosotros tal como lo hace la música. La sensación se despierta gracias a la analogía de los sonidos y los colores con los impulsos emocionales. Esta reflexión musical sobre la Naturaleza le encontramos a lo largo de la historia del Arte en algunos pintores que intentan expresar los ritmos y sonidos



Vicente Pascual  
*Unos años mas tarde*, 1988  
Óleo sobre lienzo, 130 x 230 cm  
Colección Privada

de las formas naturales por medio del espacio y el color. En el caso del pintor que nos ocupa, esa búsqueda de la musicalidad se constata ya en el título de la exposición, clara referencia al comienzo de una cantata de Bach. Y prosigue en su contenido, buscando la armonía que equilibre la relación entre geometría y musicalidad como dos principios opuestos y complementarios.

Este aspecto de unidad en la complementariedad es una de las claves de la pintura de Vicente Pascual. Aparece como una premisa de su particular concepción del mundo y se refleja en cada uno de los elementos inherentes al arte de pintar. El cuadro ha de tener una lógica interior que facilite el equilibrio y la unidad de sus partes. Es preciso que cada elemento pueda hallar su opuesto para conferirle la estabilidad. Una nube demasiado leve reclama un rigor montañoso; un color busca la presencia de su complementario; a un tono demasiado denso ha de seguirle uno más ligero.

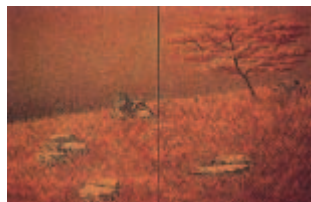
La pintura es un espacio en el que un cierto caos se ordena. Vicente Pascual busca expresar el equilibrio entre las cuatro direcciones del espacio que constituyen con el eje cenit-nadir la esfera total del espacio cósmico y simbólicamente, del destino humano. La pintura viene a ser como una reducción del universo a un pequeño espacio de dos dimensiones.

Otra de las claves de la trayectoria de Vicente Pascual es la extrema preocupación por el aspecto compositivo y la construcción del cuadro. Su obra refleja una sólida arquitectura que tiende, en todo momento, al orden equilibrado y medurado. El dualismo acciona de nuevo sus mecanismos más refinados. La horizontalidad puede verse interceptada por la aparición trascendente de algunos árboles solitarios que evocan todo el simbolismo de la verticalidad en su ascensión hacia el cielo. Cielo, Tierra y Mar se funden en la armonía que conjuga sus formas naturales en la medida justa. Cada uno de los elementos está colocado con la precisión de un relojero aunque evitando la rigidez geométrica ya que la fragilidad en un cuadro es tanto o más importante que su arquitectura.

El color se va creando por la acumulación de múltiples pinceladas en busca de un ritmo general y de una melodía de tonos y timbres contrastados o complementarios. Tales pinceladas son conscientes de que forman parte de un todo y que cada una necesita a la otra para lograr el efecto deseado. La base cromática y, por supuesto, la feliz disposición de la luz son imprescindibles para la creación de una atmósfera que es la que confiere la verdadera unidad pictórica al espectáculo. En suma, se trata de someter todos los elementos del paisaje a un orden determinado para llegar al equilibrio como fuente de emoción de las sensibilidades despiertas.

Y finalmente, resulta imprescindible hablar de los referentes de la concepción plástica y mental de Vicente Pascual. La obra refleja la suma de una compleja gama de elementos difíciles de conjugar si no se contemplan detenidamente. La suya es una mirada cargada de historias, de viajes, de culturas alejadas en el tiempo o en el espacio y de referencias a pintores adscritos a movimientos dispares. El artista sabe escuchar extasiado la lección de los pueblos primitivos que al vivir en medio de las formas naturales, se ajustan a sus ritmos y hallan espontáneamente las combinaciones más equilibradas.

Ama la forma y contenido de la sensibilidad oriental como la estética de los góticos de Europa occidental o la fascinante cultura de los indios americanos. No renuncia a nada, a ninguna tradición, a ninguna opción. Busca el denominador común a todas ellas para encontrar su



Vicente Pascual  
*En la orilla*, 1988  
Óleo sobre lienzo, 130 x 200 cm  
Colección Privada

esencialidad. En la historia del Arte, no hay arte moderno ni antiguo, sino leyes eternas, reencarnadas. Lo mismo sucede con el pensamiento humano cuando asume una universalidad que supera las barreras de los espacios, de las culturas y de los tiempos.

En definitiva, Vicente Pascual logra el hermanamiento y la reconciliación entre la cultura oriental y la occidental: en el cielo de sus paisajes habitan por igual y en armonía los dioses de todas las religiones.

Magdalena Aguiló  
PALMA, 1989



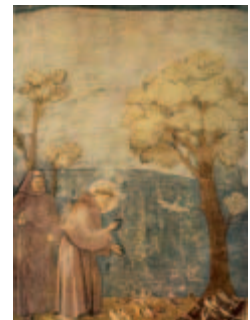
## A Giotto, a Morandi

Quiere el tópico —acuñado por Giovanni Boccaccio y santificado por el Vasari— que fuera Giotto quien sacó la pintura de una era de tinieblas para fundar su edad moderna, y que tal cosa hiciera merced a un arte capaz de recrear lo que la naturaleza crea, con tal semejanza que parecía cosa natural y no pintada.

La anécdota que, en *Le Vite*, hace a Giotto pintar, a la engañosa manera de las uvas de Zeuxis, aquella mosca en la nariz de una figura de Cimabue, que el maestro intentó espantar, confundido en las redes de la ilusión, no es otra cosa, sin duda, que anhelo de confundir mito con mito, metáfora de cómo la pintura se hace moderna, precisamente al hacerse en el espejo veraz de los antiguos. Y aunque el ojo nos diga cuanto de ilusión tiene, a su vez, el tópico, lo cierto es que la pintura se alimenta, en el tiempo, de su memoria, y en ello vale tanto aquello que se ve como el peso de su dorada leyenda.

Seis siglos después de que el Giotto cosechara de los florentinos honores sin precedente, Giorgio Morandi hizo su pintura, no lejos de Florencia, retirado del mundo en el ascético taller de su casa de Bolonia. En la juventud temprana, Morandi se apasionó por los modernos de su tiempo. Mas fue a causa de uno de ellos, por la lección de Cézanne —ese otro fundador que aventuró, en la mirada de las cosas, el sueño heroico de una síntesis de lo temporal y lo inmutable— que Morandi se apartó de las batallas de la época y volvió la atención hacia los maestros del pasado. Se encerró en su estudio, con una reducida colección de botellas, botes, jarras y cuencos, y los pintó sin fatiga, en composiciones aparentemente apenas variables. Al inicio, para casi todos, Morandi pintaba hacia atrás, como los cangrejos, pero al fin fue elocuente que la suya era también, de otro modo, una mirada esencial de su época, esto es moderna, una vez más, al hacerse, no en la imitación sino en la conciencia lúcida de los clásicos. Así, aún en el seno de esa exacerbada manera que el espíritu de la vanguardia confiere a la batalla de los antiguos y los modernos, volvía a ponerse el dedo en la llaga mostrando, en forma impecable, como la condena de la temporalidad es, a un tiempo, ilusoria e ineludible.

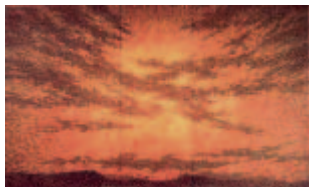
Y de nuevo, Morandi hizo su pintura —lo hemos contado— desde una atenta y paciente observación de las cosas reales. En una entrevista realizada, en 1958, por Eduardo Roditi —en la que, por cierto, al citar el reducido grupo de pintores que le interesaron tras su alejamiento de la modernidad, menciona a Giotto en primer lugar— Morandi declara: “Creo que nada puede ser más abstracto, más irreal, que aquello que ahora vemos. Sabemos que todo aquello que podemos ver del mundo objetivo, como seres humanos, nunca existe realmente tal como lo vemos y entendemos. La materia existe, por supuesto, pero no tiene un significado intrínseco a sí misma, al modo de los significados que le atribuimos. Sólo podemos saber



Giotto di Bondone  
*San Francisco y los pájaros*, S. XIV  
Fresco  
Basilica de San Francisco, Asís



Giorgio Morandi  
*Natura morta*, 1956  
Óleo sobre lienzo, 40,5 x 35,4 cm  
Collezione Giovanardi, Rovereto



Vicente Pascual  
*Allí donde la montaña se acaba*, 1991  
Óleo sobre lienzo, 130 x 212 cm  
Colección Privada

que una taza es una taza, o que un árbol es un árbol...". Así las cosas, al menos en el mito, a la hora de nacer y en la hora del olvido de sí misma, la pintura moderna parece volver los ojos, interrogadora, hacia la lección de la naturaleza.

Esta muestra, que se abre con una confesión sincera de devoción por Giotto y Morandi, reúne algunos de los trabajos más recientes de Vicente Pascual. La doble dedicatoria no es en modo alguno ociosa, pero puede encerrar, tal vez, una cierta paradoja, al menos para quienes, conociendo la trayectoria del pintor, pudieran esperar otras advocaciones, quizás más cercanas a ciertas fuentes del paisajismo espiritual romántico o extremo oriental con las que, no sin razón, se ha vinculado a menudo la lectura de su obra. De hecho, la mención a ambos artistas —tanto en función de su obra específica como de ese papel que les evocábamos, inicialmente, como origen mítico y puesta en suspenso de una determinada vocación moderna de la pintura— cobra, para mi gusto, un valor estratégico con relación a la evolución reciente de Vicente Pascual. Y ello compromete tal vez de modo más evidente, en este momento preciso, a la actitud que marca la posición del autor, antes incluso que a su resolución concreta en unas obras cuyo actual planteamiento proviene, en definitiva de un pausado, natural y ya largo proceso evolutivo.

En la misma medida en la que ese proceso ha sido —y no de modo reciente— un continuo empeño de depuración de todo elemento retórico y voluntad de distanciamiento del efecto, en la búsqueda de una tensión interior de carácter más esencial, también su autor parece sentir la necesidad de clarificar su propio territorio presente, lejos de las coordenadas tópicas que constituyen su imagen pero que, pese a marcar realmente etapas ciertas en la ruta del conocimiento, llenan hoy de equívocos ecos, de rumores épicos, su actual concentración. Del mismo modo como la visión que Vicente Pascual mantiene hoy frente al paisaje se ha despojado de resonancias pintorescas —en el sentido romántico del término— y exóticas, también él mismo siente la necesidad de afirmar su posición lejos de aquellas coordenadas —excéntricas con relación a las de sus propias raíces— y que constituyeron la forma singular de afirmación de su modernidad específica.

Invocando un paradigma fundacional de sus raíces naturales y, sobre el mismo discurso, otro paradigma semejante que, cuestionando el dictado de su tiempo, afirma su pertinencia temporal, Vicente Pascual dibuja, sobre esos espejos ilustres, su propia intención de lugar, del lugar de su pintura.

Fernando Huici  
MADRID, 1991

## Romanica Similiter

*...Pero para nosotros que estamos en la tierra, estas cosas terrestres vienen primero a nuestro conocimiento, y por eso es por lo que nos parecen reales mientras que las cosas celestes nos parecen meras imágenes; pero de hecho, es lo celeste lo que es real, mientras que lo terrestre es tan sólo una imagen. Lo terreno siempre acaba desapareciendo y lo eterno permanece siempre.*

Ruperto de Deutz, s. XII.

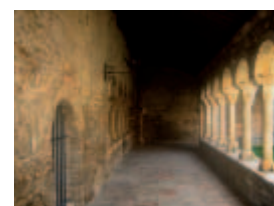
Hay al menos tres modos de ver el mundo de la forma y el color. El primero consiste en percibirlo como un ilimitado campo de líneas y matices a través del cual multiplicamos expansivamente nuestras experiencias sensoriales, de manera supuestamente enriquecedora o entretenida. Es el barniz de los fenómenos relucientes a los que la mirada se abandona pasivamente. No hay centro, no hay profundidad, sólo un engañoso sentimiento de liberación que roza el caos y la nada. A esta tendencia centrífuga y dilapidadora se enfrenta una razón endurecida y artificialmente sistemática que le opone las vanas estructuras de su orden, concienzudo y rígido. Como un péndulo, el arte contemporáneo tiende a oscilar entre estos aparentes opuestos.

Hay, sin embargo, un tercer modo que reconcilia el gozo de crear con la necesidad de un principio regulador. No es sensualista ni racionalista, pese a que es intelectual y profundamente estético; encuentra sus fuentes arquetípicas de inspiración en los tesoros del arte sagrado y del folklore de los más diversos pueblos. La finalidad última y la virtud de este arte es señalar la esencia que está más allá de la forma, haciendo de ésta la mensajera de aquella, sugiriendo así el mensaje de elevación y profundidad que las formas espiritualmente inteligibles siempre conllevan. Arte como medio de recordar, en el sentido platónico de recuerdo, memoria de los arquetipos. Así es como entiende la pintura Vicente Pascual.

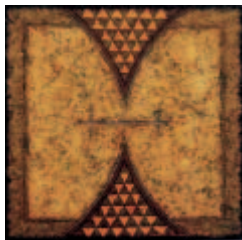
La profunda conexión entre el arte y la memoria esta ilustrada por el hecho que nos recuerda San Agustín: "decían los antiguos que las musas eran hijas de Júpiter y Memoria" (*De Ordine*, XV). En su esencia, recordar es un acto de regreso al centro, al corazón, en latín *recordare* (*cor*=corazón), y también es un levantar el vuelo, dejando atrás lo que no merece llenar nuestro corazón, en griego *anamnesis* (*ana*=hacia arriba). La pintura ha de interiorizar y elevar, como ha de proceder de una interiorización y de una elevación; como dice Frithjof Schuon: "el arte es una exteriorización con miras a una interiorización". Todo comienza desde el centro, como alusión a aquello que siempre es ahora, y que en todo lugar está aquí. Y todo nos devuelve a ese centro que es como la dimensión interior de la totalidad, ese principio oculto del todo que todo lo abarca. Las visiones de Vicente Pascual están siempre centradas ya sea



Vicente Pascual  
*Per Artem*, 1999  
Acrílico sobre lienzo, 81 x 153 cm  
Colección Privada



Claustro de la catedral de Roda de Isábena, Huesca



Vicente Pascual  
*Per Distinctionem*, 1998  
 Acrílico sobre lienzo, 56 x 56 cm  
 Colección Privada



Alfombras beduinas  
 S. XX

en la forma del ojo universal, en la cruz o en el invisible pero necesario principio de alternancia y de irradiación.

Lo que está dentro también está arriba, por eso en algunas de sus pinturas el corazón es también una montaña invertida, y por eso la visión centrípeta puede ser reemplazada o complementada por una elevación, un sentido de trascendencia tanto como de jerarquía. También aquí está presente la unidad de la totalidad. Direcciones inversas, reloj de arena, la escala de Jacob; símbolos de una unidad que se transforma mediante el descenso y el ascenso por el eje de trascendencia. “Este mundo es imagen de Aquél, y viceversa” (*Aitareya Brahmana*, VIII. 2), el mundo refleja lo de arriba, y la analogía inversa es la ley que conecta las dos esferas: *similiter*.

*Similiter*, pues no hay verdadera originalidad si no es aquella que procede de la semejanza con el Origen. La verdadera creación artística y la contemplación estética requieren vaciarse para ser receptivo a este Origen; ésta es la pobreza interior de los tiempos bíblicos cuyo perfume espiritual está tan nítidamente reflejado en el primer arte medieval. Sobriedad contemplativa e interioridad: estos rasgos del románico los encontramos a menudo en el trato que Vicente Pascual da a las formas y a los colores. En sus pinturas, la simplicidad geométrica de las formas no tiene huellas de ningún esfuerzo dramático por conquistar lo inefable y, en un modo análogo, hay en sus colores un gozo contenido: cálidos como la tierra quemada por el sol, medio desértica medio solar, situados en algún lugar entre la gloria del sol y la humildad de la tierra, como un fuego que arde en la cueva vacía del corazón. Aquí la espiritualidad no es una tensión dinámica sino un reposo en las leyes y correspondencias del ser. Hay algo profundamente intelectual en esta orientación geométrica y en este reposo contemplativo en el ser, algo afín a la luminosidad inmóvil e interior del románico. Es como si la belleza estuviese resguardada contra su dilapidación y contra las desviaciones individualistas gracias a la pureza del rigor. Hay mucho control en este arte que parece no conceder a la manifestación más de lo que ésta es capaz de resistir sin traicionar la plenitud del Vacío del que procede, pues “Ciertamente ningún reproche puede hacerse a este mundo salvo que éste no es Aquél” (Plotino, *Enéadas*, V, 8, 8).

