

Ramón Gaya. El arte de China y Japón, fuentes de referencia en su obra

PILAR CABAÑAS MORENO
UCM, Fac. G^a e H^a
Dpto. H^a del Arte III

Ramón Gaya (1910) es un pintor que ha sentido la vocación a la pintura desde lo más profundo de su alma, y ha considerado que su arte debía ser siempre expresión de su vida, independientemente del motivo representado. El sentir del artista ha de percibirse más allá de las apariencias formales. Y siendo un pintor del alma su pintura ha sido definida como «pintura poética».

Esta clasificación nos sitúa a mediados de los años veinte del siglo que lo vio nacer, años en los que esta tendencia renovadora en España se desarrolla junto a posturas neocubistas y presurrealistas según ha definido el profesor Valeriano Bozal. Dentro de esta tendencia se encuadra la producción pictórica del Grupo de Murcia siendo en ese momento Pedro Flores (1897-1967), Juan Bonafé (1901-1969) y Ramón Gaya, las figuras más destacadas. Son artistas de la intimidad, de lo cotidiano, de la belleza de las cosas pequeñas, de los paisajes cercanos, y para captarlo se valen como rasgo más definitorio de colores y luces desvaídas, de ahí que se vean inclinados a la utilización de otras técnicas diferentes del óleo como el guache o los pasteles.

Su gran amistad con Juan Ramón Jiménez, a la que también estaban vinculados el resto de los del Grupo de Murcia, Bores, Eduardo y Esteban Vicente, nos habla de su postura artística afín: ir adelante en la modernidad del arte sin rechazar la tradición. En este sentido toda la obra de Gaya es un reafirmarse en esta postura a través de sus homenajes a los grandes maestros, Velázquez, Rembrandt, Vermeer, Corot o Picasso, sin olvidar otras tradiciones pictóricas como la de China o Japón. Son estos homenajes a la pintura y la xilografía de estas dos culturas lo que constituye el tema de este estudio.

Alfonso E. Pérez Sánchez nos habla de un viejo proyecto de cuadro de Ramón Gaya, un «Nacimiento de la Pintura», donde Rembrandt, Tiziano, Velázquez y un pintor-poeta oriental serían los cuatro protagonistas de su obra¹.

¹ *Ramón Gaya in Italia*. 1995, p. 15-18.

Juan Manuel Bonet afirma que es en México, donde se asienta una vez finalizada la guerra civil española, donde nace el Gaya que conocemos. «Ya la tradición, revivida a través de la glosa y de la variación, ocupa un lugar clave en su obra: ahí tenemos varios homenajes a Velázquez -un auténtico «leit motif» de su obra y de su vida-, a Rembrandt, a Corot. (...). Junto a todas estas visiones de interiores, prosigue por otra parte la marcha de Gaya «sur le motif», su búsqueda de paisajes pintables. Memorables son algunas de sus vistas de pueblos de México, y sobre todo sus leves lagos y sus bosques de Chapultepec, con algo ya muy oriental»².

«Con algo ya muy oriental». Es quizá por esa evanescencia, por esa liviandad, por ese carácter etéreo que parecen tener las pinturas de paisaje a la tinta chinas o japonesas, y que comienzan a aparecer en sus obras en los años cuarenta como «Agua y matorral. Chapultepec» (1948) o «Palacio de Maximiliano. Chapultepec» (1949). Lejos están ya aquellos acercamientos al cubismo «Retrato de su padre» (1926), «El azucarero» (1927), «Bodegón de la mandolina» (1927) o el «Retrato de Juan Gil-Albert» y «Espanto. Bombardeo en Almería», ambas de 1937.

Cabe preguntarse, ¿por qué tras llegar a México comienza este cambio de aligeramiento en su pintura?. Quizá sea la atracción que siente hacia la poesía y su amistad con los poetas mejicanos lo que le acerca al arte de Asia Oriental. La importancia de la poesía japonesa en aquellos años, y el acercamiento cultural que dicha atracción suscita, queda reseñada ya en el estudio que Gloria Ceide-Echevarría publica en 1967 con el título *El haikai en la lírica mexicana*. De hecho, el mexicano Juan José Tablada (1871-1945), el mejor representante de la segunda generación modernista que tuvo por sede la ciudad de México, había sido el poeta que por primera vez introdujo el *haiku* en la poesía hispanoamericana, y también el primero que lo cultivó en lengua castellana.

Entre sus conocidas amistades mexicanas al menos dos destacan por su relación con este mundo de la poesía japonesa, y por haber reconocido cuanto ésta había influido en su concepto de arte: Xavier Villaurrutia (1903-1950) y Octavio Paz (1914-1998).

Paz, escribiendo sobre Tablada reconoce la gran fuerza renovadora que trajo el *haiku* a la lírica mexicana en particular, y occidental en general: «Pero Tablada, curioso, apasionado, sin volver nunca la cabeza hacia atrás, con alas en los zapatos, oye crecer la hierba y olfatea, antes que nadie, la nueva bestia, la bestia magnífica y feroz que iba a devorar a tantos adormilados: la imagen»³, siendo el *haiku* sinónimo de imagen.

Octavio Paz manifestó en diversas ocasiones cómo el *haiku* había influido enormemente en su creación, y en 1957 emprendió un trabajo conjunto con su amigo Eikichi Hayashiya, un gran intelectual y ex-embajador de Japón en España y América Latina. La labor de Paz se centró en dar forma poética a la traducción de los poe-

² J. M. Bonet, «Vita d'un uomo», en *Ramón Gaya 1922-1988*, 1989, p. 19.