La afinidad del arte de Vicente Pascual con los trabajos ornamentales de los pueblos nómadas —ya sean indios de Norteamérica, mongoles o beduinos— no puede pasarnos desapercibida; no cabe duda de que esta afinidad refleja un sentido de la transitoriedad, da testimonio del carácter provisional de las formas visuales. No hay aquí ninguna preocupación por una representación figurativa que pudiera conceder a las formas algún tipo de independencia y de estabilidad, una vida por sí mismas, por decirlo de algún modo. En estas pinturas, la abstracción no ha de entenderse como una liberación de las restricciones de la representación sino como una alusión a los arquetipos.

Se advierte que Vicente Pascual ha extraído la quintaesencia del mensaje del arte nómada, su dimensión primordial, para convertirlo en el elemento central de su concepto estético; en este sentido, podemos decir que, lejos de limitarse a seguir conceptos del pasado, Pascual ha logrado de manera espléndida hacer que su arte sea una expresión innovadora de los principios perennes que están en el núcleo del románico.

Patrick Laude  
 ARLINGTON, 1999

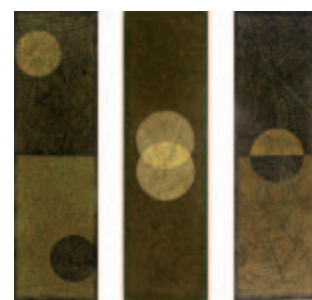
## *Speculum Animae*

*Tu contemplación, es una realidad no una metáfora.  
Se impone necesariamente, no es simplemente permisible.<sup>1</sup>*

Recuperar una lectura simbólica de la realidad requiere un cierto ejercicio de arqueología mental. Hace tiempo que la interpretación analógica agota el lenguaje, hace tiempo que imágenes y palabras se sostienen sobre el vacío de la saturación. Es verdad que determinados estados de melancolía pueden ponernos en una situación favorable a una súbita comunión con el entorno. Entonces, desde ese lugar, a veces la contemplación es suficiente para que objetos y palabras se desnuden, se descosifiquen y recuperen de nuevo su papel sustantivo. La visión poética suministra de vez en cuando esa gracia, pero su perdurabilidad depende de un esfuerzo sostenido, de un verdadero aprendizaje espiritual que incluye una operación de despojamiento, de limpieza de todas las recetas visuales y mentales que intoxican nuestra percepción. Todo esto es conocido desde antiguo, lo que hace pensar que la inanidad que parece presidir nuestros días sea, igualmente, muy vieja.

Desde que contemplé estas pinturas que Vicente Pascual me mostró una noche, en un breve encuentro en Madrid, recuerdo haber tenido la sensación de que lo que el pintor ponía ante mis ojos eran descripciones de un lugar oculto, pero conocido, al que habría logrado llegar por un camino que no parecía el que se frecuentaba usualmente para una aventura semejante. De entrada, las imágenes permitían una primera lectura que podía situarlas en una línea próxima al acercamiento a las formas primigenias, a la que, tras la ruptura con la metáfora y a la búsqueda de sensaciones puras y universales, había llegado toda una indagación de la pintura de este siglo. Sin embargo, una contemplación más pausada sugería enseguida que lo que allí se mostraba surgía a través de un periplo distinto y que, a partir de él, los hallazgos habían sido también diferentes. La primera diferencia que cabía observar era la clara voluntad de orden y concierto que emanaban de aquellas pinturas como si hubieran brotado, como si hubieran sido la revelación final de un largo período de meditación y ascesis, antes que de alguna impulsiva intuición. El tiempo aparecía como una presencia fundamental en su gestación y trascendía no solo en el aspecto puramente formal que las conformaba, en el devocional cuidado con el que parecían haber fluido a través de la mano las capas de pigmentos, sino en la singular densidad que habían ido acabando por acumular aquellas formas.

Alguna de ellas se designaban simplemente con el nombre de "Círculos", otras con el de *Imago Mundi*. No creería en el poder simbólico de las imágenes si no creyera en el poder simbólico de las palabras, así que los vocablos vuelven una y otra vez mientras contemplo estas formas engañosamente simples. No las olvido porque su contemplación me sigue provocando



Vicente Pascual  
*In Illo Tempore VII*, 2003  
Acrílico sobre lienzo, 122 x 35 cm  
Colección Privada

Vicente Pascual  
*In Illo Tempore XIX*, 2003  
Acrílico sobre lienzo, 122 x 35 cm  
Colección Privada

Vicente Pascual  
*In Illo Tempore V*, 2003  
Acrílico sobre lienzo, 122 x 35 cm  
Colección Fundación Beulas,  
Huesca

una sensación de desvelamiento, de reconocimiento de un territorio soterrado pero prodigiosamente cercano. Sin embargo, he podido convivir durante un tiempo con una de ellas cuyo nombre desconozco. Como las demás la pequeña pintura se construye sobre formas primordiales, formas que pueden encontrarse recurrentemente en el repertorio representacional de casi todas las culturas del mundo, el círculo y el cuadrado, y sobre un uso del color aparentemente sobrio, destinado a concentrar la atención sobre el contraste o la armonía entre la luz y las sombras. Pese a ello, pese a este despojamiento, pese a esta reducción extrema de los elementos pictóricos, hasta nuestros ojos, hasta nuestra mente, llega de un modo sorprendentemente eficaz la intensidad acumulada en esos fondos en los que el contemplador descubre poco a poco una misteriosa grafía, como sutil descripción de un territorio oculto, cuyos vericuetos se hubieran ido descifrando pausadamente y al que se habría llegado, tal vez, tras desvelar los setenta velos de los que habla la sabiduría antigua. La mirada se concentra entonces en las formas circulares, se ve casi abducida por ellas, como si se tratara de potentes agujeros de energía condensada, de luz o de oscuridad. Todo se vacía ahora para llenarse de nuevo. Recuerdo la historia. "El diámetro sería de dos o tres centímetros pero el espacio cósmico estaba ahí sin disminución de tamaño".

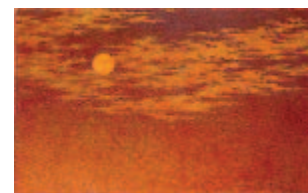
¿Por qué camino había llegado Vicente Pascual a vislumbrar y mostrar aquel lugar capaz de activar algún misterioso resorte en nuestro interior que provocaba un reconocimiento inmediato?, y lo que era más sorprendente, ¿cómo conseguía no sólo que lo reconociéramos, sino que lo habitáramos? La proximidad con la pintura confirmaba cada vez más que más allá de referenciar el lugar, más allá de la analogía, ella misma se comportaba como arquetipo, como mandala, como un espejo receptor de la vocación de conocimiento de nuestro corazón, como pasadizo hacia la contemplación de un lugar secreto e inefable. Quien haya tenido cerca mapas antiguos, habrá podido experimentar tal vez como, a través de la pura aprehensión visual descriptiva de los territorios, puede filtrarse otra metonímica, mágica, que llega a provocar el prodigio de forzar al mapa a convertirse en el lugar, como si el mapa fuese el territorio, como si el mapa fuese el tesoro. En los tiempos en los que todo el saber confluía, podemos imaginar a antiguos astrónomos, en Babilonia, en Alejandría o en Tenochtitlán, trazando lentamente las líneas resultantes de la acumulación de muchas vidas de observaciones astrales, de cuidadosas anotaciones de largos viajes a la búsqueda de una apertura hacia lo desconocido, pasando luego de manos a manos celosamente elegidas, o robados por intrusos seguros de poseer con ellos la puerta de otro mundo. Podemos imaginar la energía que siglo a siglo habría ido acumulándose en aquellos trazos referenciales de lugares imaginados e inaccesibles, su casi religiosa vocación de verdad, de totalidad. Alguno de ellos tal vez soñó con que las divinas leyes de la geometría, y una adecuada depuración del alma, podría llevarles a la captación de todas las correlaciones existentes en el tiempo y en el espacio, a la visión de todos los tiempos y todas las cosas que existieron y existirán.

Los mapas, como señala Svetlana Alpers, habían estado en el origen de la pintura de paisaje nórdica, en la que a diferencia de la vocación dual, de la italiana, nunca se rompió del todo el vínculo simbólico con la realidad. Ello le permitió servir de vehículo a una nueva espiritualidad, incluso desarrollando al máximo la dimensión más descriptiva de la cartografía. En el caso de Vicente Pascual, el paisaje, íntimamente ligado a su interés por reelaborar desde una experiencia absolutamente propia las relaciones con la naturaleza, había centrado su pintura

de los últimos años, pero esa indagación le había llevado al encuentro de un lenguaje cada vez más desnudo, más esencial, hasta la supresión casi total del accidente, hasta la reducción de las formas naturales a su estabilidad geométrica. En cierto modo había sido un camino a la inversa el que había acabado conduciéndole desde una percepción contemplativa y metonímica de la naturaleza hasta aquellas visiones quietistas y epifánicas, hasta aquella cosmología del espíritu. Era ahí, a partir de ese camino desandado, cuando su pintura, acababa estableciendo significativas confluencias con aspiraciones de comprensión del absoluto, por medio de la disposición del alma para reflejarlo, solo transmisibles a través del símbolo y detectables en antiguas formas de conocimiento, tal como recoge y expresa valiéndose sobre todo de la palabra, la literatura mística. Pero para encontrar su reflejo en la plástica, debemos buscar sin embargo en otras culturas, que ensayaron vías no analógicas sino simbólicas de representación.

La pintura española no pudo utilizar el paisaje que canalizó la nueva religiosidad en los países nórdicos y tampoco pudo transmitir fuera del territorio de la imaginería toda la espiritualidad clandestina que preservó la mística, sino que, domesticada por la religiosidad oficial, hubo de arreglárselas para representar su reflejo en los cuerpos y los rostros alucinados de los santos, para acercar al espectador ansioso por la contemplación de lo invisible al menos a la vista de una visión. Más allá de este recurso utilizado ampliamente por la mayoría de los artistas españoles de la época, la "Santa faz" del Museo de Valladolid de Zurbarán, donde el rostro de Cristo apenas sugerido por ligeros tonos de ocre, aparece como un círculo dentro de un cuadrado de luminosa blancura que forma el paño, el cual se contrapone a su vez, sobre un fondo pardo, constituye una imagen de gran sobriedad e intensidad espiritual y quizás un inconsciente esbozo de otra aproximación. Como señala Victor Stoichita, "Pese a la ruptura ontológica entre el acá de la experiencia y el allá de la visión la comunicación entre el imaginario místico y el artístico es constante".<sup>2</sup>

Es cierto que, en un momento como el actual, la relación con las más diversas corrientes culturales tanto en el tiempo como el espacio es ya lo suficientemente fluida como para relativizar la influencia de cualquier tradición puntual. Los paisajes de Vicente Pascual se encontraban incluso más próximos a una concepción oriental que occidental de la naturaleza y sus pinturas actuales; como resultado de la personal depuración de su obra, desbordan cualquier valoración puramente historiográfica. La sintonía que la última obra de Vicente Pascual sugiere con determinados estados espirituales vislumbrados por la corriente mística española, en la que como se sabe, sobrevivieron subrepticamente corrientes de pensamiento islámicas, hebraicas y platónicas a través de éstos, bien podría ser, me dije, el resultado de una coincidencia en búsquedas y objetivos, por otra parte, comunes a otras culturas o a todo aquel, en fin, que emprenda un viaje interior en solitario desviándose de los itinerarios más frecuentados. En los márgenes del Mediterráneo se documenta toda una corriente de pensamiento que creyó en la ciencia de los secretos del corazón, sólo alcanzable a través de un arduo camino hasta convertirlo en un espejo reflectante de lo absoluto, de la suprema sabiduría de la divinidad.<sup>3</sup> Pero es cierto también que esa búsqueda, sinceramente emprendida, llevaría a cualquiera a un lugar semejante o quizás al mismo lugar. Un lugar al que, por caminos diferentes, habían llegado algunos artistas del S. XX, un escritor de Buenos Aires, unos monjes españoles y antes aún un sufí murciano. Mejor que nadie entendería él estas imágenes especulares, surgidas del personal viaje interior de un pintor junto



Vicente Pascual  
*Ha llovido un poco*, 1991  
Óleo sobre lienzo, 81 x 130 cm  
Col.lecció Testimoni,  
Fundació "la Caixa"

a los paisajes de Indiana, que tan fielmente parecen reflejar el espíritu de sus palabras pronunciadas hace ya varios siglos: “Todas las cosas se me mostraron y no vi cosa alguna. Vi las cosas sin tener ninguna visión”.<sup>4</sup>

María Escribano  
MADRID, 2003

- 
1. Ibn Arabí, *Las iluminaciones de la Meca*, Ediciones Siruela, p. 51.
  2. Victor I. Stoichita, *El ojo místico*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 48.
  3. Asín Palacios y Luce López Baralt han estudiado la influencia de la corriente sufi sobre la mística española. Luce López-Baralt, *Moradas de los corazones*, Trotta, Madrid, 1999.
  4. Ibn Al Arabí, *Las contemplaciones de los misterios*, Editora regional de Murcia, 1994.

## Tras las nubes se esconde siempre un dragón

### Nostalgia de los ángeles

*¿Quién, si yo gritara, me oiría  
entre los coros de los ángeles?*

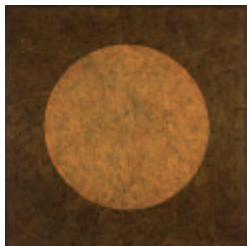
Rainer Maria Rilke

El clamor de Rilke resuena aún en nuestros oídos como un eco, reverberando *ad infinitum* en la cavidad hueca de la bóveda celeste. En el ilimitado vacío cósmico de la física moderna, deshabitado y mudo, ya no se alza ninguna voz, ni se escuchan los acordes angélicos ni la música de los astros. Un insondable abismo (*chaos*) se ha abierto en el corazón del antiguo *kosmos* (orden), arrastrando hacia su vórtice, como un voraz *maëlstrom*, a sus primitivos moradores estelares.

Pero hubo un tiempo en que el universo era orden, y número, y medida, y los cielos estaban poblados por seres especulares que multiplicaban e informaban hasta el último átomo de este concierto (*harmonia*); criaturas aladas que atravesaban las diferentes esferas, mensajeros (*angelos*) de las cosas divinas entre los hombres. Y cuyos vuelos trazaron, en su transitar mediador de una escala a otra, una geografía simbólica (*synballein*: juntar), interregno entre lo invisible y lo visible, *Mundus Imaginalis*.

Este territorio de reflejos, lugar de aparición (*imago*), es la "linterna mágica" del espíritu, donde se proyectan las Formas Inteligibles (Arquetipos, Ángeles o Ideas platónicas), el *speculum animae* alumbrado por la imaginación creadora, cartografía del atlas celeste en el microcosmos humano. Este intermundo es el Paraíso terrenal, la Naturaleza transfigurada, el Edén que *in illo tempore* habitó el hombre en residencia sagrada.

Paraíso que habitamos una vez... y del que fuimos expulsados. En el Génesis se narran, de hecho, dos expulsiones: la primera de la Patria Original, por comer del Árbol del Bien y del Mal, eje simétrico del Árbol de la Vida, en el centro del Edén; la segunda de nuestra "propia casa", el lenguaje, por construir una torre que alcanzase el cielo, un *ziggurat* para hablar con Dios. Por castigo divino moramos en el exilio de la Tierra y ya, dice Rilke, "no nos sentimos en casa en nuestro interpretado mundo"; y en el exilio hemos olvidado nuestra lengua original, aquella con la que Adán nombró las cosas y que era la lengua de Dios. "Somos un signo sin significado —escribe Hölderlin—, / y sin dolor somos y por poco / perdemos el lenguaje en el extranjero".



Vicente Pascual  
*Axis Mundi VIII*, 2005  
Acrílico sobre lienzo, 121 x 121 cm



Vicente Pascual  
*Aquatio I*, 2005  
Acrílico sobre lienzo, 121 x 121 cm  
Colección Privada

El trabajo de Vicente Pascual parte de esta “conciencia del exilio”, como él ha expresado en alguna ocasión, y así entiende que la razón del arte “no es otra que la actualización de la propia naturaleza mediante la memoria del origen”. Retornar al origen, resucitar la Tierra Original, es rememorar la cadena del ser, es ir tejiendo la red analógica que reunifique la totalidad de la Creación, hombre y naturaleza, exterior e interior, en una plenitud reveladora. En el mito neoplatónico es precisamente un “ángel” (Eros, el deseo de belleza) el motor de este camino ascendente hacia la unidad original a través de la escala de formas naturales —y artísticas— que participan por analogía (*similitudo*, semejanza) de la belleza divina.