³ F. Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 209.

mas de Matsuo Bashô (1644-1694) de la obra *Sendas de Oku*. Esta forma poética hubiera sido imposible de conseguir si no hubiera penetrado en el conocimiento de la estética zen y la literatura japonesa desde sus orígenes. Sus libros *Las peras del Olmo* (1957) y *Arbol Adentro* (1987) reflejan en sus páginas todo el interés y profundo conocimiento que posee del mundo japonés. Para el poeta mexicano la actividad literaria que lleva a la creación del *haiku* es un verdadero ejercicio espiritual, y su fruto es el poema, que encierra un mundo de significados, de experiencias vividas, de ecos y de resonancias a través de imágenes concretas y cotidianas.

El mundo cabe
en diecisiete sílabas:
tú en esta choza.⁴

Octavio Paz habla de diecisiete sílabas porque son precisamente las que componen en tres versos un *haiku*, 5/7/5. Esto requiere que las palabras que aparezcan den realmente lo esencial, no hay lugar para lo decorativo, lo recargado, el artificio. R.H. Blyth decía «El haiku es un dedo señalando a la luna. Si el dedo está enjoyado, no vemos a dónde señala»⁵.

Observando las obras que Ramón Gaya comienza a realizar en México, y conociendo su constante relación con el mundo de la poesía, ya en sus años de renovación en España su quehacer se había calificado de «pintura poética», no debe extrañar esta proximidad entre los planteamientos de su pintura y los planteamientos de la poética del *haiku*: sinceridad, yuxtaposición de imágenes, cotidianidad, fluidez, esencialidad, indeterminación. Estando al lado de poetas tan apasionados por el mundo del *haiku* como Octavio Paz y Xavier Villaurrutia, es casi imposible pensar que dichas concomitancias sean casuales, máxime cuando arrancan de su establecimiento en la ciudad de México. Incluso las técnicas empleadas entre las que la acuarela y el gouache cobran mayor importancia nos acercan a esa indeterminación antes mencionada, y a la que él rinde pleitesía en sus homenajes a ciertas pinturas chinas de siglos pasados. En 1952, durante una estancia en París le escribe a su amigo Tomás Segovia para contarle: «He visto cosas preciosas. Pinturas chinas (un retrato, sobre todo, del siglo IX, que me dejó sin habla), y paisajes de esos en que el blanco de la seda o el papel es utilizado como neblina y sólo han sido indicadas las crestas de las montañas, las copas de los árboles, algunas figuritas»⁶.

Si nos acercamos a su actividad literaria, ésta resulta notoria, siendo la mayoría de sus escritos de carácter teórico, ensayos sobre pintura, meditaciones, visiones y soliloquios. De ellos dice Andrés Trapiello algo que podría aplicarse igualmente a

⁴ Fragmento inicial del poema de Octavio Paz titulado *Bashô An*, escrito después de visitar en Kyoto la choza del poeta japonés, en *Arbol adentro* (1990), Barcelona, Seix Barral, p. 14.

⁵ F. Rodríguez-Izquierdo, 1994, p. 215. Blyth es un gran estudioso de la literatura japonesa y de su impacto en Occidente, y son clásicas sus obras publicadas ya en los años cuarenta.

⁶ 9/7/1952. R. Gaya, 1993, p. 22.

su pintura, y que está en consonancia con lo anteriormente apuntado: «Gaya escribe siempre breve, pobre, como San Francisco. En sus libros hay más de todo que de palabras. Hay más ideas que palabras y más sentimientos, insinuaciones, impresiones, emociones que palabras»⁷.

Para Ramón Gaya «Ser artista creador no es robarle cosas a la realidad —para luego ser utilizadas en la cínica composición de una obra-objeto—, no es aprovecharse de la realidad, sino aceptarla. No se trata de ahondar en la realidad y perderse en su fondo, perder entonces la realidad externa y aparente, sustituirla por su fondo que, sin ella, sin su carne y su piel, no es más que una abstracción»⁸.

Una propuesta semejante a la de la tradición pictórica china que alcanza a Japón. François Cheng en su libro *Vacío y Plenitud* afirma: «en todas las etapas de la tradición pictórica china se manifiesta una corriente de pensamiento que, de una u otra forma, se niega a considerar el arte como una evasión ante la realidad o como el fruto de una indagación puramente estética, y prefiere ver en el gesto del artista una forma concreta de realización para el hombre»⁹.

Es en 1945 cuando tenemos la primera obra en la que se ven confesadas su aproximación y su atracción por Japón. Se trata de la interpretación que hace de la xilografía de Andô Hiroshige (1797-1858) «Lluvia repentina sobre el puente Ôhashi, cerca de Atake» (1857)¹⁰ y que el pintor español titula «La tormenta»¹¹. En las palabras que Gaya escribe por carta a un amigo se evidencia perfectamente cómo entiende él estas aproximaciones a los grandes maestros: «Tocó también, una Cantata de Bach, alterada por él, pero con un respeto y atrevimiento muy parecido, creo, al que me caracteriza cuando emprendo esas variantes de los maestros, modestia aparte completamente. Además, pienso que debe estar hecho con una intención muy semejante»¹².

Hiroshige representó este puente siendo fiel a la esencia de la pintura llamada del «mundo flotante», *ukiyo-e*, donde lo efímero se rebela como la esencia de la realidad y lo único eterno, esa realidad que también Gaya busca plasmar en el alma de sus obras respetando su apariencia formal. La tormenta repentina, *yûdachi*, es la típica del final de las tardes de verano, cuando casi sin sentir el cielo se oscurece y el viento sopla con fuerza. Pero apenas dura. Rápidamente el cielo se despeja de nuevo.