Retornar al origen es regresar al Centro. Pascual titula esta exposición *Axis Mundi* (Eje del Mundo), lema inspirado en la simbología de la torre, que a su vez proviene del motivo concreto de unas torres mudéjares de Teruel. El *Axis Mundi* es metafóricamente el eje que une el centro del mundo terrenal con su arquetipo celeste, figurado en el eje polar y en el eje solsticial. Este Eje Cósmico se relaciona con el Árbol, que hunde sus raíces en el subsuelo y cuyas ramas se elevan hacia lo alto; también con la Montaña Sagrada, en cuya cima se juntan cielo y tierra, y a partir de la Montaña con la Torre, cuyo prototipo, el *ziggurat*, está inspirado en ella. El Árbol del Conocimiento/Árbol de la Vida, situado en el centro del Edén, y la Torre de Babel, antiguo *ziggurat* o templo para hablar con el dios, traslucen su significado de *Axis Mundi* en el relato bíblico en cuanto centro/origen del cual el hombre ha sido alejado... Tras la Caída, un ángel —Gabriel— nos anunció la Redención y otros ángeles pregonarán el Juicio que nos revele finalmente el Paraíso Eterno.

Pero ¿cómo reencontrar este centro/origen si ya no existen ángeles que nos guíen o están demasiado lejos para escucharnos? No vivimos ya en el tiempo de Tobías y hace mucho que los ángeles no nos enuncian los designios divinos. Si es que aún existen, son de una casta inferior, de aquella estirpe de *Angelus Novus* que a Benjamin le gustaba invocar y cuya existencia, según la leyenda talmúdica, se limita al instante en que son creados para entonar su canto ante Dios y después disolverse en la nada. Ángel de la Historia, figura de la melancolía, Benjamin vio en él la expresión de la modernidad misma, encarnada en la transitoriedad, y como tal, imagen no ya del Símbolo, que revela la eternidad en lo efímero, sino de la Alegoría, que petrifica el instante fugaz.

En el umbral de la modernidad otro filósofo, Hegel, había vislumbrado ya la amenaza de lo Simbólico —de este *Mundus Imaginalis*, de esta geografía angélica— en el advenimiento de lo Sublime, esa inmensidad inimaginable e irrepresentable, ese vacío cósmico que ahogaba el grito de Rilke y que se interpuso, como un agujero negro, en el territorio de los antiguos ángeles.

## Cartografías de lo invisible

*Cual un dragón que se desplaza en el cielo, si se descubriera por entero,  
sin aura ni prolongación, ¿de qué misterio podría estar envuelto?  
Por ello, tras las nubes se oculta siempre un dragón.*

Bu Yantu

Hegel no sólo vaticinó la anegación del espacio simbólico en el desbordamiento infinito y abstracto de lo Sublime, esto es, la invasión del territorio de la imagen por la palabra, la suplantación del arte por la filosofía, sino que proyectó varias posibles vías póstumas para este arte

después de la “muerte del arte”: la evolución hacia un formalismo rupturista y de vanguardia; una progresiva desmaterialización del objeto artístico paralela a un desarrollo del subjetivismo y el culto al genio; y un camino de retorno: una vuelta al arte simbólico basado en la recuperación de las manifestaciones preclásicas y en la adopción de las tradiciones no occidentales.

Éste es, evidentemente, el camino de los diversos “primitivismos” de principios de siglo, así como de buena parte de la abstracción, al menos de esa línea más espiritual y esencialista que recorre de Malevitch a Josef Albers, Agnes Martin o James Turrell, y es en esta tradición en la que, en cualquier caso, hemos de situar el trabajo de Vicente Pascual. Con éstos últimos comparte un rechazo hacia la expresión psicologista y narcisista del yo individual, que lo aleja al tiempo del expresionismo abstracto y otros territorios afines, y una negación de la retórica puramente formalista, que evitaría las conexiones con el minimalismo, la pintura-pintura y sus aledaños. Hacia los primeros converge su interés por el arte tradicional y de culturas extraeuropeas, como la pintura china o el trabajo de los pueblos nómadas. Pero, a diferencia de ellos, en el caso de Pascual no se trata tanto de buscar los “efectos” del arte primitivo, como podemos observar en ciertas “mistificaciones” vanguardistas, cuanto sus “causas”, esto es, de una afinidad más íntima, más interiorizada. Más aún, esta asimilación del espíritu artístico tradicional no excluye en absoluto una expresión ajustada al lenguaje formal occidental. Así, si sus paisajes anteriores podían revestir las maneras del romanticismo alemán o incluso del neoimpresionismo seuratiano, el aliento se lo insuflaba —a mi entender— el ejemplo de la pintura china. De la misma manera, en su obra actual podemos reconocer, por poner por caso, similitudes “externas” con la abstracción americana mientras que su “interior” responde, en determinados momentos, a un espíritu cercano del misticismo musulmán. Esta disociación no es sino aparente puesto que lo que Pascual persigue no es una suerte de sincretismo cultural, sino —en sus propias palabras— “estudiar aquellas constantes que por alguna razón me absorbían y que, antes que a mí, habían fascinado a otros”. Como él acostumbra citar: “No sigo a los antiguos, busco lo que ellos buscaron”.

¿Cuál es, pues, el sentido último de este arte tradicional o simbólico? De otra manera, ¿qué es lo que unifica las diferentes tradiciones en las que se reconoce el arte de Vicente Pascual?

Decir “arte simbólico” significa recuperar para el arte ese estatuto alquímico de transformación de la materia en espíritu, ese espacio de mediación entre lo sensible y lo inteligible, ese Reino seráfico de la imaginación activa que hemos nombrado como *Mundus Imaginalis*. Decir “símbolo” —etimológicamente, “lo que une”— y decir “imagen” —“aparición”— es enumerar los atributos angélicos, en cuanto que transmisores y anunciadores de la presencia divina. La finalidad del arte simbólico es, por tanto, la representación de la divinidad; los objetivos del arte simbólico son, en un extremo, iconoclastas. Su querencia última es representar lo irrepresentable, hacer visible lo invisible; o, como enseñan los maestros chinos, insinuar la presencia del dragón oculto tras la nube.

En este sentido, el arte de Vicente Pascual se relaciona con el del icono (*eikon*: imagen, semejanza, representación) en cuanto que éste es también una epifanía sensible de lo sagrado, manifestación del misterio de la Encarnación, de la *Kenosis*. En el icono (como, entre nosotros, en las representaciones del Santo Sudario) hay una tensión simbólica que empuja a la imagen a realizarse, a encontrar su plena significación, fuera de ella. Presencia que revela una

ausencia, inmanencia que evoca una trascendencia, esta representación de la doble naturaleza de Cristo —humana y divina— está simbolizada a través de las formas y los colores.

El círculo del rostro o del nimbo de Cristo inscrito en el cuadrado del marco sugiere la imagen de la cuadratura del círculo (como en muchos cuadros de Pascual), es decir, la circunscripción de lo ilimitado, del infinito (*apeiron*). El cromatismo es igualmente simbólico: el oro no es un color, es la materialización de la luz divina, es irradiación. De la misma manera, Pascual utiliza una pintura leve, casi inmaterial, transparente, que va superponiendo en capas dividiendo zonas de luz, menos saturadas, de otras de sombra, en una dialéctica de opuestos *ying-yang* que emana, sin embargo, de una única fuente. Esta *coincidentia oppositorum* se expresa nuevamente en el contraste entre el rigor en la geometría del dibujo, y la libertad y el azar en la aplicación del color, resuelto en la energía dinámica del chorreo que salpica y unifica toda la tela. Los colores usados —el negro humo y el óxido rojo de quinacridona, aderezados con el blanco— se transmutan, una vez aplicados en el lienzo, en un tono verde pardo-dorado, proceso que insinúa las diferentes fases alquímicas (negro: calcinación; blanco: solución; rojo: destilación) y la sublimación final de la materia en oro. Pero es que además el verde es, según Henry Corbin, el “color litúrgico y espiritual del Islam”, el “centro supremo”, el “misterio de los misterios” y se relaciona, en la mística sufi, con el Imán oculto (*Al-Khidr*, “El Verde”), el guía interior del vidente; y en la tradición alquímica con Mercurio, *Lumen Naturae*, la energía divina de la naturaleza, siempre cambiante, siempre la misma, que Jung reinterpreta en la imagen del trigo que muda del verde al oro, como la maduración del alma. En definitiva, una polisemia metafórica que remite a un único significado de fondo: el del cuadro como instrumento de contemplación —la virtud hierúrgica del icono—.



Pantocrator de Sant Climent de Taüll, ca. 1123  
Fresco seco  
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Heinrich Bunting  
*Jerusalem Celeste*, ca. 1585

Al margen de estas conexiones con éstas y otras manifestaciones del arte tradicional, la pintura de Pascual mantiene afinidades con otras representaciones simbólicas, como la cartografía, la jardinería o la arquitectura, proyecciones abstractas de o en el entorno natural o construido que no excluyen sin embargo la imagen antropomórfica, puesto que el hombre, en una transposición analógica de correspondencias macrocosmos/microcosmos, se halla también reflejado en ellas.

El arte, como los mapas de los tiempos precientíficos, es una cartografía de lo invisible, proyección especular del atlas celeste, geografía imaginaria. Así en los planisferios medievales, cuyo centro es la Jerusalén Celeste, o en los planos egipcios de la topografía del más allá. Todavía en los tiempos de Plinio, y aún en los de Ptolomeo, el Cosmos es un todo ordenado que enlaza hasta el último elemento de la tierra con su arquetipo celeste y en medio de un discurso pretendidamente científico el primero describe en su *Historia Natural* cómo ha visto “de noche, durante los turnos de guardia de los soldados, pegarse a la punta de las lanzas el brillo de las estrellas”.

El jardín es también una *Imago Mundi*, una representación en miniatura del universo y, en un sentido trascendente, un trasunto del Pensil Paradisiaco. Esto es así en el huerto medieval como en el vergel persa o en el jardín zen. Es por tanto un centro, un espacio de meditación (meditar es “con-centrarse”), un mandala que estructura nuestro “pensar el mundo”, como los mapamundi, y un itinerario iniciático, como el icono.

La arquitectura tradicional, lo hemos visto en el caso de las torres mudéjares de Teruel, responde igualmente a unos arquetipos, a unos esquemas universales. Es una geometría simbólica,

una imagen de Dios y una imagen del hombre, como ejemplifica el esquema vitruviano del cuerpo humano inscrito en un cuadrado y rodeado por un círculo o la planta de cruz latina de las iglesias cristianas.

La pintura de Vicente Pascual, como el “arte” del geógrafo, el jardinero o el arquitecto, es “imitativa”, pero esta imitación —como defiende A. K. Coomaraswamy— lo es en cuanto a la Forma (*eidos*), especie o género; su trabajo consiste en hallar esta forma y “adecuarla” (*adæquatio*) a una superficie o soporte dado. La finalidad de este arte no es imitar la naturaleza en sus efectos (*Natura Naturata*) sino en su modo de operar (*Natura Naturans*), en el acto creador. La actividad del artista se identifica entonces con la de Dios como *Creatrix*, como Divino Arquitecto. Sus imágenes son un reflejo del intelecto divino, su mirada alcanza el punto de vista de Dios.

En un mundo, como el contemporáneo, saturado de imágenes banales, éstas nos proponen un lugar para el reposo, para la meditación, un camino para huir del tiempo. Cuenta la leyenda china que “así como su contemporáneo el poeta Li Bo murió ahogado al tratar de atrapar en un río el reflejo de la luna que tantas veces había cantado (...) Wu Daozi desapareció en la bruma de un paisaje que acababa de pintar”.

Rosa Gutiérrez  
BARCELONA, 2005



## El Lujo de la Sobriedad

Apenas cuarenta años después de que Edward Kienholz acuñase el término arte conceptual y Sol LeWitt realizase la primera tesis teórica del movimiento, Vicente Pascual nos ofrece el regalo más esperado para bien de los ojos, de la inteligencia, de la sensibilidad, de la cultura. Y lo hace tras haberse atrevido, durante su creciente y perfeccionista trayectoria, a rajar el espacio (y el tiempo) para ver más allá.

Tras superar el aspecto lingüístico-tautológico del conceptualismo apartándose del objeto, asimilada cierta forma de realización fáctica o mental respecto a la imagen y a la percepción, su evolución plástica opta por la tendencia mística vinculada al pensamiento platónico y a determinados procesos de iniciación de máximo subjetivismo existencial y complicidad con la objetividad intelectual.

*Las 100 vistas del Monte Interior* es una obra maestra pintada por un poeta secreto y escrita por un pintor ejemplar. Trabajo global rigurosamente sobrio y con un estilo exquisito en cuanto a la búsqueda, expresión y comunicación de la extrema belleza. Cántico silencioso de la más fértil y espiritual serenidad. Quietud activa, íntima inquietud. Oscuro espacio iluminado por el misterio que es la realidad de la idea. El color como manos de una luz interior.

Su propuesta es una profunda investigación de lo axial a favor de la rehumanización de un mundo desequilibrado, embrutecido, hacia la tolerancia —más: la atracción— entre Naturaleza y Arte, hacia la armonía presencial de las fuerzas y debilidades opuestas, como si aún fuera posible reconstruir la conciencia abatida por sus propias ruinas y evitar que nuestra civilización se desmorone definitivamente al considerar necesario todo lo superfluo por haber estimado superfluo todo lo necesario.

Nos encontramos ante lo inefable —tan feliz como dramático— de un acontecimiento histórico: la constatación de que una obra de arte que no muera cuesta una vida.

Ángel Guinda  
MADRID, 2006



Vicente Pascual  
*Las 100 vistas del Monte Interior, En  
Recuerdo de los Antiguos Locos, 2006*  
Poemario publicado por Olifante.  
Ediciones de Poesía y CDAN, Centro  
de Arte y Naturaleza, Fundación  
Beulas



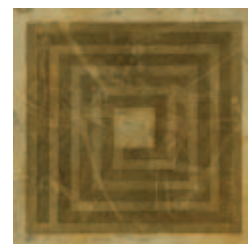
## a la Vida, a la Muerte y a mi Bienamada

Un libro de poemas con unidad tiene, en sus mejores casos, un objetivo no explícito en su arranque y que se va revelando al propio autor en su desarrollo. No puede haber, a mi juicio, una voluntad de hacer esto o lo otro, sino un abrirse a que el poema se haga. No obstante, en ocasiones, se da un pie, en el que ya se halla, conscientemente o no, la orientación a seguir.

En este poemario de Vicente Pascual, el motivo de partida son ciertos episodios de una leyenda de la antigua Arabia, titulada Laylá y Majnun. Se trata ésta, como él mismo hace constar en el encabezamiento, de “una bellísima historia de amor”. Podríamos pensar que todas las historias de amor son siempre la misma historia, pero no sería del todo cierto. El amor tiene distintos posibles niveles y, en este libro, se va al más profundo de todos ellos. El amor, en “*a la Vida, a la Muerte y a mi Bienamada*”, es el que mueve a todos los seres y cosas del cosmos hacia la convergencia en lo sagrado.

La mirada y el sentir están empapados de amor. El poema no puede ser un soliloquio, sino un diálogo. Y éste es aquí con la amada, una amada que es la realidad toda, encarnada en el símbolo. “Así es mi bienamada: / amor, dicha y el reposo”. La visión del mundo visible y, si se me permite decirlo así, del invisible —que siempre se ha de hacer visible de un modo u otro en la poesía— y el temblor y fulgor del verso tienen el sabor de la poesía de San Juan de la Cruz: “Como esa corza entre riscos. / Así es / el arrullo de mi amada”. Pero ya sabemos que el gran poeta místico, uno de los más excelsos de la literatura universal, se inserta en una larga tradición de entendimiento de la poesía como manifestación de un sentimiento sagrado, relacionada, en cierto nivel, con el sufismo, del que puede haber también ecos en la leyenda arábiga que sirve de pie al libro.

Hasta llegar a ese punto final, el poeta ha de sortear diversos espejismos que tratan de retenerlo. El mundo se presenta como conflicto, como lucha. Aparecen ante él continuas bifurcaciones. Todo, en el mundo manifestado, implica división, dualidad. Es fundamental la que supone la existencia del tiempo. El poeta mira el río y se dice, con Heráclito, que “el agua que lleva (...) ayer era otra”. Y se confiesa que, en verdad, no sabe lo que es un río. Como no sabe lo que es su propio cuerpo, “siempre cambiante”, y cuando “la vida en que hoy vive / ayer aún no era”.



Vicente Pascual  
*Minotauro I*, 2008  
Técnica mixta sobre papel, 26 x 26 cm



Vicente Pascual  
*A la Vida, a la Muerte y a mi Bienamada / Cancioncillas y cancioncillas*, 2008  
Poemario publicado por Olifante.  
Ediciones de Poesía

Siempre, la consideración del tiempo, como obstáculo. Y, siempre también, la presencia de la muerte, porque el tiempo es manifestación suya. Y, como ha podido escribir todo poeta, Vicente Pascual se dice: “Calentaos en mi hoguera, / que hace frío en esta noche / y quizás no haya mañana”. Y la sensación que tiene el lector es que nos hallamos en pleno desierto y en plena noche, y nos rodean los límites. Lugar que no es burladero, sino el campo donde la muerte y la vida están en juego. Y cuando el combate haya concluido, el presente será puerto del que se ha de partir, sin preguntar hacia dónde.