Junto con la universalmente admirada «Gran ola» de Katsushika Hokusai (1760-1849), ésta de Hiroshige fue una de las estampas japonesas más conocidas. En 1887 Vincent van Gogh, uno de los artistas más admirados por Ramón Gaya, había

⁷ A. Trapiello, «Prólogo», en R. Gaya, *Sentimiento y Sustancia de la Pintura*. 1989, p. 23.

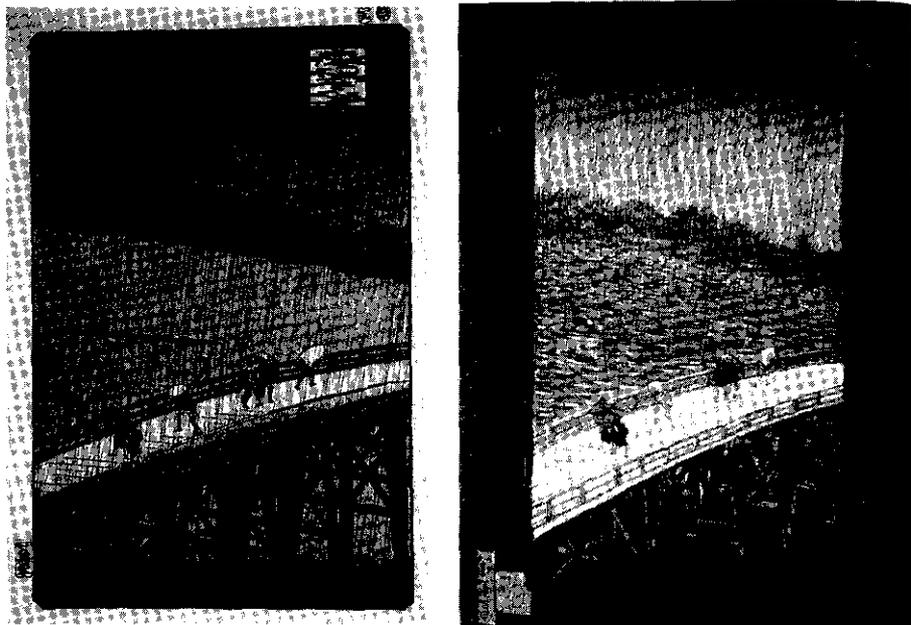
⁸ R. Gaya, «Sentimiento de la Pintura», 1959, en R. Gaya, *Sentimiento y Sustancia de la Pintura*, 1989, p. 43.

⁹ F. Cheng, 1993, p. 28.

¹⁰ *Ôhashi Atake no yûdachi*. Perteneciente a la serie «100 vistas de lugares famosos de Edo». Publicada por Uoya Eikichi. 36 x 24,6 cm.. Atake es el nombre de la ribera que se ve al fondo. M. Uspensky, M. 1997, p. 137.

¹¹ Óleo/papel, 56 x 42 cm. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 73.

¹² R. Gaya, 1993, p. 82.



«Lluvia repentina sobre el puente Ōhashi, cerca de Atake» (1857) de la serie «100 vistas de lugares famosos de Edo» (1856-1858), Andō Hiroshige (1797-1858), y «Japonisería: el puente», 1886-1888, óleo sobre lienzo. Van Gogh.

realizado igualmente una interpretación de esta xilografía¹³ y de otra titulada «Cerezos en flor en el jardín Kameido», perteneciente a la misma serie de las «100 vistas de lugares famosos de Edo». A Van Gogh le impresionaban la fuerza de su luz y el brillo de los colores, así como las posibilidades de sus composiciones en diagonal.

También el poeta mexicano J.J. Tablada en enero de 1935, durante una estancia en Nueva York, atraído igualmente por sus imágenes, por la fuerza del color y la utilización de las líneas oblicuas, había escrito un poema titulado «Estampas» dedicado a este artista:

Diagonales hilos de lluvia
de Hiroshigué ciertas estampas surcan.
Las veo, en el recuerdo, como a través de un arpa;
y en el arpegio los colores cantan¹⁴.

¹³ «Japonisería. El puente». Óleo/lienzo, 73 × 54 cm y «Japonisería: árbol en flor». Óleo/lienzo, 55 × 46 cm. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fundación Vincent van Gogh, Amsterdam. S. Whichmann, S. 1981, p. 41.

¹⁴ En 1914 publicó un libro en prosa que tituló *Hiroshigué*, dedicado a la «venerada memoria de Edmundo de Goncourt».



«La tormenta» (1945). Ramón Gaya.

Entre las obras de los pintores, puede apreciarse el diferente carácter de cada artista. Hiroshigue se vale de la línea y las tintas planas para hablarnos de esta repentina tormenta del verano. A pesar de la clara definición de elementos la composición es totalmente plana y el cielo y el agua tienen el mismo color. En Van Gogh destaca la fuerza de los colores, el puente amarillo, el río verdoso y el horizonte confundido con el cielo azulado, perdiendo la lluvia el protagonismo del que goza en la xilografía. En Gaya la interpretación gana en sensación atmosférica, la lluvia es sumamente densa y el cielo y la lejana orilla se debaten entre el negro de los nubarrones y el anaranjado de la última luz del día. Los personajes que cruzan el puente parecen darse más prisa. Resulta curioso que haga esta interpretación-homenaje en 1945, año en el que la lluvia negra cae como polvo mortal sobre Hiroshima y Nagasaki, poniendo fin a la Guerra del Pacífico, y no vuelva a homenajear al arte oriental hasta finales de los años setenta. En 1987 crea «Homenaje a una interpretación de una estampa de Hiroshige», haciendo referencia a la realizada en 1945. Sin embargo, en esta ocasión aparece como una pequeña postal sobre una estantería entre un vaso con clavellinas y una copa, y los colores distan mucho de aquella oscuridad que empleara en su primera interpretación, aproximándose más a la brillantez de la xilografía original.