El camino que sigue el poeta es el de ir disolviendo las contradicciones que va encontrando. Si bien puede pensarse que, como dicen: “es amarga la partida (...) y es dulce el buen encuentro” prefiere creer que “No hay encuentro sin partida, / ni partida sin encuentro”. Siguen versos, en este poema y a lo largo del libro, de una belleza limpia, desnuda, de palabras que se suceden con la fluidez y serenidad de un curso de agua oculto en la montaña. Versos felices, con aires de poesía sabia y de poesía popular, que beben en las mismas fuentes: “¡Mirad, que viene el viento! / Que se lleve el humo, / que lo lleve!” (humo que está en nosotros, el de nuestra ceguera). Y sigue el poeta asombrado, maravillado: “¿Habéis visto lo que he visto?”.

Dualidad clave es la de vida-muerte. Y ello es causa de que esté “la emoción quebrada, / bajo lágrimas quemando. / Y este cuerpo dolorido”, porque “No ha de andar lejos la muerte”. Así que, en un primer estadio, todo lo que parecerá sereno al final del viaje, es ahora motivo de dolor y espanto: “¡Qué terrible y apacible está la mar!”. Y, situándose en el tiempo, el poeta reconoce que “Cuando yo fui alumbrado / ya conmigo tú naciste. / ¡Oh, mi muerte!”. Aunque luego amplíe esta consideración diciéndose: “Y es que a mí se me parece / que con muerte viene vida. / ¡Oh, mi muerte!”. Todavía, el poeta se siente detenido en la dualidad. Y, por lo tanto, en el temor.

Pero esta dualidad de vida y muerte, que todo lo cubre o colorea, acaba disolviéndose, no en un intento, que sería vano, de luchar contra lo negativo, sino en la aceptación del presente como momento único: “Y es que es todo un solo instante. / Un instante que perdura”, leemos. Un presente en el que se desvanecen el pasado y el futuro, y la actitud del poeta es de plena aceptación: “Y cuando venga la muerte / me dirá: *ya está*. / Le diré: *¿ya está?* / Y me dirá: *ya está*”. Así de sencillo.

El poeta, al final del camino trazado en este magnífico y logrado libro, que se ha ido abriendo a su paso, se tropieza con un vacío iluminado. Mira el vacío, oye el silencio —objetivo de la mejor poesía, como de la mejor música, la mejor arquitectura y, en general, el mejor arte—, y percibe que, gracias a la visión de ese vacío, lo que era ausencia, ahora es “fresca presencia”. Integrado el poeta con el destino final del poema, el amante con la amada, cuando no hay ya distinción entre los seres y las cosas, cuando todo es Uno, en la visión del poeta, éste ha de preguntarse “¿De quién son estos mis versos? / ¿De quién son si es que son ciertos?”.

José Corredor-Matheos  
BARCELONA, 2008

Vicente Pascual  
Sobre el arte  
Entrevistas y ensayos



## Conversación con Vicente Pascual sobre *Obra Dramática*

Durante los últimos años 80 el arte y los artistas han hablado utilizando la palabra y no sólo las obras con una profusión sin parangón en épocas anteriores, quizás por una necesidad de precisar y concretar los matices de dobles o múltiples lecturas por los que la producción artística ha discurrido. Lejos de acrecentar el caos al que conducían las propias propuestas artísticas, la palabra del artista con toda la ambigüedad de la que es capaz, ha resituado una interpretación y un debate en los términos reales de la intencionalidad de la obra, matizando la visión del crítico. La palabra a veces ha podido desviar la atención de la obra hacia el discurso, pero ha mostrado a la vez la inseparabilidad —de ahí también su coherencia— entre obra y discurso en el artista contemporáneo.

Una conversación con un artista puede romper el hielo de la comunicación con la obra, impuesto por la tradición de los tópicos y etiquetas a las que cada vez con mayor rigidez se ve sometida la obra por los imperativos de la comunicación. Cuando como en el caso de Vicente Pascual, una temática —el paisaje— y una técnica pictórica de raigambre tradicional confluyen en un estilo, que no es residuo del pasado sino vivencia del presente, afloran en la visión de la crítica los problemas que imponen la dialéctica de la modernidad y la vanguardia creando el terreno abonado para la confusión y la indeterminación.

Las diversas conversaciones mantenidas durante los últimos meses con Vicente Pascual en su estudio de Campanet en Mallorca, me abrieron nuevos caminos de comprensión a una obra cuya complejidad se oculta en una aparente sencillez visual capaz de entablar un primer plano de comunicación muy directa. Fue justamente la complejidad que iba descubriendo la que me convenció de la importancia y de la necesidad de una entrevista o una conversación que introdujera y precisara su trabajo, en donde el propio artista hablara del trasfondo de la obra en los intersticios donde ésta precisamente calla para dejar que acontezca en silencio la contemplación.

El entorno de Campanet, el pueblo donde desde hace años reside y trabaja Vicente Pascual en Mallorca, está constituido por una campiña que empieza a hacerse accidentada y a empinarse por las laderas abruptas y rocosas de la Sierra Tramuntana que a modo de un muro ciclópico protege de los fuertes vientos, que trae el mar, las zonas de cultivo de la llanura central de la isla (El Plá). El paisaje se recorta en siluetas contorsionadas de las montañas, configurando una imagen en cierto modo atormentada y romántica. Un lugar ideal para un paisajista, podría pensarse. Sin embargo Pascual no es en realidad lo que hoy podemos entender por paisajista, si por ello entendemos al artista que se dedica al género del paisaje. La confusión y la devaluación de los nombres ha convertido en peligrosamente inoperantes los términos, las



Campanet, Mallorca

etiquetas y los géneros. Ciertamente Vicente Pascual es un artista concentrado en el paisaje, pero no un pintor de "paisajes" que son tomados del natural, como si de un topógrafo de sensibilidad romántica se tratara, aunque la pintura sea la base técnica. No obstante el paisaje no ha sido el punto de partida de su obra, sino algo así como un punto de llegada desde donde se ha desarrollado una visión y un estilo.

**Vicente Pascual:** Una serie de experiencias personales produjeron un cambio de actitud en el modo de encarar el trabajo. Estas experiencias me hicieron tomar distancia y ver los movimientos de la vanguardia oficial como pequeños fenómenos muy limitados en el espacio y en el tiempo. Fue entonces paradójicamente cuando comenzó mi rebeldía y encontré un vehículo de expresión adecuado en el paisaje que me permitía abrir un camino sin seguir los pasos de ningún otro pintor. Desde entonces, y concentrado en el paisaje, mi pintura ha variado tanto que puede decirse que es absolutamente otra. Usted me pregunta por qué no planteo otras posibilidades plásticas. El destino me ha llevado a conocer en profundidad otras posibilidades además de las que ha producido el mundo occidental. Es obvio que habría otros lenguajes con los que podría expresarme sin renunciar a mí mismo, algunos me facilitarían las cosas ya que me acercarían a los modos expresivos hoy habituales. Sin embargo limitar el campo de acción no es sino una intensión. Para mí el paisaje no es limitativo, como no lo son los límites del soporte, el paisaje se pone a mi disposición como el lienzo.

**Santiago Olmo:** Tras la última exposición que Vd. presentó en Zaragoza su pintura aparentemente no ha sufrido ninguna variación sustancial aunque se aprecian cambios en la técnica e incluso en la forma de mirar el paisaje.

**VP:** Estoy muy satisfecho con la última obra en óleo por su densidad y su intensidad. La utilización del acrílico durante los últimos meses ha aliviado una posible sobresaturación pero no se trata de dos momentos en oposición, todo lo contrario, entre ellos hay una continuidad de planteamientos. Sin embargo ciertos recursos del acrílico han despertado aspectos que estaban en mi obra pero que no se hacían explícitos a través del óleo. Así las variaciones en la luz no vienen dadas por el acrílico sino más bien propiciadas. Las diferencias de textura se han ido agudizando paulatinamente y ahora la pintura ha tornado una homogeneidad y una fuerza mayor.

Por lo demás la pintura se ha ido desprendiendo de un modo radical y excluyente de cualquier divertimento, literatura o anécdota. Lo accidental sólo cabe en mi obra como contrapunto de lo esencial. Cuando trabajo el público no existe y no acepto concesiones de "modernidad".

**SO:** En su pintura una de las preguntas clave sería ¿Qué es moderno y qué no es moderno? Podría pensarse que la apariencia tradicional es un efecto deliberado, incluso un guiño. ¿Hasta qué punto no hay esto en su pintura?

**VP:** Al principio hubo este guiño, pero en el juego fui descubriendo los valores de aquello de lo que me burlaba y entonces traté de reotorgarle la autenticidad de su valor. De algún modo me situé en el objeto de la burla. En ciertos casos lo estandarizado si era criticable no lo era en su origen, sino por el abuso al que esos lenguajes habían sido sometidos. Por esto dejó de haber guiño y empezó a aparecer mi propia pintura con todos los riesgos que esta actitud supone.



Vicente Pascual  
*Pelearon durante muchos soles,  
muchos soles, 1991*  
Óleo sobre lienzo, 81 x 130 cm  
Colección Privada

**SO:** Entonces ¿Tampoco hay una aproximación crítica?

**VP:** No. El juego con los tópicos revela que su objeto ha llegado a ser "tópico" a causa de algo fascinante que hay en él, que ha atraído pero que ha sido muy frecuentemente malinterpretado y objeto de abuso superficial. El mar, por ejemplo, se ha pintado tan mal que trabajar en él hoy día significa entrar en contacto con el tópico de las marinas.

**SO:** De un modo general en su pintura se han vislumbrado remisiones, referencias y relaciones con el paisajismo oriental.

**VP:** El artista oriental enmarcaba su trabajo en un modo de hacer establecido, en una actitud previa casi canónica que jugaba un papel de rigor, de discernimiento o de geometría. En mis pinturas el rigor que permite al posterior gozo creador correr en libertad, viene dado por la estructuración geométrica. Quizás sea mi formación occidental la que me lleva a construir mis obras a partir del esqueleto y no directamente del nervio como ellos. El papel que en la pintura oriental desempeña el vacío, lo tiene en mi obra la luz. Una luz que en absoluto pretende ser cegadora pero sí viva. Esta luz vibraría con mayor intensidad en los elementos más sutiles.

Como los paisajistas orientales, cuando pinto una montaña no trato de pintar tal montaña, sino la montaña como tal. Es decir, la naturaleza se presenta como vehículo de manifestación de los arquetipos.

El motor del paisaje oriental es el vacío y los elementos que en él aparecen tienen la función de subrayar ese vacío que en realidad es plenitud. Otra característica del paisaje oriental es la luz que empapa el conjunto sin plantear el contraste luz-sombra, así como una acentuación de los aspectos de infinitud y de indeterminación; los estados más sutiles y menos solidificados se presentan como los más reales. En cualquier caso no me siento más afín a este arte que al arte textil nómada o al polinesio.

**SO:** En cierto modo todo esto lleva implícito un uso del símbolo que desde el paisaje pasa a construir una imagen de la naturaleza que revela una actitud hondamente simbólica.

**VP:** Un conocido filósofo alemán contemporáneo ha explicado en una de sus obras que el símbolo no es otra cosa que realidad simbolizada, mientras que la alegoría es una imagen que no toca la esencia de lo que trata de expresar. De acuerdo con esto el símbolo tiene un aspecto participativo, no depende de un discurso mental sino que su mensaje es transmitido y captado con inmediatez a través de una inteligencia más intuitiva, más existencial que mental. La transparencia y la elevación de contenido dará la magnitud de la obra. Viendo una roca elevada hacia lo alto el hombre de mentalidad simbólica podrá ver en ella la potencia, la victoria ante la inercia. El artista simbólico realza este aspecto destacándolo o combinándolo con otros elementos.

El artista de mentalidad simbólica no se autocontemplará como interesante y por tanto no se inclinará a centrarse en plasmar tal o cual estado subjetivo, mirará más al interior. La plasmación o la expresión, el lenguaje utilizado dependerá de la cultura en la que se halle inmerso.

**SO:** Otra referencia recurrente en su pintura es la del romanticismo alemán, que con su visión de la naturaleza influida por el pensamiento de filósofos como Schelling, que se deslizaban

hacia formas de panteísmo, trazan o esbozan un mundo en el que lo simbólico, por un lado, y lo nostálgico y lo dramático por otro dibujan la naturaleza como centro de todo.

**VP:** Creo que fue en Pollença donde hablamos del *Sturm und Drang*, que puede entenderse como un deseo por recuperar la intuición en el acto creativo contra un perfeccionismo banal, intransigente y prendado de sí. El romanticismo miraba hacia dentro pero frecuentemente se redujo a expresiones narcisistas: aquella búsqueda originaria de la vida se convirtió en una morbosa autocontemplación. De una búsqueda de las huellas de lo permanente en la naturaleza y en el hombre, se fue limitando a una artificiosa vuelta al pasado o a una lastimosa búsqueda de lo pintoresco y, con demasiada frecuencia, a una enfermiza complacencia en los estados más melancólicos, que es lo que en mayor medida ha quedado del romanticismo.

En relación a mi obra, y los últimos acrílicos en particular, la situaría más próxima a Turner cuyos trágicos torbellinos insinúan una esperanza.

Algo que me acerca al romanticismo es la acentuación en mi obra última de elementos dramáticos. Pero esto no es consecuencia de una premeditación. Por algún imponderable cíclico esta obra contiene una tensión más marcada. Siempre me ha interesado la tensión de los opuestos, así como ese punto entre dos mundos que es la muerte. En cualquier caso el drama (o lo dramático del título genérico de esta obra) no es equivalente a desgarrar, pues hay muchas maneras de encararlo. La guerra es un drama y el esfuerzo de superación es una guerra, allí está el drama y quizás si no estuviera arropado por la serenidad sería locura.

**SO:** Durante las últimas décadas se ha apoderado del mundo del arte el mito del cambio continuo. ¿Para una pintura como la suya en la que el cambio se manifiesta desde y hacia dentro, al contrario de lo que ocurre en otros artistas y movimientos que es hacia afuera, supone esto un estar fuera de las corrientes o a contracorriente?

**VP:** Cuando Monet pinta los nenúfares se habían dado ya reacciones al impresionismo, sin embargo conservan toda la vida de sus primeras obras pero acrecentada por la madurez. Hodler, Gauguin, Morandi son casos paralelos. Morandi se une a un movimiento en su juventud que le hace vibrar, pero es sólo en su madurez que se libera de la carga mental que le imponía esta actitud social. El cambio continuo es un prejuicio muy reciente y confunde el campo de la moda con el del arte. La fascinación por lo sorprendente no se había dado hasta hoy en un grado tan desarrollado. Un hombre no puede ser otro distinto cada día, salvo en la locura.

En mi obra los cambios son paulatinos y llevan un hilo conductor, la tensión del cambio se manifiesta en modos de acción pero no en los planteamientos generales en la medida en que los considere válidos. La autocrítica es continua, en este sentido no duermo. En cualquier caso he citado otras veces a Basho cuando dijo: "No sigo a los antiguos, busco lo que ellos buscaron".

Santiago Olmo  
ESPORLAS, 1992

## Memorias de la Torre Blanca

*Pues ninguna ciudad podría ser feliz a menos que fuera diseñada por artistas que imitaran el modelo celeste.<sup>1</sup>*

Trataré de decir algo. No tenía ninguna idea preconcebida de como iba a enfocar este trabajo, y no pensaba que esta estancia hubiera de afectar a mi pintura más allá de ese refresco que supone toda sana interrupción de los hábitos; de hecho desde el exterior nada ha cambiado pero, en lo que se refiere a la actitud creativa, vivir en este entorno me ha ayudado, y mucho, a actualizar la certidumbre de que la simplicidad participa de algo, así como un misterio, que le permite referirse a ideas, a arquetipos, que se materializan en los más diversos modos y grados de plenitud en el mundo tradicional y en lo creado, sin jamás agotarse.

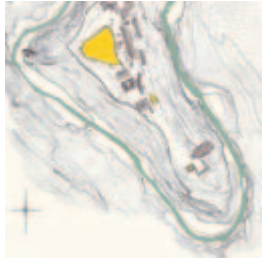
Todavía algunas ciudades, ya pocas, se mantienen próximas a aquella *Hurqalya* de los orientales,<sup>2</sup> aquella ciudad celeste que se sitúa fuera del espacio y de la historia que, dicen, fue patrón de toda ciudad, y cuya presencia en nuestra intuición intelectual nos sirve para determinar si las ciudades son, o no, acordes al modelo ideal. Esa antigua ciudad que, según los historiadores, los pobladores musulmanes llamaban ya Santa María de Albarracín, lo es.