La imagen del puente que cruza en diagonal la escena, y las líneas de lluvia de Hiroshige parecen seguir presentes entre las referencias conscientes e inconscientes del pintor cuando en 1953 pinta el «Puente de St. Michel. París»¹⁵, si bien el puente japonés soportado por un entramado de madera ha sido sustituido por el puente de piedra, y las líneas oblicuas que se apoyan en la diagonal del puente no son de lluvia caída del cielo, sino las que marcan las estructuras de los edificios. Pequeñas figuras recorren el puente de París, definidas tan sólo por un par de trazos. Estas características de líneas diagonales que a modo de lluvia tamizan el paisaje de una tarde gris, y los diminutos personajes que recorren las calles y cruzan el puente se repiten en «París. Otoño» de 1956. Nuevamente el tema, la composición y la perspectiva nos remiten a Hiroshige y a su serie de las «100 famosas vistas de Edo»¹⁶. En esta obra son extraordinariamente notables las osadas composiciones, que revelan la admirable capacidad creadora de este gran artista que fue Hiroshige. El mismo vio esta serie como su mejor obra, una realización madura, la culminación de su carrera. «El altar de Benten desde la barcaza que cruza la bahía de Haneda»¹⁷, es una de sus más atrevidas composiciones. Un objeto fragmentado, brazos y piernas del barquero, ocupa sorprendentemente el primer plano, recortándose sobre el fon-

¹⁵ Pastel/papel, 27 x 37 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*, 1989, p. 103.

¹⁶ Publicada por Uoya Eikichi. 36 x 24,6 cm., 1856-1858. Consta de 118 xilografías diferentes, de las cuales tres fueron creadas tras su muerte por su alumno Shigenobu (1826-1869). Edo es el nombre antiguo de la actual ciudad de Tokyo. Esta serie fue una de las más conocidas e influyentes cuando Japón abrió sus puertas a Occidente en torno a mediados del siglo XIX, inspirando soluciones para un nuevo estilo.

¹⁷ 8/1858. M. Úspensky, M., 1997, p. 165.

do. Solución presente en «El toldo. Chapultepec» (1948), donde el barquero ha sido sustituido por una barca, y la diagonal marcada por la madera del timón está presente en esta ocasión por la vela y la cuerda que la tensa. Al igual que en la xilografía de Hiroshige el río, el agua, sus reflejos y sus colores, son el fondo y los protagonistas de la composición.

A caballo entre las osadas composiciones de objetos cortados y la vaporosidad e indefinición de la pintura a la tinta se sitúa «Agua y matorral. Chapultepec» (1948). En la esquina inferior derecha tan sólo aparece una mínima parte de la barca, o de una baranda, y un matorral, desde donde se contempla exclusivamente la superficie del agua con sus reflejos, recordando los vacíos a los que se abren las composiciones orientales en esquina. La bicromía de la tinta sobre el papel, Gaya la ha sustituido por los tonos verdosos del gouache, que en alguna zona combina con un ligerísimo toque violáceo. Una pintura sumamente lírica por su capacidad evocadora, y afín, por la escasez de materia pictórica y de recursos empleados al *haiga*, pintura del sentimiento poético, expresión pictórica del *haiku*. Este sentimiento vuelve a estar presente en «Plenilunio con nubes»¹⁸ (1951), en tonalidades grises. Un tema y composición muy frecuente en el mundo japonés, asociados habitualmente al otoño, por ser la eulalia, símbolo de la estación, la planta que cruza habitualmente con sus tallos la luna llena. El hecho de que fuera una planta ofrecida al *kami* de la luna buscando propiciar la buena suerte parece acercarnos a la idea de Ramón Gaya de que las imágenes que aparecen sobre el lienzo no son más que la apariencia de la realidad, y que en este caso, tras esta sencilla imagen: hierbas mecidas por el viento, luna y nubes, hay una realidad intangible que el pintor intenta hacer palpable. De hecho para Gaya «las artes son la corporeidad necesaria para que aparezca el espíritu»¹⁹. En cuanto a la factura, juega con una pincelada vaporosa para las nubes que pretenden ocultar la luna, y con pinceladas fuertes, gruesas y finas, definidas y expresivas para definir las ramas y las hojas del primer término. Un juego muy cercano a la pintura a la tinta, donde la pincelada va inexorablemente unida al aliento²⁰, al tiempo que se hace expresión del ritmo y las pulsiones secretas del hombre.

Para Ramón Gaya la validez de los artistas va más allá de lugar y tiempo, de estilo, corriente de moda o movimiento. Él siempre ha sido fiel al espíritu y al sentimiento de la pintura y quizás por eso une tres grandes creadores en una misma obra: «Homenaje a Van Gogh, Cézanne con Hiroshige al fondo», probablemente

¹⁸ Gouache/papel, 24 x 31 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989. p.93. En «Iris en Horikiri» de las «100 famosas vistas de Edo» Hiroshige nos presenta una composición en la que los iris ocupan el primer plano de la composición que obligan al espectador a asomarse entre sus tallos y flores. M. Uspensky, M. 1997, p. 149.

¹⁹ I. Vidal-Folch. 1989, p. 58.

²⁰ La idea de aliento está en el centro de la cosmología china. Según ella hubo un aliento primordial que ordenó el caos originario. Cada cosa viviente no es concebida como materia, como sustancia, sino como una condensación de diferentes tipos de alientos que regulan su funcionamiento vital.