Hay un concepto referido al acto creativo que me es particularmente querido y que siempre trato de tener presente: *Consonantia et Adæquatio*. El artista —y todo hombre lo es cuando lleva a cabo una actividad acorde con su propia naturaleza, con su posibilidad existencial— ha de crear de acuerdo a un patrón intuido o conocido interiormente, en consonancia, y de un modo adecuado al soporte, o materia, empleado para su corporización perceptible a los sentidos. Dicen que en cualquier trabajo de arte hay dos actos necesarios para la producción: uno de contemplación en el que la idea es concebida, y uno de operación en el que el artista da cuerpo a tal concepto.<sup>3</sup> Bien, digo esto para expresar la sensación de reto que se apoderó de mí tras el primer contacto con Albarracín, ya que el modo en que los anónimos artistas la crearon —en un proyecto continuado en el tiempo— es modélico: dieron cuerpo a una ciudad en consonancia con la idea de lo que una ciudad ha de ser y lo hicieron de un modo adecuado a un medio preciso. Hay muchas ciudades bellas y muchos lugares maravillosos, pero lo que aquí me sedujo fue la inteligencia de la integración del urbanismo y su entorno en una sola unidad. Si tienen alguna razón los que consideran que el sentido fundamental del arte es el de favorecer la unificación de los planos que conforman el ser humano: espiritual, psicológico y físico; entonces, aquéllos que crearon Albarracín, fueron, verdaderamente, grandes artistas. Así, mi trabajo aquí, más que nunca, me exigía asumir el reto de continuar esa línea modelada en la extinción activa en la naturaleza de las cosas.

Bueno, entonces surgió el encuentro con una atalaya que llaman la “Torre Blanca”, un torreón medieval exento, de geometría cristalina. Y, quizás por contraste, se me hizo obvio que la ciudad de Albarracín es femenina, como un cobijo en el que protegerse de un tiempo inclemente. Es misteriosa, ligera e imaginativa; incluso su color salmón recuerda a la novia o la esposa bienamada. Mi trabajo siempre ha buscado el equilibrio entre una libertad musical y un rigor



Albarracín, Teruel



Mapa de la Torre Blanca  
Albarracín



Vicente Pascual  
*Turrís Eburnea I*, 2004  
Acrílico sobre lienzo (tríptico),  
146 x 224 cm  
Colección del Museo Pablo Serrano,  
Zaragoza

lógico, pues sin éste el resultado es disolvente y sin aquél el resultado es coagulante. Así que ya no me cupo duda. Comencé a estudiar esta construcción que se me mostró como el eje inalterable en el que esta ciudad encuentra su equilibrio.

Este aspecto axial me resultó aun más sorprendente cuando reparé en que también el río lo había percibido. Es realmente muy interesante, este carácter de eje inamovible toma relieve al contrastar su presencia con la fluidez del Guadalaviar, que llega a Albarracín encañonado, entre rocas; se encuentra con la torre a la que rodea siguiendo la dirección contraria al sol —lo que rememora muy claramente, aunque en grado menor, lo que la circunvalación a la Caaba actualiza, el retorno al origen primordial— y, tras este acto de homenaje, el río fertiliza la vega; como tras la peregrinación, eso dicen, los musulmanes esparcen la semilla de vida en el mundo, renovándolo. Sin embargo, este torreón acentúa un carácter complementario al del lejano edificio, ya que aquí no es el lugar al que se dirigen las miradas sino el punto desde donde parten. Es una atalaya desde la que se discierne aquello indeseable que pudiera venir desde el exterior por cualquiera de las cuatro direcciones del espacio, pero a su vez es también refugio, protección, fija el espacio en sus tres dimensiones y permite la salida fuera de sus límites.

Todo esto me llevó a recordar aquella jaculatoria de la letanía de Loreto *Turrís Eburnea*, “Torre de Marfil”, que sugiere la idea de corazón y camino vertical. Meditando sobre esta idea llamé mi atención la franqueza de su asentamiento. Bajo la entrada hay algo así como un sótano semejante a una caverna, casi la totalidad de esta sala está ocupada por una roca sin desbastar —el vacío—, y arriba, una terraza en la que ya sólo se encuentra la bóveda celeste —la plenitud—. Pero temo que las formas de las pinturas de esta serie puedan defraudar a quien buscase claves discursivas o alegorías. No he tratado de retratar la torre, sino de dar cuerpo en otra materia y en otro soporte, a aquello que ella expresa en piedra.

Dicen que el arte contemporáneo ha de expresar nuestros tiempos, eso dicen; en ese caso, hace ya mucho que dejé de ser una artista contemporáneo. Hizo frío y llovió durante los meses vividos en Albarracín; hacía falta un cierto rigor para compensar tanta belleza, y esto me ha venido bien para trabajar mucho. Alguna noche fui detrás la Torre Blanca, junto al cementerio y, mirando las estrellas, recordé cómo Dante da fin a su comedia:

*A l'alta fantasia qui mancó possa;  
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,  
sì come rota ch' igualmente è mossa,  
l'Amor che move il sole e i'altre stelle".<sup>4</sup>*

Vicente Pascual  
TARAZONA, 2004

- 
1. Platón, *República*, 500.
  2. Ver Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra Celeste*, Ed. Siruela, Madrid, 1996.
  3. Roger Lipsey, *Figure of speech or thought?* en A. K. Coomaraswamy, *Traditional Art and Symbolism*, Princeton University, Princeton, NJ, 1977.
  4. “Y la alta fantasía fue impotente;  
Mas mi voluntad seguir quería sus huellas,  
Como a otra esfera, hizo el amor ardiente  
Que mueve al sol y a las demás estrellas”.  
Dante, *El Paraíso*, canto 33, 142–145.

## Conversación con Vicente Pascual

**Agustín López Tobajas:** Según has manifestado en alguna ocasión, te sientes vinculado a lo que podríamos llamar el "pensamiento tradicional" y tú mismo has dicho que la lectura o el conocimiento de autores como Frithjof Schuon, Titus Burckhardt o Seyyed Hossein Nasr ha sido muy importante para ti. Me gustaría que me dijeras, en primer lugar, cómo entroncas tu pintura con esa visión tradicional del arte.

**Vicente Pascual:** Es cierto; cuando me es necesario explicar mi trayectoria profesional, me remito a los autores que mencionas, incluyendo también a A. K. Coomaraswamy; pero mi intención al hacerlo es la de expresar mi deuda con ellos y no la de reivindicar para mi trabajo algo así como una garantía de calidad o la de pretender que mi obra sea portavoz artístico de la perspectiva filosófica que estos autores representan. La influencia del contacto con el pensamiento perennialista se manifiesta más en la actitud con la que llevo a cabo mi trabajo que en la forma externa que el resultado adquiere —una influencia que no sería necesariamente distinta si yo fuera carpintero, por ejemplo, pues considero que toda actividad acorde con la naturaleza humana es susceptible de ser vivida como "artística"—. Ahora bien, cuando se aceptan las bases de esta perspectiva es evidente que determinadas formas y contenidos han de excluirse: aquéllas que se oponen a esa alquimia que tiene por objeto la conversión del caos interior en una armonía que encuentra su soporte y su reflejo en la actividad artística.

En el pasado, el artista recibía de sus mayores una doctrina y un método que favorecían la concentración intelectual en lo esencial y hacían posible el deshielo del corazón endurecido. Cada uno de los universos tradicionales regidos por una u otra religión proporcionaba unas pautas que protegían al artista de ser arrastrado en el trabajo por la inercia de su propio psiquismo, al tiempo que favorecían en él la conciencia de que el artista debe actuar como vehículo para la cristalización de lo intangible en el mundo de lo efímero. Pues bien, el destino me situó en un dilema creativo que no podría haber aparecido en un mundo tradicional. Cuando en 1976 tomé contacto con la perspectiva perennialista mi oficio estaba ya definido y, por supuesto, había ya recibido una formación basada conceptual y formalmente en criterios del arte moderno; además, mi situación personal no me permitía tomar alguna solución drástica, como trasladarme a un país tradicional para aprender alguna modalidad de su arte en profundidad. Este contacto me forzó a considerar los límites dentro de los cuales el destino me había situado para llevar a cabo mi oficio sin traicionar los principios a los que me adhiero.

Hoy, mi trabajo no ambiciona de ningún modo ser una innovación, ni siquiera una renovación, dentro del arte tradicional y, socialmente, no pretende otra cosa que suministrar dentro del mundo moderno una opción coherente con la naturaleza de las cosas que pueda favorecer el

recuerdo de lo esencial. Pero, considero que, al margen de aplicaciones sociales más o menos secundarias, todo arte digno de tal nombre es realizado principalmente para el propio artista, para fijar en él la actualización cardíaca de conocimientos mentales e intuiciones espirituales que podrían desvanecerse. El espectador se beneficiará en función de la profundidad espiritual de la obra y de su propia contemplatividad; pero, en cierto modo, al artista eso ya no le concierne.

**ALT:** Dices que tu trabajo no pretende otra cosa que "favorecer el recuerdo de lo esencial". Pero ¿acaso el arte puede hacer algo más que eso? ¿Cuál, si no es ésta, podría ser la función esencial del arte sagrado? Por cierto, tal vez habría que empezar por intentar definir qué hay que entender por "arte sagrado"...

**VP:** Entiendo que una definición de lo que es el arte sagrado es un acuerdo para facilitar el diálogo y la transmisión de ideas pero, por supuesto, la definición no afecta a lo definido. Ya definir lo que es arte es problemático: ¿es una capacidad?, ¿un método?, ¿un objeto? En fin, entiendo por arte la capacidad de actuar de un modo acorde con el modelo arquetípico del objetivo, un modelo que, en consecuencia, se hace presente en el mundo de los sentidos. La profundidad de este arte provendrá de la conciencia del exilio, de la inteligencia contemplativa del artista para intuir los prototipos y de la belleza del alma del artista; su efectividad, del talento para expresarlos de forma adecuada al medio. El resultado será el artefacto. En cualquier caso, se impone la utilización del término "arte" para todo lo que rodea y surge de aquella capacidad creativa.

Ahora bien, incluso *in divinis* hay jerarquías, hay unas cualidades centrales y otras secundarias. Entiendo como sagrada toda manifestación eminente del Centro en la periferia y como arte sagrado aquel que actualiza la conciencia del Centro en esta periferia, aquél que nos reconduce de la multiplicidad a la Unidad, que nos permite discernir en el tiempo cuantitativo la fragancia de lo Eterno. Lo sagrado no es cuestión de opinión o preferencia, lo sagrado es tal al margen de nuestra subjetividad o capacidad para percibirlo. Así —y con el fin de entenderlos— creo que podemos utilizar con lógica el término "arte espiritual" para aquél que da cuerpo a realidades arquetípicas, a cualidades divinas, en el mundo de los sentidos y reservar la expresión "arte sagrado" para aquel "arte espiritual" que manifiesta el Centro propiamente divino. En el ámbito cristiano, serían arte sagrado los iconos de Cristo o de la Virgen, por ejemplo, es decir, aquellos que han sido realizados para ser soporte del sacramento, pero no los frisos de carácter didáctico de las iglesias medievales, realizados para crear una disposición propicia para la meditación y la contemplación; sin embargo podríamos considerarlos como arte sagrado si los contemplamos como elementos de un programa. En el universo budista serían sagradas las imágenes hieráticas de Buda y los mandalas; en el Islam, las caligrafías con contenido coránico, pero no las representaciones de acontecimientos de la vida de Buda o las caligrafías de contenido poético, y esto al margen de la espiritualidad y talento con que estuvieran realizadas. En cualquier caso, la frontera se puede poner aquí o allá. Cada mundo tradicional es un universo con sus formas y condicionantes característicos. En principio todo es sagrado, todo lo que existe manifiesta Atma, pero con distinta intensidad y transparencia.

**ALT:** El problema es que si una obra de arte es perfectamente canónica pero no está inspirada, no podrá hacer posible la experiencia espiritual. A la inversa, puede haber obras no canónicas que sí la hagan posible. Y, ante una experiencia de comunión espiritual con la transcendencia,

¿habrá que decir que es inválida, falsa o menor, simplemente porque no ha seguido los dictámenes marcados por los doctores de la ley? En definitiva, me parece que el canon es una exigencia que podrá ser necesaria desde un punto de vista social, pero que, por sí sola, no garantiza ninguna "sacralidad". Quede claro que no estoy proponiendo la abolición de ninguna normativa; digo sólo que el canon podrá ser el criterio para determinar la "conveniencia" o "inconveniencia" de una obra desde un punto de vista social, pero nunca será la medida de su eficacia espiritual y, por tanto, de su valor real.

**VP:** Sí, la falta de inspiración puede comprometer la efectividad de una obra; es lógico. Schuon describe los dos mayores escollos en la elaboración de lo que hemos definido como arte sagrado: "Un virtuosismo ejercido hacia el exterior y hacia la superficialidad, y un convencionalismo sin inteligencia y sin alma". Ahora bien, todos nos hemos encontrado con imágenes ante las cuales no podemos dejar de sentir la presencia de lo ilimitado pese a la torpeza, cosa muy distinta a la falta de inspiración, con la que hayan podido ser ejecutadas —podemos pensar en algunas pinturas etíopes, o en algunas estatuas de la India y del románico—, y no sólo porque el artista fuera un hombre piadoso que trabajara extinguiéndose humildemente en los moldes canónicos, lo que siempre imprime una huella de la verdad, sino porque, además, el Cielo acude donde hay pureza, y es precisamente el Cielo el que no puede quedar limitado por los cánones. Como contraposición complementaria, recuerdo una conversación con Seyyed Hossein Nasr en la que, hablando de la sorprendente presencia de lo intangible en imágenes tan poco canónicas como la Virgen del Rocío o la Macarena, me comentaba que una obra de arte puede vehicular la presencia celeste por analogía o bien por voluntad divina como resultado de alguna causa ajena al arte, la piedad popular por ejemplo.

Por otra parte las obras de arte sagrado, incluso aquellas realizadas con más talento y acordes a los cánones providenciales del mundo religioso al que pertenecen, pierden su efectividad sacramental —no necesariamente su irradiación espiritual— cuando ese mundo desaparece o cuando son colocadas fuera de su ambiente, en un museo por ejemplo; inversamente, obras mediocres pueden cumplir ese papel cuando se encuentran en el lugar idóneo, y quizás no esté de más comentar que, además, para que una obra tenga un valor que le permita ser soporte para el rito ha de mantener, en principio, su integridad.

Recuerdo que a comienzos de la década de los setenta pasé varios meses en Pushkar, un pueblo sagrado —y, todavía entonces íntegramente tradicional, sin malear por la aculturación que el turismo es portador— en Rajhastan construido en torno a un lago en el que, de acuerdo con la tradición, reposa *Brahma*. Pues bien, paseando por las orillas, si se prestaba atención, no era raro encontrar bajo el agua fragmentos de imágenes de divinidades hindúes. Brazos, torsos, cabezas y, en muchos casos, aquellos fragmentos estaban bastante completos y pertenecían a obras admirables —seguramente hoy los anticuarios impiden que esto ocurra—, la causa era evidente: un fragmento o una imagen rota no puede simbolizar la totalidad ni la perfección dentro del universo espiritual hindú. El fetichismo y la idolatría eran pues totalmente ajenos.

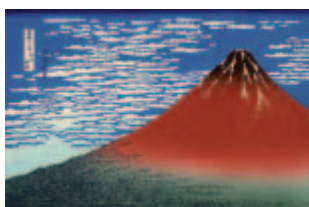
En cualquier caso, es evidente que hay obras de carácter extralitúrgico que rezuman y transmiten más intensamente la presencia celeste que algunas obras litúrgicas —pienso en algunas miniaturas persas, vaishnavas o en kakemonos orientales— y es que la superioridad del arte sagrado se refiere a la función, del mismo modo que la función del sacerdote es superior



Pushkar, Rajhastan



William Blake  
*Fiery Pegasus*, 1809  
Lápiz, tinta, acuarela, 23 x 16,5 cm  
The British Museum, Londres



Katsushika Hokusai  
*36 vistas del monte Fuji: El viento del sur dispersa las nubes*, ca. 1829-1833  
Nishiki-e (cromoxilografía o xilografía a color)  
Yoko-oban (formato oban transversal), 26,1 x 38,1 cm

a la de, digamos, un zapatero, pero esto no determina ninguna superioridad espiritual para el primero.

La necesidad de los cánones se evidencia observando la rapidez con la que la inteligibilidad y el aroma de lo sagrado se perdieron en el arte cristiano de Occidente tan pronto como se sustituyeron los cánones intelectuales por “cánones” estéticos. El arte sagrado fue reemplazado, a partir de entonces, por un arte en el que el tema religioso, con frecuencia carente de espiritualidad, no era sino una excusa para el lucimiento de la genialidad individual, real o supuesta, del artista. Por otra parte podemos encontrar una serie de artistas nacidos en el mundo moderno que, sin seguir ningún canon extrínseco, como Blake, Friedrich, Gauguin, o Hodler, más recientemente, Morandi, entre otros, en cuyos trabajos encontramos obras genuinamente espirituales. Ahora bien, en algunos casos me pregunto si verdaderamente sus pinturas nos transmiten la presencia de lo sagrado o si lo que hacen es invitarnos a participar en su experiencia espiritual personal, experiencia que han fijado mediante su arte, lo cual es mucho.

De cualquier modo si, como ejemplo, analizamos la obra de Hodler vemos que es a través de sus paisajes donde mejor comunicó las cualidades cósmicas, sin embargo en sus pinturas de historia o con personajes no plasmó arquetipos sino estereotipos; creo que su profundidad menguó en la medida en que se alejaba de la simplicidad contemplativa. Algo muy semejante ocurre con Friedrich quien produjo algunas de las pinturas más valiosas del Occidente de los últimos siglos, pero su obra produce frecuentemente la impresión de ser el trabajo de una bellísima alma cuyas intuiciones fueron empañadas por el “espíritu de la época”, que le llevó a introducir alegorías discursivas donde podría haber simbolismo inmediato, y que, en otros casos —quizás a causa de algunos traumáticos acontecimientos que sufrió en su infancia— fue arrastrado por una sensibilidad melancólica, ocasionalmente mórbida, que, seguramente, se hubiera situado en el plano de la nostalgia si hubiera estado protegido por la inteligencia de un ambiente tradicional homogéneo cristalizado en normas encauzadoras. Millet o Sengantini son menos problemáticos, quizás por su carácter menos ambicioso o menos grande, no lo sé, que les permitió transmitir un ambiente de piedad casi angélica. Hokusai, en Japón, no tuvo que someterse a ningún canon extrínseco para crear una obra espiritualmente tan sugerente como el Monte Fuji rojo pues no trataba de hacer una obra sagrada; esto no mengua su valor, pero esa grandeza no nos lleva a considerar sus xilografías como un soporte adecuado para la oración ritual.

**ALT:** La necesidad de atenerse a unas pautas predeterminadas ¿no supone una limitación para el artista?

**VP:** Posiblemente sea oportuno subrayar aquí que los mundos regidos por las diversas religiones rebosan de sentencias y leyendas —que no es necesario tomar al pie de la letra— que afirman que es el Cielo, no determinados hombres, quien ha establecido unos cánones para la práctica de las artes de carácter sagrado, con el fin de proteger, enmarcar y encauzar el impulso creativo dentro de tal mundo tradicional. No hablamos aquí de preceptos arbitrariamente impuestos por el hombre, sino de modelos intelectualmente intuitos por él; por eso dicen los vedantinos: “Los trabajos humanos son imitación de los trabajos angélicos”. Cuando pienso en los cánones pienso antes de nada en los modelos preexistentes en el mundo de lo puramente inteligible y sólo después en sus cristalizaciones en el mundo sensible como códigos providenciales.

En realidad sólo un artista sin talento puede sentirse limitado por los cánones, así, por ejemplo, la Virgen de Vladimir, una de las obras maestras del arte bizantino —lo mismo ocurre en otras tradiciones—, es una copia de copias de otras copias anteriores. Digo copia, aunque en realidad no se trata de eso cuando hablamos de un artista verdadero, pues éste no imitará la forma material que tiene ante sí, sino la realidad celeste que el modelo terrestre refleja y da cuerpo; este artista no se sentirá limitado por las reglas que sin embargo protegerán tanto al artista menor, cuyo discernimiento formal no es directo, como a su quehacer, de la inercia individualista. El hombre que goza de la responsabilidad que supone percibir la transparencia metafísica de los fenómenos reconocerá estos cánones como vinculados a la Verdad, por lo que no tendrá inconveniente en someterse a ellos, tanto más cuanto que lo hecho de acuerdo con la Verdad participa del Infinito y que éste no es, por definición, en ningún modo limitativo. Pero, como dicen los taoístas, cuando el sabio señala la luna el necio mira el dedo.

Por otra parte cada uno de los universos espirituales tiene sus propias características y sus propias exigencias, así hay mundos como el bizantino o el budista tibetano en los que el arte sagrado está sometido a unas reglas formales de disposición, color y proporciones particularmente rigurosas y otros, como el mundo taoísta o el del budismo zen, en los que los cánones para orientar el acto creativo se centran más en la actitud y los gestos del artista.

Estableciendo un paralelismo con respecto a las virtudes universales y su cristalización en códigos morales creo que podríamos decir que sólo una sociedad compuesta por sabios y santos, una sociedad totalmente sana, puede vivir sin normas y leyes extrínsecas. Pero es cierto que tales normas se pueden degradar en moralismo cuando predomina la ignorancia, culpable o inocente, dando valor absoluto a lo que es una forma, una forma que puede ser muy adecuada pero que finalmente es una entre otras posibles; en cualquier caso es necesario el equilibrio entre rigor y libertad, entre musicalidad y geometría.

**ALT:** Pasemos a otro punto: la relación del simbolismo con el arte. Por lo que dices acerca de ciertos pintores modernos, no sé si debo deducir que para ti la dimensión simbólica del arte se centra en una presencia del símbolo en sentido estricto, es decir, una presencia física discernible de aquellos elementos concretos sancionados por la ciencia sagrada como símbolos. Pero al margen de esa serie limitada de configuraciones visuales que aparecen recogidas en los “diccionarios de símbolos”, está el hecho de que todo en la realidad tiene una dimensión simbólica, en la medida en que todo es capaz de reflejar, y por tanto de revelar, la profundidad oculta tras su superficie y apuntar hacia la fuente metafísica de la que todo procede.

**VP:** He debido de expresarme con torpeza pues cuando hablo de símbolos no me refiero a lo que como tal ha podido ser sancionado; una sanción no afecta en nada a una realidad. Tu descripción del carácter simbólico de todo lo creado es admirable y concisa. “Allí donde os volváis, allí está la Faz de tu Señor” recuerda el Corán. Todo en el mundo manifestado puede ser considerado un símbolo, una letra de un libro inagotable, incluso una cajetilla vacía y aplastada de tabaco, aunque para poder aprehender tal hecho sea necesaria cierta capacidad discriminativa e intuitiva. Además, algunos accidentes manifiestan la realidad más por ausencia que por presencia.

Todo lo que existe participa necesariamente en un grado u otro de un aspecto de lo que es por sí mismo, pero esta participación puede ser accidental y fragmentaria; por tanto, que nos

refiramos o no a él como “símbolo” dependerá de nuestra exigencia en cuanto a la nitidez y plenitud con la que un fenómeno ha de reflejar la realidad arquetípica que prolonga. El universo está hecho de las reverberaciones de lo Real en planos de existencia que paulatinamente se alejan del origen; todo lo que existe en el mundo de las formas sensibles es símbolo del aspecto de lo Intangible al que aquí da cuerpo. Estamos, pues, muy lejos de entender el símbolo como el resultado de un acuerdo, lejos de ese signo convencional que, por ejemplo, indica que una cosa es reciclable o que hay que ceder el paso. Un símbolo es objetivo, sólo es subjetivo el modo y el grado de apreciación.

**ALT:** A lo que yo quería referirme es al hecho de que hay cuadros en la pintura occidental de apariencia más o menos “naturalista” que, sin necesidad de contener ningún “símbolo”, tienen una gran capacidad para desvelar lo que la mirada rutinaria ignora, y que tienen, por tanto, una inmensa profundidad simbólica. No sé si estás de acuerdo...

**VP:** Así es. Una sonrisa, un gesto o el olor a regaliz de palo, pueden despertarnos la conciencia de ese Paraíso que está por todo. Un acto, un objeto, puede transmitirnos las esencias por su simbolismo, por su participación en aquello que le es análogo en un plano superior de existencia. Así, dentro de las artes plásticas, un símbolo tan polisémico como el círculo no puede dejar de transmitir la idea del Absoluto excluyente y de la Infinitud incluyente a menos que su elaboración o su contexto traicionen su contenido; bastará con que el artista sea respetuoso y tenga un oficio suficientemente adecuado al medio, pero, indudablemente, su penetración intelectual y su capacidad creativa darán profundidad al resultado.

He citado antes a Hodler, un verdadero genio en cuanto a capacidad para expresar lo que la naturaleza manifiesta. Cuando nos encontramos ante una de sus pinturas de montañas o de lagos no podemos evitar ser cautivados por la grandeza que comunican, pero es precisamente porque nos encontramos ante la obra de un artista que tenía el don de ver en tal montaña o en tal lago la montaña como tal y el lago como tal. En estas pinturas las representaciones de la naturaleza tienen, a mi entender, el valor de símbolo, pues Hodler no se limitaba a plasmar la apariencia externa de determinados accidentes geográficos sino que reflejaba lo que esos accidentes transmiten, su razón de ser. Es interesante observar, he mencionado esto antes, que cuando Hodler pinta paisajes su trabajo le lleva de algún modo a extinguirse en un aspecto de la Verdad, el símbolo absorbe al artista, y por el contrario, cuando pretende “comunicarnos algo” mediante pinturas discursivas el resultado pierde profundidad, limitándose a narrarnos las virtudes nacionales suizas o sus inquietudes psicológicas personales, prodigiosamente realizadas, eso sí.

Pero una pintura puede, y esto también requiere cierta inteligencia espiritual por parte del artífice, acercarnos a una realidad superior al despertarnos el recuerdo por asociación de ideas –por alegoría– o al transmitirnos la nobleza del modelo. Así, excelentes pintores, aunque comparativamente menores, como Grubicy, hacen uso de su excelente oficio para retratar un determinado fenómeno terrestre que en ellos ha podido causar gozo o temor espiritual; en esos casos lo que el artista replica es la belleza tal y como se manifiesta en el modelo material; su mérito estará en saber escoger el modelo, estilizarlo discerniendo en él lo esencial de lo accesorio y así comunicarnos, mediante su arte y su sensibilidad emocional, la nobleza de esa copia del modelo arquetípico que es todo accidente terrestre. Lo mismo podríamos decir de aquellos pintores cuyo modelo es humano; en sus trabajos hay obras muy estimables que

transmiten el esplendor de los trabajos artísticos divinos tal y como son cuando ya han tomado forma sensible. Y esto es mucho, máxime en un mundo de plástico, acero y cristal tan pobre como el que habitamos. Una pared de adobe, una referencia a la serenidad o a la verdad, por parcial que sea, es un saludable respiro; pues hay que tener en cuenta que dentro del hombre conviven lo que podemos llamar un “hombre interior” y un “hombre exterior”, y que este último tiene sus derechos legítimos, derecho al deseo de una paz horizontal y a una honesta estabilidad, derecho a cantar despreocupadamente canciones sencillas, a maravillarse con la compleja cristalización de un mineral. Pero estos derechos sólo encuentran su plenitud cuando hay equilibrio entre el interior y el exterior.

**ALT:** En definitiva, ¿podrías resumir como entiendes tú lo esencial de la relación entre arte y símbolo?

**VP:** Creo que conviene insistir en que considero como susceptible de ser vivido como arte todo acto acorde con la condición humana. En este sentido, entiendo que lo decisivo es la conciencia de la relación entre el símbolo y lo simbolizado, entre el accidente y la sustancia, entre lo posible y lo necesario, conciencia que actualiza nuestra vinculación con el Centro inalterable. Proclo dice en uno de sus tratados: “La tierra contiene en modo terrenal lo que el Cielo comprende en modo celestial”. Podríamos decir que si fuéramos plenamente conscientes de la profundidad de lo que nuestra respiración o nuestra voz implican seríamos inevitablemente santos y sabios. El arte, todo arte, es ante todo un medio para conocernos a nosotros mismos y para actualizar en el corazón lo que hemos intuido fugazmente o hemos discernido mentalmente de aquel lugar del que fuimos exiliados. Citando a Schuon diré que la vía del retorno al origen parte “del discernimiento entre lo Real y lo ilusorio, o entre lo más real y lo menos real”, y de las consecuencias intelectuales y volitivas que tal discriminación implica. No basta con saber, hay que comprender.

Me parece oportuno decir aquí que no considero inteligente relegar los conocimientos que el destino nos ha permitido adquirir a un simple adorno burgués para nuestro ego. Hay un *hadith* del Profeta del Islam que creo puede ser pertinente y que dice algo así como: “Todos aquellos conocimientos que no hayan sido actualizados en el corazón se levantarán ante el creyente el Día del Juicio, como un muro”. El don de la inteligencia conlleva implícitamente la responsabilidad de actualizar la conciencia de lo que en realidad somos, conciencia que sólo se puede mantener por la práctica del recuerdo, idealmente constante, del Ser del que todo ser depende. Y no se puede conocer lo supraformal sino a través de las formas, formas que necesariamente son relativas; es decir, a través de los símbolos.

Uno de los axiomas de nuestro tiempo es que “todo es relativo”, afirmación que sería muy cierta si añadiera “en la manifestación”, y es precisamente la conciencia de la naturaleza profunda de los símbolos lo que reconduce lo relativo a lo absoluto. La única razón de ser de lo relativo —el símbolo— es la de ser un medio para el conocimiento de lo Absoluto. El Shaykh Al'Alawî afirmaba en este sentido que la “ley no nos ha sido prescrita y los ritos no nos han sido ordenados sino con el fin de establecer el recuerdo de Dios”.

**ALT:** Si te parece podríamos pasar a comentar algo del arte contemporáneo. En primer lugar, pienso que quizá sea un error el tratar de meter todo el arte contemporáneo dentro de unas mismas categorías. Es cierto que, en relación al arte que le precede, todo el arte del s. XX

puede tener algo en común, pero las diferencias entre unos artistas, o unos movimientos, y otros, no son escasas. No me parece que De Chirico, Warhol, Mondrian, Modigliani, Kandinsky y Morandi —por poner los primeros ejemplos que me vienen a la mente— tengan mucho que ver entre sí; incluso entre pintores a los que se asocia dentro de un mismo movimiento, como Pollock y Rothko, por ejemplo, las diferencias que los separan pueden no ser un asunto menor, ¿no crees? De ser así, eso complicaría bastante las cosas y nos obligaría a estar prevenidos contra la tentación de generalizar de forma apresurada... ¿No habrá entre los perennialistas una tendencia excesiva a generalizar sobre todas esas manifestaciones artísticas del s. XX —por lo menos— como globalmente contrarias al Espíritu?

**VP:** La verdad es que, hablando en grandes rasgos, el arte plástico occidental de los últimos tres o cuatro siglos me resulta muy poco interesante desde el punto de vista intelectual. Insisto, hablo en términos generales, en términos de movimientos y tendencias más o menos basadas en la inercia, pues soy consciente de los valores de un Van der Weyden, un Turner o las hermosas pinturas de la Escuela del Hudson River. Desde el renacimiento hasta la segunda mitad del s. XX, una larga serie de movimientos se fueron sucediendo naciendo cada uno de ellos como reacción a los excesos del movimiento previamente dominante; lamentablemente, la presión social tuvo un tremendo poder para desvirtuar la nobleza que en ocasiones acompañaba el origen de un movimiento. Así, el romanticismo alemán, que tan noblemente reaccionó contra la banalidad del arte entonces en boga, desfalleció pronto en la fantasía pasional o en el pintoresquismo. El impresionismo, que en las mejores pinturas de un Monet tuvo una frescura que quería fijar ese instante en el que la Belleza se refleja mediante un huidizo reflejo de luz, se disolvió pronto en vacíos ejercicios académicos. El movimiento de los nabís que siguió los pasos de las intuiciones de Gauguin se diluyó, en la obra de sus seguidores, en decoración mural. Se trata de una oscilación pendular por la que cuando una moda fría pierde el alma se valora la pasión, cuando una moda basada en la espontaneidad se descubre como arbitraria, se torna a la minucia; y esto, olvidando que el problema reside en que el artista y el espectador, quiéranlo o no, tienen necesidad de algo que se sitúa más allá de “las maneras”, de la novedad o de la impresión sensorial.

Con el comienzo del s. XX se agudiza la tendencia prometeica que incita al deseo de partir siempre de cero, a “crear de la nada”, a competir con lo divino. Tras las guerras mundiales el sistema norteamericano quiere controlar y poseer el negocio del arte y acuña un nuevo término que hoy sigue siendo el dominante: “arte contemporáneo”, que es básicamente lo mismo que el “arte moderno”, aunque con formatos mayores y con más carga de justificación teórica; se utilizan las filosofías o las teorías psicológicas del momento: Jung en el caso de Pollock y Rothko, por ejemplo, y, desde hace un par de décadas, las ideas de esa especie de filosofía apofática para pequeños burgueses que llaman deconstruccionismo, realzando el individualismo de carácter demiúrgico y, pese a que dicen “investigar” sin cesar mediante las “nuevas tecnologías” y a su “pluridisciplinar” creatividad el resultado es soporífero. Esto refleja muy bien el estado del mundo occidental moderno, un mundo necesitado de inventar, producir y consumir sin parar, creyendo que así se implantará la felicidad; al menos eso nos hacen creer que creen.