«El toldo. Chapultepec» (1948). Ramón Gaya.

queriendo aludir con este «al fondo», a la importancia que la xilografía japonesa tuvo para ambos²¹. En esta ocasión de nuevo la lluvia vuelve a ser la protagonista de la obra de Hiroshige, donde el juego de diagonales es manejado con impresionante maestría. Se trata de una de las «53 estaciones del camino del Tōkaidō» (1833-1834), la número 46, la parada de Shōno, y que lleva por subtítulo «Lluvia blanca»²². Gaya coloca la xilografía al límite derecho del cuadro, de manera que queda cortada, resultando coherente con la originalidad de los encuadres y fragmentación de las composiciones japonesas que tanto llamaron la atención por su novedad en la Europa finisecular. Considerada como una de las mejores obras de Hiroshige, ha sido junto a la de «Lluvia repentina sobre el puente Ōhashi, cerca de Atake» una de las xilografías más conocidas de este artista²³.

Estas referencias a la pintura japonesa y china, iniciadas en 1978, se mantienen a lo largo de los años ochenta y noventa, y de nuevo vemos a Hiroshige como pro-

²¹ En el caso de Cézanne, baste recordar las «36 vistas del monte Fuji» (1831-1833) de Hokusai y sus vistas del monte Santa Victoria.

²² 24 x 35,7 cm.. Editada por Takenouchi Magohachi (Hoeido). A. Giuganino y A. Tamburello, 1990, p. 159.

²³ El Museo Etnológico de Barcelona posee un juego de planchas y pruebas de estado completo de esta xilografía.



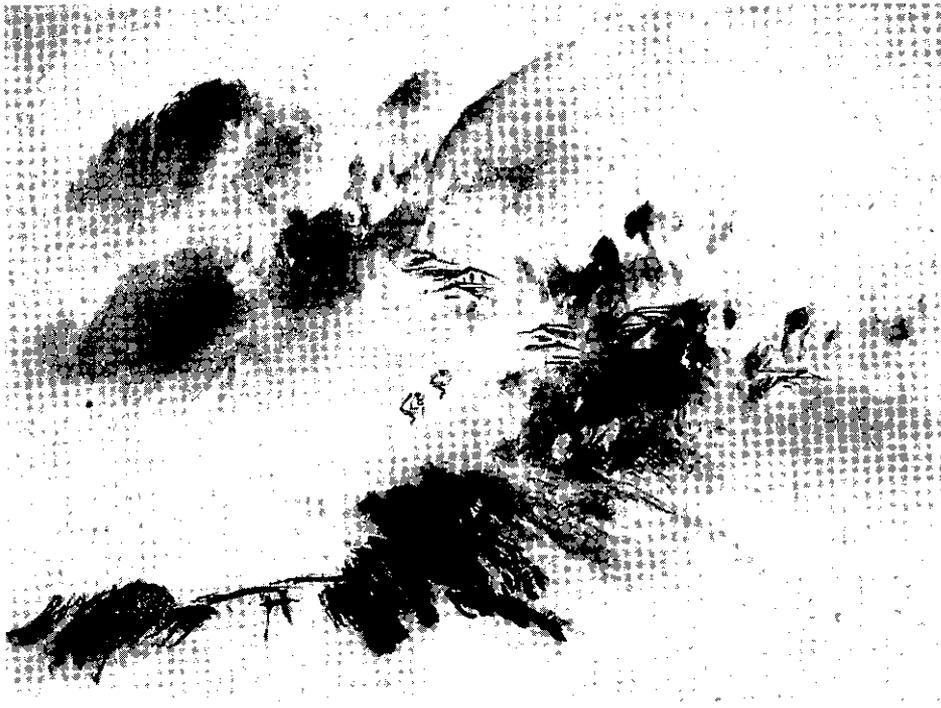
«Plenilunio con nubes» (1951). Ramón Gaya.

tagonista en dos obras con el mismo título, siendo una doble reinterpretación del mismo tema: «Homenaje a una pintura japonesa» (1994)²⁴. Con Ramón Gaya ocurre como con los pintores chinos y japoneses y sus discípulos, que interpretan una y otra vez a los maestros del pasado, como si leyeran una vez y otra una misma partitura musical. Quizá por ello coloca una «Estampa japonesa sobre el piano» en 1983²⁵.

Sin embargo, no es Hiroshige el único artista del grabado al que el pintor español tiene presente. En 1984 en una obra titulada «La solana», vemos en su esquina inferior derecha un libro abierto, cortado en su parte inferior por el límite del marco en un encuadre sumamente fotográfico, sumamente japonés. La xilografía que aparece reproducida en el libro es una obra de Kitagawa Utamaro (1753-1806) titulada «La hora del caballo», de la serie «El reloj de sol de las doncella», en la que

²⁴ Gouache 35,5 x 49 cm.. Colección particular. Óleo/lienzo 73 x 92 cm.. Colección particular. Ramón Gaya. *Periodo 1990-1995*. 1995, págs. 12 y 59.

²⁵ Óleo/lienzo 65 x 81 cm.. Colección particular. Ramón Gaya. 1984.



«Montaña clara en una aldea de montaña», detalle de las «Ocho vistas de Hsiao-Hsiang». Yu Chien, mediados del siglo XIII. Dinastía Song del Sur (1127-1279).

muestra a jóvenes mujeres de la clase de los comerciantes en diferentes horas del día, de la mañana a la noche²⁶. A esta hora del caballo las jóvenes son mostradas secándose tras tomar un baño. De nuevo Utamaro en «El abanico rojo» (1986)²⁷. Sobre la parte superior del piano en la que se refleja un farolillo de papel, y asomándose tras una sandalia japonesa y una copa de agua con flores, vemos a una de sus mujeres. Este artista japonés fue uno de los primeros conocidos y estudiados en Europa tras la apertura de las fronteras de Japón en 1854. Destacó y atrajo el carácter intimista de sus imágenes femeninas, la elegancia y dulzura de sus líneas y la utilización del retrato de medio busto. Hay algo en común entre estas xilografías de Utamaro, y el retrato de prostituta que aparece en «Homenaje a las antiguas corte-

²⁶ Las horas aparecen referidas por los 12 animales correspondientes a zodiaco chino, sistema que hoy sigue utilizándose, no para las horas, pero sí para los años, que se agrupan en ciclos de 12. Esta serie destaca por sus conseguidos fondos neutros amarillos sobre los que se recortan las figuras, y el gran cuidado puesto en las combinaciones de color de las vestimentas.