Sin embargo, me parece muy significativa y “acertada” la utilización del término “contemporáneo” ya que por un lado indica un nacionalismo colonialista en el tiempo, pues excluye aquello que coexistiendo con nosotros no coincide con los presupuestos occidentales del momento

—un calígrafo chino actual no es contemporáneo nuestro, al parecer— y por otro lado, pone de relevancia, como si se tratara de un valor sustancial, su vinculación con un momento temporal concreto y necesariamente accidental. Esto refleja muy nítidamente el carácter dominante del arte de hoy, un carácter contrario a la función espiritual de suministrarnos un medio de salida de lo temporal cuantitativo para situarnos en el presente eterno. Por supuesto, hay artistas actuales que sólo coinciden accidentalmente con el arte de moda y que disfrutan de la inteligencia necesaria para concentrar su impulso creativo en aquello que es inagotable. En este sentido podríamos forzar los términos y referirnos a un arte “atemporal”, un arte no condicionado por el deseo de novedad ni por el capricho del mercado; un arte que necesariamente será siempre “contemporáneo”, mientras que el denominado “arte contemporáneo” sólo coincidirá con aquél cuando las modas se lo permitan.

Desde el punto de vista de lo que aquí y hoy llamamos “platónico”, y que en cualquier otro tiempo fue considerado como el normal, el hombre entendería lo manifestado como la obra del artista divino, una revelación de la Unidad en la multiplicidad. Ahora bien, hay una relación inversa entre el arte humano y su modelo el arte divino: el movimiento de emanación que como consecuencia de la infinitud intrínseca del Principio no puede dejar de irradiar, de manifestar lo que en sí es totalidad de posibilidades. Cuando esta irradiación alcanza el plano humano, que podríamos definir como el último eslabón de reflejos capaces de manifestar la totalidad, esta tendencia hacia el alejamiento, hacia la materialización en una sustancia cada vez más espesa y opaca de lo que antes se había definido en el mundo de los arquetipos, se invierte, y la función del hombre es entonces reconducir lo que le rodea, empezando por sí mismo como *Imago Dei*, hacia el origen. No veo que ésta sea la actitud más frecuente en el arte que está bien visto producir hoy, un arte en el que las manifestaciones físicas y psíquicas se consideran independientes de cualquier principio más elevado, y al que se exige ser una expresión de “nuestro tiempo”, o de la personalidad del artista. El hombre que ha perdido la conciencia del Infinito sigue teniendo necesidad de ello, aun sin saberlo, y trata de conseguirlo en la multiplicidad cuantitativa.

Si hablamos de arte contemporáneo hablamos de una tendencia muy clara, pero hay, por supuesto, grados muy diversos de participación en ella que en muchos casos son muy accidentales. Hay pintores actuales admirables cuyas obras delatan un deseo de noble intimidad nostálgica; podría citar a Gerardo Rueda, Díaz Caneja o Cristino de Vera entre los españoles, hay más. Por el contrario, tenemos casos de pintores rotos, poco homogéneos, pero muy inteligentes plásticamente, como Barceló cuyas acuarelas de Mali transmiten algo de la espontánea belleza de aquel pueblo, pero que, al carecer del sentido del símbolo, ha sido capaz de realizar una aberración, muy ingeniosa pero idiota y sórdida, en la catedral de Palma. Por cierto ¡vaya discernimiento el de las jerarquías de aquel cabildo!

Agnes Martin, Brancusi o Morandi son ejemplos de artistas cuya obra delata una intuición y una belleza de alma alejadísimas del carácter perverso de un Warhol (para muchos el artista más importante del s. XX) o de un Damien Hirst (el famoso del momento).

Por otra parte, con la llegada del industrialismo algunos artistas no pudieron dejar de expresar su horror ante los abusos del materialismo y de los efectos que de él derivan. Giuseppe Pellizza y otros pintores italianos de finales del XIX lo hicieron con una capacidad comunicativa y un talento admirable. Hoy, ante las terribles injusticias sociales y la frivolidad con la que



Mohamed Zakariya  
*No harm*, 2006  
 Tinta sobre papel  
 Colección Privada

se declaran guerras criminales, algunos artistas se han comprometido con la denuncia de la brutalidad de la que frecuentemente somos testigos apáticos. Es indudable que esta actitud puede ser una posibilidad legítima, aunque menor con respecto a la función central del arte, pues, de algún modo, todo lo que es humano nos concierne.

Otro movimiento en el que encontramos trabajos apreciables es cierta tendencia que vincularía el *Land Art* con un minimalismo emocionado; algunos artistas como Wolfgang Laib o Christiane Löhr son intuitivos ante la inmanencia en la naturaleza y se esfuerzan para comunicar su admiración.

**ALT:** Si tenemos en cuenta que el mundo actual se transforma continuamente de forma desenfrenada (y eso, según los principios perennialistas, por necesidad cósmica y no sólo por perversión contingente), y pensamos también que el arte, aun obedeciendo siempre a arquetipos eternos, debe ajustarse a condicionamientos históricos, culturales, etc., parece difícil pensar que hoy, en un mundo tan radicalmente distinto al medieval, se pudieran seguir pintando iconos como en el s. XIV. ¿O no? Los pintores perennialistas habéis adoptado soluciones individuales pero no habéis hecho una propuesta clara en cuanto al arte necesario en el momento que vivimos... ¿Qué pintar en lugar de los iconos? ¿O es que el camino del arte está, desde un punto de vista social, definitivamente agotado?

**VP:** Pintar iconos o no pintarlos depende de la necesidad y de la oportunidad. En realidad no creo que un icono bizantino o cualquier otro objeto de arte sagrado corresponda necesariamente y exclusivamente a una determinada época. Los elementos culturales temporales que pueden definir matices de estilo encuentran su legitimidad en la medida en la que ser tenidos en cuenta pueden favorecer la receptividad del mensaje. Si una virgen románica tiene interés es porque expresa eficazmente una realidad cósmica eterna, no por su carácter sociológico o histórico. El verdadero artista sabrá imprimir la frescura de lo original, lo que vincula al origen. Hace unas semanas visité el monasterio de Leyre; hay allí una Virgen sedente realizada en 1974 que sigue los cánones del románico con un talento admirable. Poco me importa que sea tan reciente o si al artista, cuyo nombre desconozco, se le califica de falto de creatividad. Tiene mi más profundo respeto. En Estados Unidos conocí a Mohamed Zakariya, un norteamericano nacido cristiano convertido hace mucho tiempo al Islam, excepcionalmente dotado para la caligrafía islámica, para la que ha recibido la instrucción tradicional necesaria. Te puedo asegurar que su trabajo es fresco y actual, precisamente por no estar determinado por el momento accidental.

En mi caso no pinto iconos ni paisajes taoístas, tampoco caligrafías islámicas. Mi situación está determinada por ciertos condicionantes, que ahora no vienen al caso, y es desde esa situación desde la que trabajo. Hay un *hadith*, profundísimo en su aparente sencillez, que quizás parezca fuera de lugar citar aquí, pero que para mí es una continua guía: "Lo bueno está en lo que ocurre", refiriéndose a que cualquier situación en la que el destino nos haya situado es susceptible de ser vivida como una ayuda, o como un punto de partida, según el caso, dentro de nuestra romería particular.

Con respecto al perennialismo. No se trata de una religión, se trata de la constatación de que toda religión verdadera está fundamentada en lo que se ha dado en llamar religio perennis que se situaría más allá de las modulaciones formales. La constatación de que todas ellas coinciden

en su núcleo supraformal, ese Tao que no puede ser nombrado, y la conciencia de que ese conocimiento implica unas consecuencias intelectuales y psicológicas coherentes. Los términos serían prácticamente los mismos, *mutatis mutandi*, para expresar la relación entre *sophia perennis* y las diversas modulaciones tradicionales de la sabiduría. El papel del perennialismo con respecto al arte es expresar los principios universales fundamentales, no dictar como aplicarlos.

**ALT:** Te has referido varias veces a la identificación entre el arte y la vida, pero “fundir el arte con la vida” es una de las consignas más habituales entre buena parte de los movimientos vanguardistas del s. XX. Evidentemente es una fórmula abreviada que sólo tiene sentido cuando se parte de un arte y una vida con un cierto nivel de dignidad, nobleza, verdad y belleza, porque fundir una vida estúpida con un arte desintegrado no parece que tenga demasiado interés. Ahora bien, teniendo en cuenta que las cosas están como están, ¿no tendría más sentido reivindicar hoy en día justo lo contrario: una separación radical del arte y la vida de modo que el arte pudiera, al menos, representar de algún modo todo lo que la vida no es?

**VP:** A veces afirmaciones literalmente idénticas implican ideas diametralmente opuestas. El axioma de Marcel Duchamp: “El propio artista tiene que ser una obra de arte” es una afirmación que ha sido hecha innumerables veces en el pasado dentro de los distintos mundos tradicionales, mucho antes de que lo hicieran Duchamp, Warhol y otros. La diferencia reside en el concepto de lo que es arte. Para el artista moderno esta afirmación indica que todos sus actos son útiles como refuerzo para la afirmación del individuo en sus propias opiniones y peculiaridades: se trata de un impulso centrífugo; el hombre antiguo por contra, sea o no consciente de ello, ve sus actos como un medio para vaciarse y ser, dentro de sus límites, un *locus* de la presencia divina. No se trataría tanto de llegar a ser como de dejar de ser; al menos así se interpreta este tema dentro de la perspectiva perennialista. Su oficio, su arte vocacional, es el motor dinamizador de esta potencialidad que, llevado a cabo en silencio interior, empapará todos sus actos.

En realidad la vida es sencilla, es el hombre el que es complicado. Recuerdo una vieja leyenda: Estaba San Luis, rey de Francia —quien por supuesto cumplía con los deberes de su estado y de su religión—, jugando a la pelota con sus hijas. Una de ellas le preguntó qué haría si supiera que iba a morir mañana. San Luis le preguntó qué haría ella. “Me entregaría a obras de caridad”. “¿Y tú?”, le preguntó el rey a su segunda hija. “Yo me recogería en la oración”; y así con las otras hijas. “¿Qué harías tú, padre?”, le preguntaron ellas, a lo que San Luis respondió: “Yo seguiría jugando con vosotras”. Eso dice la leyenda, y me gustaría añadir para acabar, que quizás la muerte venga mañana, y me dirá: “Ya está”, y le diré “¿ya está?”, y me dirá “ya está”. Y ojalá me haya modelado a mí mismo con suficiente arte cuando eso pase.

Agustín López Tobajas  
ZARAGOZA Y MADRID, 2007



## I Definiciones de Arte

*Digámosles la penosa verdad, a saber, que la mayoría de estas obras son sobre Dios, a quien nunca mencionamos entre personas educadas.*

A.K. Coomaraswamy, *¿Para qué exponer obras de arte?*

Cuando el lenguaje no sirve para comunicarse algo pasa, eso me parece. Se dice que la lengua es algo vivo, que se modifica con el paso del tiempo, nada más evidente, sin embargo esos cambios pueden ser reflejo de un enriquecimiento, como ocurre en los casos en los que una cultura absorbe familias de términos<sup>1</sup> que enriquecen las posibilidades de la expresión, o empobrecimiento, cuando palabras aisladas, ajenas o insignificantes conducen a la aculturación, rompiendo la homogeneidad etimológica que establece relaciones semiológicas en el lenguaje. En cualquier caso el deseo de comunicación verbal requiere un cierto acuerdo sobre el significado de las palabras y, hoy, hablar de arte resulta ser uno de los temas en los que esta condición tiende a cumplirse con más dificultad. Una definición es ante todo una clave para el entendimiento que tiene como objeto la canalización del diálogo y la transmisión de ideas pero, por supuesto, la definición no afecta a lo definido; así, si queremos hablar de arte, tal vez tendríamos que empezar intentando concretar qué entendemos como tal, pues la falta de consistencia terminológica plantea graves problemas cuando tratamos de expresar ideas relativas al concepto, a la práctica y al objeto del arte.

El término "arte" es interpretado de modos totalmente divergentes ya que para unos expresa una capacidad, para otros una actividad o, incluso, el resultado de ésta. Además, su valor es considerado como algo objetivo por unos y como algo subjetivo por otros, subordinándolo, en este último caso, a accidentes externos como la oportunidad sociológica (modas, ideologías políticas, etc.) o a la experiencia sensual. Nadie parece estar de acuerdo hoy en lo que es arte y, por tanto, todo discurso sobre este tema puede ser compartido únicamente por aquellos que coinciden, *grosso modo*, en el valor dado a este vocablo.

Son muchas las lenguas que no contienen este término, su mundo correspondiente no precisaba de él ya que todo estaba realizado, o debía estarlo, con arte.<sup>2</sup> Ananda K. Coomaraswamy lo expresó con claridad: "En el pasado<sup>3</sup> cada hombre era un tipo especial de artista, hoy el artista es un tipo especial de hombre"... En la mayor parte de los lenguajes humanos, y en el nuestro hasta bien entrado el renacimiento, la división entre artesanos y artistas no existía; en latín ambos eran *artifex*. El término más próximo al concepto *arte* que encontramos en todo lugar y todo tiempo —incluso hoy es la primera acepción en nuestros diccionarios— tiene el sentido de *técnica*:<sup>4</sup> el conocimiento y la habilidad para hacer algo de acuerdo con una necesidad o con un objetivo. Sólo por extensión lógica llamamos arte al objeto resultante de tal capacidad, el artefacto o el artificio. Sin embargo, para facilitar las cosas, utilizaremos en las

líneas que siguen el término arte para referirnos tanto a la capacidad como al proceso y a su resultado.

\* \* \*

Hasta aquí nada hemos mencionado con respecto a las condiciones que hacen que tal acto producido por la capacidad podamos considerarlo como arte; pero si nos detenemos aquí habremos de considerar válidas afirmaciones tan necias como el ya tópico “arte es lo que tú quieras que sea”, o definiciones tan triviales como las “institucionalistas”.<sup>5</sup> Pero, si miramos los antiguos escritos de los diversos mundos tradicionales advertiremos que es sorprendente lo unívocos que son en su punto de vista respecto a este tema. Quizás, para nosotros los occidentales, uno de los puntos de referencia más claros en este sentido sea la afirmación de Platón referida a una de las condiciones que debería cumplir aquél que quisiera habitar en su República: la de ser artista.

Una de las afirmaciones de Platón más frecuentemente citadas es que no aceptaría en su República a los pintores, lo que está basado en extraer de su contexto un párrafo en el que señala que es inaceptable el trabajo de pintor que pinta la imagen de una mesa tomando una mesa material como modelo. No muy lejos vemos que habla con admiración del arte escultórico y pictórico egipcio el cual estaba realizado copiando realidades situadas en el plano de los arquetipos, un plano superior al de lo puramente sensible.<sup>6</sup>

En fin, entendemos como arte —creemos que conviene aclarar aquí que consideramos como susceptible de ser vivido como arte todo acto acorde con la condición humana— la capacidad de actuar en consonancia con los modelos arquetípicos y, por tanto, con los principios intangibles a los que, en consecuencia, el arte hace presentes en el mundo de los sentidos siguiendo la exhortación dada unánimemente en todos los mundos tradicionales: “Mirad, haced las cosas de acuerdo con el patrón que os ha sido mostrado en lo alto del monte”<sup>7</sup> nos enseña la Biblia y “El Cielo ha creado las cosas divinas; el sabio las toma como modelos”, dice el *I Ching*.

Así, Seyyed Hossein Nasr ha podido afirmar, que “En el sentido más profundo, el arte es la vida misma vivida y actuada de acuerdo con los principios. También es hacer y crear correctamente no partiendo de la base de elementos y factores psicológicos individuales, sino conforme a principios inteligibles en el sentido platónico que se encuentran más allá de la temporalidad y de la esfera individual. Es usar símbolos, tal como se los ha entendido tradicionalmente, a saber, como reflejos, en el mundo físico, de los órdenes superiores de realidad, y por tanto como escalas que conducen a esos mundos superiores, y no quedar satisfecho con el uso de la alegoría, que simplemente está construida humanamente y es horizontal”.<sup>8</sup>

La profundidad del resultado proviene necesariamente de la elevación del modelo y de la inteligencia contemplativa del artista para intuir los prototipos; la efectividad provendrá de su talento para expresar aquéllos de un modo adecuado al medio. Se trataría a fin de cuentas del matrimonio *consonantia et adæquatio*, la unión de la inteligencia contemplativa y receptiva que, en mayor o menor grado, abre el acceso a un mundo *imaginal*, interior o celeste, en el que reside el modelo no humano de nuestros actos y que nos permite, por tanto, actuar en consonancia, y la inteligencia discriminativa que nos permitiría aplicar aquella percepción de un modo adecuado al mundo de lo sensible.

De todos los modos, si por un lado tenemos la dualidad *consonantia et adæquatio*, es interesante recordar la clave que nos transmitió San Agustín: “Dice la fábula que las musas eran hijas de Júpiter y de Memoria”,<sup>9</sup> es decir que la inspiración no sería otra cosa que el resultado del recuerdo de lo que es por sí mismo. Y es que el arte, todo arte, es ante todo un medio para actualizar en el corazón lo que recordamos de aquel centro del que al nacer fuimos exiliados, para conocernos a nosotros mismos, para discernir lo que en nosotros manifiesta la Realidad última.