²⁷ Óleo/lienzo, 70 x 100 cm.. Colección particular. Ramón Gaya. 1922-1988. 1989, p. 156.

sanas japonesas»²⁸ (1980). Ningún fondo emborracha o distrae de lo esencial: la belleza y elegancia de estas mujeres que encerradas en sus barrios de placer, con su refinada educación eran el anhelo de todo hombre y la admiración, incluso del resto de las mujeres. Colgada en una esquina de las paredes del estudio del pintor, es vista desde ángulos diferentes, al menos en dos obras más: «Las estampas japonesas» (1983)²⁹ y «Homenaje a una cortesana japonesa» (1985)³⁰. Paipais, abanicos y faroles de papel contribuyen a ambientar la escena y confieren a la obra esa ligereza que caracteriza la mayor parte de las realizaciones extremo orientales. La xilografía pertenece a la escuela de Kaigetsudô, fundada por Ando Kaigetsudô (activo 1704-1714), y sigue su estilo de figura en pie sobre un fondo totalmente neutro en postura de tres cuartos, que mira coquetamente sobre el hombro. La atención, como suele ocurrir en las pinturas y xilografías del mundo flotante, *ukiyo*, del mundo de los placeres, se centra en el tratamiento y colorido de las vestimentas, y en la pose. Desde la era Kanbun (1661-1672) se generalizó la demanda de este tipo de retratos de famosas mujeres hermosas de los barrios de diversión, que marcaban el estilo y ritmo de la moda. Propio de estos retratos que siguen el modo de hacer de Kaigetsudô es el formato de *kakemono*, es decir un formato con un marcado desarrollo vertical. Este tipo de formato causó sensación en Occidente a finales del siglo XIX y principios del XX por sus posibilidades expresivas y compositivas.

Y frente a la melancólica calma de Utamaro, y el elegante coqueteo de las cortesanas de Kaigetsudô, la desatada violencia de «Batalla de samurais» (1986)³¹, que interpreta una obra típica de la escuela Utagawa del siglo XIX. Gaya ha jugado sabiamente colocando todos los objetos sobre la planitud del lienzo sin manejar las luces y sombras para marcar su situación en el espacio, con lo que consigue que el cuadro parezca enteramente una estampa, donde las figuras del fondo en agitado movimiento intentan escapar del papel, mientras que las frutas, la jarra, el vaso y la copa con sus flores, en contrastada calma, parecen integrarse en él. Quiere quizás responder a esa interacción, a ese diálogo entre los seres, animados o no, que nos rodean. En esta representación de cosas, de objetos, hay una idea común con el pensamiento extremo oriental sobre la pintura que dice que «el espíritu no tiene forma propia; cobra forma a través de las cosas. Se trata entonces de trazar las líneas internas de las cosas mediante pinceladas habitadas por la sombra y la luz. Cuando las cosas son así recibidas adecuadamente, se convierten en representación de la verdad misma». ³² Esta postura similar la lee Gaya en las obras de Van Gogh cuando afirma: «Van Gogh viene a llamarnos la atención sobre tal almendro, o tal ciprés, o tal

²⁸ Óleo/lienzo, 99 x 80 cm.. Colección particular. Ramón Gaya. 1991.

²⁹ Óleo/lienzo, 73 x 93 cm.. Colección particular. Ramón Gaya. 1984.

³⁰ Gouache/papel, 68 x 99 cm.. Colección particular. Ramón Gaya. Pinturas. 1987. En el índice figura como fecha de realización 1984, mientras que al pie de foto aparece 1985.

³¹ Óleo/lienzo, 60 x 72 cm.. Colección particular. Ramón Gaya. 1922-1988. 1989, p. 158.

³² F. Cheng, 1993, p. 62.

puente, o tal girasol, o tal silla, y a decirnos que no son cosas, sino seres, más aún, personas completas, almas en carne viva. Van Gogh es lo contrario de Cézanne; no viene, como viene Cézanne, a pintar ... pintura (...)³³.

Sin embargo, no es exclusivamente la xilografía multicolor lo que atrae a Ramón Gaya del arte japonés. Sus homenajes reflejan un abierto panorama en la aproximación a su pintura. En 1986 rinde un «Homenaje a una pintura japonesa del siglo XII»³⁴, el Genji monogatari, o Historia del príncipe Genji, una joya de la pintura japonesa que surge como ilustración a uno de los grandes clásicos, no sólo de la literatura japonesa, sino de la literatura universal. Una novela escrita en el siglo XI por una mujer, Murasaki Shikibu, que cuenta las historias amorosas del príncipe Genji y su desastroso final. Pintada en rollos horizontales en los que se alternaban las partes escritas y las ilustradas, solo se conservan cuatro rollos cuyas imágenes parecen haber sido recortadas y remontadas. Pertenece a un estilo de pintura conocida como Yamato-e. Utiliza los pigmentos con una técnica cuyo resultado final semeja al gouache, pero que usa como aglutinante cola de cerdo. Maneja elementos como permitir las vistas de los interiores a través de una técnica conocida como de tejados volantes, *fukinuki-yatai*; las perspectivas de líneas oblicuas, más o menos acentuadas dependiendo de las necesidades expresivas; los suelos volcados hacia el espectador; los colores son utilizados también en función del sentimiento que intentan despertar en el observador; y las caras son simplificadas con dos pequeñas líneas para los ojos, un breve ángulo para la nariz, y un toque de color rojo para los labios, rostros que como máscaras ocultan el carácter y los sentimientos de los personajes. Por tanto el artista ha de huir de la expresividad de los rostros para comunicar el sentimiento y el significado profundo de la narración. Durante este periodo aristocrático de su historia, el periodo Heian (794-1185), la individualidad en el tratamiento de los rostros era considerado un ultraje.