## II Función del arte

*Multae viae, una destina.*

Podríamos decir que la función del arte es hacer manifiestas las realidades arquetípicas en el orden físico —el orden perceptible directamente por los sentidos— y actualizar así el vínculo entre lo creado y su causa.<sup>10</sup> Pero, ese hacer, que sólo adquiere plena eficacia cuando responde a una necesidad y es llevado a cabo de un modo intelectualmente preciso; ese modo que indica San Agustín cuando afirma que “el arte ha de imitar a la naturaleza en su modo de hacer”, afirmación común a todas las filosofías tradicionales. Así, encontramos en el *Aitareya Brahmana*: “Es por la imitación de las obras de arte angélicas que toda obra de arte se cumple aquí abajo, ya se trate de un elefante de barro cocido, de un objeto de bronce o de oro, de un vestido o de un carro de mulas”.<sup>11</sup>

En un mundo ideal todo acto sería imitación de las ideas paradigmáticas intuitivas a las que darían forma sensible con el fin de fijarlas en el corazón; todo acto, que por necesidad se desenvuelve en el tiempo, tiende a reactualizar el mito: el primer acto de amor, la primera expresión de la vida, el primer sacrificio en el orden primordial. Por su parte, el artificio, que se despliega en el espacio, tiene como fin asentar los arquetipos formales en el mundo de los sentidos. En aquel mundo ideal, todo lo que se encuentra en el cosmos sería entendido como dependiente del modelo celeste del que emana. En principio, la vida del hombre antiguo estaría determinada, o debería estarlo, por la consciencia del carácter teofánico de la creación, de su carácter sagrado.

Pero hace mucho que el hombre abandonó *Hurqalya*, que dejó de vivir en un mundo ideal, un mundo en el que todo hombre estaría dotado para percibir con nitidez la transparencia metafísica de los fenómenos, en el que todo hombre vería las cosas tal y como son y que, por tanto, sería capaz de actuar en consecuencia por sí mismo. Es por esto que en ese pasado, que —como podrían decir los platónicos— siguió a aquel origen fuera del tiempo, el artista hubo de recibir de sus mayores una doctrina y un método, cada vez más precisos, que favorecerían la concentración intelectual en lo esencial y hacían posible el deshielo del corazón endurecido.<sup>12</sup> Cada uno de los universos tradicionales regidos por una u otra religión proporcionarían unas pautas que protegerían al artista de ser arrastrado en el trabajo por la inercia de su propio psiquismo, al tiempo que favorecerían en él la consciencia de que no hay nada más elevado para el artista que servir de vehículo para la cristalización de un aspecto de lo Intangible en el mundo de lo efímero. Esta sumisión, intelectualmente activa, vivificaría la consciencia del origen edénico del que el hombre fue exiliado antes de nacer, su estado primordial que interiormente coexiste con su estado terreno. Así, como Frithjof Schuon lo ha expresado: “El arte tiene una función a la vez mágica y espiritual: mágica, haciendo presentes

principios, potencias, y también cosas que atrae en virtud de una «magia simpática» espiritual, exteriorizando verdades y bellezas con miras a nuestra interiorización, a nuestro retorno al «reino de Dios que está dentro de vosotros».<sup>13</sup> Es la conciencia del exilio la que da profundidad a todo acto humano.

\* \* \*

Al margen de aplicaciones sociales más o menos secundarias, todo arte digno de tal nombre es realizado principalmente para el propio artista, para fijar en él la actualización cardíaca de conocimientos mentales e intuiciones espirituales que tienden a desvanecerse en la inercia de lo pasajero. El espectador se beneficiará en función de la profundidad espiritual de la obra y de su propia contemplatividad; pero, en cierto modo, al artista eso ya no le concierne, pues el artista de mentalidad tradicional concibe su trabajo como una alquimia exterior en vistas a una alquimia interior, un acto que tiene su razón de ser en la actualización de las posibilidades aletargadas. El trabajo exterior de los alquimistas radicaba en la transmutación de la sustancia metálica más caótica, oscura e ininteligible: el plomo, en aquella que es armónica, luminosa y coherente: el oro, y esto era llevado a cabo —cuando hablamos de auténtica alquimia— con el objeto de realizar un proceso análogo en el alma. En realidad se trataba de un método espiritual que no divergiría del de los constructores que tallaban la piedra liberándola de aquello que les impedía participar en una forma que, por su pureza, transmutaba la sustancia interior de la propia piedra.<sup>14</sup> Ahora bien, cada hombre, sin dejar de vehicular en su interior al hombre como tal, está sujeto a una serie de características limitativas individuales que le son propias y goza de un conjunto de talentos y cualidades que son las que, precisamente, le orientan y le otorgan el acceso a su propia realidad interior, al conocimiento de sí mismo. Hablamos, obviamente de la vocación, fuera de la cual se considera tradicionalmente que —salvo raras excepciones— es extremadamente difícil realizar la perfección en los actos vinculados al oficio,<sup>15</sup> esa perfección gozosa que convierte al oficio en algo que va mucho más allá que la profesión. Es por ello que Krishna dice a Arjuna en el *Bhagavat Gita*: “Más vale cumplir cada uno con su propio *dharma*, aunque sea de manera imperfecta, que cumplir el de otro, aunque sea a la perfección”. De hecho, uno de los grandes dramas de los tiempos modernos es que, a causa de su incompreensión del sentido profundo del concepto “vocación”,<sup>16</sup> el hombre ha dejado de ser artista, y difícilmente puede huir del diletantismo pues, habiendo anulado su capacidad creativa en vistas del provecho económico, precisa, no obstante, liberar su impulso creador en eso que se ha dado en llamar ocio.<sup>17</sup>

\* \* \*

Desde el punto de vista que aquí y hoy vemos como platónico, y que en cualquier otro lugar y tiempo se vio como normal, el hombre había de intuir el modelo celeste de sus actos y, conociendo su arte, adecuar el modelo al marco y a los inevitables —frecuentemente providenciales— condicionantes; pero los modos de adecuación correcta pueden ser innumerables, aquí es donde entraría en juego la libertad.

Pensemos en un labrador que dispusiera de tales tierras en tal clima y con tales características de riego. Por su oficio conocería los diversos cultivos posibles y dispondría de cierta capacidad de elección. Una vez decidido, comenzaría a preparar la tierra de tal o cual modo,

a sembrar con tal o cual distancia, en tal o cual momento. Si pensamos en un carpintero sabemos que para la realización de tal mueble escogería la madera más adecuada para tal objetivo. Serraría el material en tal dirección, en las medidas adecuadas, eliminando sus fallas y, quizás, ornamentaría algunas aristas en armonía con la idea concebida. Encolaría, dejaría secar el tiempo idóneo y enceraría, y todo esto siguiendo un modelo que él, como artista precisamente, conocería interiormente y que habría de adecuar a la posibilidad específica. El equilibrio entre la claridad de la visión del modelo, el conocimiento técnico del oficio y la capacidad de concentración determinarían el resultado.

Aquel labrador y este carpintero no sólo se beneficiarían exteriormente de su buen hacer, también interiormente, pues la apertura intelectual al modelo imaginal y a la comprensión de los límites de la circunstancia concreta (*consonantia et adæquatio*), que exige equilibrio entre el rigor mental y la musicalidad cardíaca, entre lo necesario y lo posible, encuentra inevitablemente un eco en el interior del artífice.

Ahora bien, esa necesidad no puede ser arbitraria, no se trata de entretenimiento, de diversión, nos referimos a esa necesidad de convertir caos en armonía. El antiguo artista no será tan egocéntricamente limitado como para considerar interesante el expresarse a sí mismo, ni buscará ser original en el sentido moderno del término —¿qué sentido podría tener el trabajo de un labrador que quisiera ser novedoso, o que quisiera expresarse a sí mismo?—, su verdadera originalidad dependerá de su consecuencia, de su sometimiento a la idea “original”; su falta de originalidad no será otra cosa que el resultado de sus legítimas limitaciones humanas que le conducirán a la necesidad de tomar como modelo la práctica y los objetos realizados por otros. Es decir, el artífice con talento creativo actuará siguiendo el modelo original *in divinis*, aquel menos dotado necesitará de modelos terrenos; ahora bien, indudablemente este último se beneficiará de la experiencia y de la sabiduría de sus mayores mientras que aquél que pretenda ser original careciendo de la necesaria intuición intelectual será víctima de sus propias fantasías.<sup>18</sup> Ananda K. Coomaraswamy utiliza, por analogía, la expresión “pecado artístico” para referirse a este acto de irresponsabilidad.

La libertad carente de inteligencia deja muy pronto de ser libre, pues el deseo abandonado a su antojo se convierte rápidamente en tirano. ¿Hay mayor prueba de ello que esas geografías en las que se ha construido sin orden ni límite? Y el rigor sin música muy pronto pierde el alma, como muestran esas extensiones de macrocultivos. El resultado es rigurosamente análogo en eso que entendemos como arte.

\* \* \*

En cualquier caso, todo acto externo resulta insignificante y gratuito si no encuentra su aplicación interior. En este sentido podemos recordar el conocido hadith islámico: En cierta ocasión en la que el profeta del Islam retornaba de una batalla contra sus opresores les dijo a sus compañeros: “...regresamos de la pequeña guerra santa a la gran guerra santa”, refiriéndose a la guerra interior contra las propias tendencias negativas. El mensaje no puede ser más claro y aún lo es más si reparamos en que traducir, como acabo de hacer, *jihâd* como “guerra santa” es limitar mucho el término, ya que su sentido es más bien el de esfuerzo en el restablecimiento del orden, lo que tiene aplicaciones innumerables. Esta sentencia islámica nos anima a tomar

conciencia de que cualquier situación en la que el destino nos coloque puede ser interiorizada como un vehículo para trabajar sobre nosotros mismos. Se trata de una serena conciencia de que nuestro cultivo de un campo sólo será verdaderamente correcto si se refleja en el cultivo de nuestro interior, que nuestra cocina sólo nos será útil si combinamos nuestras cualidades interiores de un modo equilibrado, que nuestra música sólo será armónica si nuestro ego no hace ruido.

[...]

#### IV Con relación a los cánones

"Mirad, haced todo de acuerdo con el modelo que os ha sido mostrado sobre la montaña".<sup>19</sup> Así dice Yahweh en la Biblia a Moisés tras indicarle cómo debe construir el templo. "Es por la imitación de las obras de arte angélicas que toda obra de arte se ha de cumplir aquí abajo, ya se trate de un elefante de barro cocido, de un objeto de bronce o de oro, de un vestido o de un carro de mulas",<sup>20</sup> dicen los vedantinos, el *I Ching* sugiere que ésa es la actitud ejemplar al decirnos que "El Cielo crea cosas divinas; el sabio los toma como modelos",<sup>21</sup> y Platón asegura que "ningún estado puede ser feliz si no ha sido diseñado por artistas que imitan los modelos celestes".<sup>22</sup> Podríamos seguir dando ejemplos de los mundos tradicionales regidos por las diversas religiones; son unánimes, rebosan de sentencias y leyendas que afirman el origen no humano de los modelos artísticos.

Hemos hecho las anteriores citas ya que nos hemos referido a los cánones, siendo éste uno de los temas menos comprendidos de la actividad creativa en el mundo tradicional. Frecuentemente se cuestiona si la afirmación de que el canon lo proporciona el cielo no será una petición de principio difícil de compartir. Igualmente se podría decir de su negación, tanto más cuanto que sólo es en occidente en los tres o cuatro últimos siglos que se afirma esta negación, por ello trataré de expresarme con claridad.

Ahora bien, es obvio que en un gesto de la mano del hombre verdadero, del hombre que ha realizado su posibilidad, cabe toda la inteligencia espiritual imaginable. Este hombre actuará de acuerdo con la naturaleza de las cosas, no buscará el patrón de sus actos en unas indicaciones exteriores sino que encontrará el modelo angélico en su propio interior, un interior que coincide con el mundo de los arquetipos, pues "la Belleza de las formas corporales, viene de este modo, mediante comunión con el mundo de lo puramente inteligible".<sup>23</sup> Pero tal hombre no es cualquier hombre, más bien es el hombre como tal, y la realidad es que tal capacidad se da sólo en el sabio, que no es el tipo de hombre más frecuente por decir lo menos, y aun deberíamos añadir el hecho de que su capacidad de actualizar en el mundo de los sentidos lo que ha comprendido en su interior se reduce al ámbito de su autoridad,<sup>24</sup> aquél en el cual tiene *maestría*.

[...]

Vicente Pascual  
2008

- 
1. Algo análogo, aunque con consecuencias epistemológicas mucho más complejas, se encuentra en la ausencia del verbo ser en lenguas semíticas como el árabe y el hebreo. En esos casos la ausencia no es resultado de una carencia intelectual; muy al contrario, esta ausencia expresa la plenitud de una conciencia que el resto de los verbos no hacen sino modular.
  2. A. K. Coomaraswamy no se refiere a un pasado en el tiempo lineal, sino a una estación próxima al origen causal. Ahora bien, este alejamiento del origen se refleja en el tiempo como resultado de una tendencia demiúrgica análoga.
  3. La voz griega *techne* y la voz latina *ars* significan "hacer". En árabe *sina'ah* significa hoy tanto "arte" como "tecnología".
  4. Un tal George Dickie estableció, con bastante éxito en el mundo de la crítica contemporánea, un conjunto de cinco puntos que él entiende como definitorios de lo que es el arte y sus límites: (1) Un artista es una persona que participa con entendimiento en hacer un trabajo artístico (*el hecho que lo definido entre en la definición es, al parecer, irrelevante; tampoco nos aclara a qué corresponde tal "entendimiento"*). (2) Un trabajo de arte es un artefacto creado para ser presentado a un público del mundo artístico. (*Vemos que esta condición parte de una función extrínseca.*) (3) Público es un conjunto de personas preparadas en cierto grado para entender un objeto que les es presentado. (4) El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas de mundos artísticos (*que nadie se engañe, esos sistemas artísticos son excluyentes de todo aquello que no coincide con los supuestos "contemporáneos"*). (5) Un sistema de mundo artístico es un marco para la presentación de trabajos de arte por un artista al público de un mundo artístico. (George Dickie, *The Art Circle*, New York, Haven, 1984).
  5. Podemos tener la práctica certeza de que aceptaría los *Kuroi* de la Grecia arcáica pero no un *Apolo* de Praxiteles.
  6. *Éxodo*, 25:40.
  7. Seyyed Hossein Nasr, *In Illo Tempore*, Vicente Pascual. Ed. George Washington University, Washington DC., 2003.
  8. *De Ordine* XV, San Agustín.
  9. *Islamic Art*, Seyyed Hussein Nasr.
  10. *Aitareya Brahmana*, VI. 27.
  11. Hablamos de la tendencia coagulante que fija la atención en los accidentes.
  12. Frithof Schuon, *La transfiguración del Hombre*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2003.
  13. En este sentido, podemos recordar que la elevación espiritual del modelo no deja de afectar al acto y su resultado, así, la piedra de la Sainte Chapelle de París es tan material como la piedra del Palacio de Carlos V en Granada, pero mientras que aquélla se ha extinguido al servicio de una forma de pureza intelectual cristalina, ésta se ha puesto al servicio de una intención que, en el mejor de los casos, se reduce a un dramatismo humano, demasiado humano y sentimental, por noble que fuera su intención. La diferencia entre ambas construcciones reside, en este plano, en la cualidad intelectual con la que la materia se ha tratado.
  14. La vocación puede ser más o menos definida de acuerdo con las características de la sociedad en las que el individuo se ha de desenvolver.
  15. El vocablo "vocación" procede del latín *vocare*, que indica "llamar".
  16. El concepto de "ocio" tiene una acepción generalizada de evasión, lo que implica la visión del trabajo como algo impuesto desde el exterior, no como algo apropiado para ser vivido como una bendición connatural y amable al ser humano.
  17. Utilizamos aquí el término "fantasía" en el sentido de capacidad de producir "fantasmas", imágenes sin alma, residuos psíquicos.
  18. Tocamos aquí el concepto sobre el que hoy tanto se ha abusado de la "responsabilidad". Ésta, por definición, sólo puede ser consecuencia del conocimiento, el ignorante no puede ser responsable de lo que ignora aunque puede serlo de su ignorancia.
  19. *Éxodo*, 25: 40.
  20. *Aitareya Brahmana*, VI. 27.
  21. *I Ching*, XI, 8.
  22. *La República*, 500, Platón.
  23. *Tratado sobre la Belleza*, 3, Plotino.
  24. Éste es el sentido y la condición de la autoridad ya sea espiritual, guerrera o simplemente en tal oficio, volveremos sobre este tema.