En este homenaje Gaya sobre una mesa y apoyado en la pared abre un libro en el que se muestran dos escenas del «Genji monogatari»³⁵. La mesa se inclina hacia el espectador, tal y como ocurre con los *tatami* sobre los que las damas aparecen sentadas, para dejarnos ver todo lo que en ella hay. Quizá fue este tipo de mirada del artista desde lo alto, mirada de creador que observa lo creado, y que así lo ofrece al espectador, uno de los atractivos de esta obra, donde el espectador parece percibir el susurro de las sedas al caminar.

Gaya también se fija en el retrato, quizá por la dificultad que conlleva escapar de los característicos rasgos del rostro para captar la profundidad del ser. No olvida por ello en sus homenajes a la pintura de este género su alusión al retrato en el arte

³³ R. Gaya, 1989, p. 81

³⁴ Óleo/lienzo, 92 x 73 cm.. Colección privada. *Ramón Gaya*. 1987.

³⁵ El libro es: *El arte del Japón*, de J. Edward Kidder Jr., editado en castellano por Cátedra en 1985, y por A. Mondadori Editore en Italia en 1984. Las ilustraciones por las que el ejemplar aparece abierto se localizan en las páginas 168 y 169.

japonés, donde sobre fondos totalmente planos, y un suelo de *tatami* volcado hacia el espectador se recorta en la planitud de los colores la figura negra del guerrero, que en actitud sedente muestra la tablilla de mando. Es en 1972 cuando por primera vez un libro es abierto por la ilustración del retrato de Taira Shigemori (1138-1179)³⁶ en «Homenaje a Ta Kanobu»³⁷. En 1980 de nuevo este retrato aparece en su «Homenaje a los grandes retratistas»³⁸, junto al piano y recortado por el borde inferior del cuadro, mientras que los tres destacados retratistas occidentales miran al espectador desde la parte superior. Se trata de una obra atribuida desde principios del siglo XIV a Fujiwara Takanobu, un cortesano de bajo rango al servicio del retirado emperador Go-Shirakawa. Sin embargo, hoy dicha atribución no es del todo aceptada. Es un retrato en el que la visión del mundo de la filosofía zen parece haber comenzado a dejar huella inyectando nuevas dosis de realismo, si bien todavía presenta rasgos de opacidad y formalidad, propios del periodo Heian (794-1185), época en la que el parecido a la persona era considerado como ofensivo y de mal gusto. En 1992 y 1993, el aristócrata guerrero vuelve a ser protagonista de sus obras como personaje principal: «Retrato japonés»³⁹. Ataviado como cortesano lleva el gorro (*kôburi*), y la espada ceremoniales. Llama la atención la esencialidad y la fuerza de la línea en estos retratos en los que los personajes parecen imágenes de vestir, dado que la única parte visible del cuerpo es el rostro, el resto del cuerpo aparece oculto en la planitud de los plegados de las vestimentas, que en su oscuridad muestran ricos diseños decorativos. De hecho se dice de Takanobu, a quien la tradición atribuye su realización, que él pintaba tan solo los rostros, dejando el resto a otros artistas especializados, por ejemplo en la representación de tejidos.

Este retrato forma parte de un conjunto de cuatro realizados en torno a la misma fecha que han sobrevivido en Jingoji (Templo Jingo). Resulta curioso, que de este grupo de retratos, Gaya elija el de Taira Shigemori, apenas reproducido, salvo en obras de carácter sumamente específico, frente al del gran protagonista Minamoto Yoritomo (1147-1179) cuyo retrato es reproducido habitualmente siempre que se alude al periodo Kamakura (1185-1333), puesto que a la importancia de la obra artística se une el hecho de ser el fundador del sogunato de Kamakura.

También del siglo XIII es otra de las obras japonesas hacia las que Ramón Gaya se siente atraído, y a la que alude en 1994 en su «Homenaje a la cascada de Nachi, siglo XIII»⁴⁰. Se trata de una pintura sintoísta en la que se representa un paraje sagra-

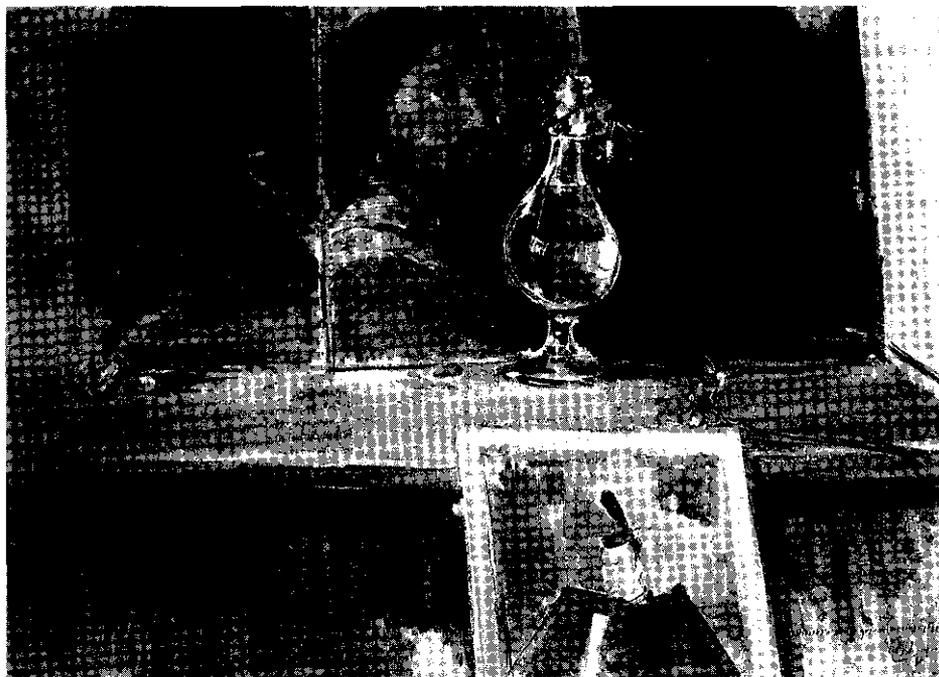
³⁶ El hijo mayor de Taira Kiyomori (1118-1181), el jefe del clan guerrero de los Taira que perdió el poder frente al clan de los Minamoto, lo que llevó al establecimiento del sogunato. Kakemono (pintura enmarcada en un rollo vertical). Tinta y color sobre seda, 143 x 112,2 cm.. Jingoji (Templo Jingo), Kyoto.

³⁷ Óleo/lienzo, 54 x 75 cm.. Colección particular. Ramón Gaya. *Pinturas*. 1987.

³⁸ Óleo/lienzo, 92 x 73cm.. Colección particular. Ramón Gaya. *1922-1988*. 1989, p. 142.

³⁹ Gouache/papel, 70 x 93,5 cm.. Colección particular. Ramón Gaya *in Italia*. 1995, p. 102. Óleo/lienzo, 65,5 x 81 cm.. Ramón Gaya. *Periodo 1990-1995*. 1995, p. 35.

⁴⁰ Óleo/lienzo, 80 x 100 cm.. Ramón Gaya. *Periodo 1990-1995*. 1995, p. 58. La obra japonesa está pintada en color sobre seda (166 x 59 cm.), y pertenece al Museo de Arte Nezu de Tokyo.



«Homenaje a los grandes retratistas» (1980), detalle. Ramón Gaya.

do, donde reside el *kami*, la divinidad. Nachi ha sido visitada durante siglos por los peregrinos que acuden para purificarse y recibir la ayuda de los espíritus. Durante la edad media, momento de producción de esta obra, el culto y los santuarios sintoístas experimentaron un gran florecimiento. Sin embargo, si bien se trata de una obra del periodo Kamakura (1185-1333), no suele fecharse en el siglo XIII, sino en el siglo XIV.

La pintura japonesa presenta un formato vertical alargado, que acentúa la caída y el protagonismo de la cascada. Hay en este tipo de obras una gran veneración por la naturaleza, y se la representa no como una sencilla excusa para el desarrollo de lo pictórico, sino como algo trascendente, que posee un alma, y es quizá una de las razones por las que Gaya se siente cercano a ésta y a otras pinturas chinas y japonesas a las que alude, generalmente ejecutadas también alrededor de los siglos XII-XIII. Cuando en 1948 el pintor crea la obra titulada «Las tazas»⁴¹, se halla sumamente cercano a «Los kakis»⁴² del pintor chino llamado Mu-ch'i, activo a finales

⁴¹ Gouache/papel, 45 x 60 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 83.

⁴² Tinta china/papel, 35,1 x 29,1 cm.. Ryōkō-in. Daitoku-ji, Kyoto. Hisamatsu, Sh., 1971, p. 162.

del siglo XIII, una pintura a la tinta que ha atraído enormemente a los artistas contemporáneos por su esencialidad: seis kakis distribuidos sobre un fondo limpio y uniforme, sin soporte.

Es en 1978 cuando por primera vez aparecen entre sus títulos referencias a la pintura china: «Homenaje a una pintura china del siglo XIII y autorretrato en el piano»⁴³. Un abanico, un tazón de porcelana y un farolillo de papel ambientan este homenaje. Parece tratarse de una pintura cercana en estilo a la obra titulada «Guo Guo cabalga en primavera»⁴⁴, de Hui Zong (Hüi-Tsung, 1082-1126).

En 1979 de nuevo un farolillo de papel asoma recortado por la parte superior del cuadro, vaso, copa y flores que sugieren la idea de vida efímera, junto a un libro abierto sobre la mesa, donde «El pescador solitario en el río»⁴⁵ de Ma Yuan parece anclado en el tiempo, flotando en la eternidad del vacío de las aguas. Sobre una seda ya amarillenta, las pinceladas de este pintor chino, activo entre 1190 y 1224, dan vida a un pescador, que sentado en su barca espera pacientemente con su caña. Tan solo este motivo sobre unas aguas que apenas están sugeridas por unas finas líneas entorno a la embarcación. Ramón Gaya en su «Homenaje al gran pintor del siglo XII Ma Yuan» nos muestra un libro donde aparece reproducida una de las obras más conocidas de este artista, y ayudándose de la perspectiva, invita al espectador a acercarse a la mesa y contemplar la obra. Ma Yuan es un pintor que pertenece al periodo conocido como de los Song del Sur (1127-1279). En esta época los pintores meridionales intentaban liberarse por completo de las composiciones demasiado ordenadas de sus predecesores. Ma Yuan recurre así a una perspectiva descentrada en la cual al dar importancia y mayor pesadez a un rincón, hace que la mirada imaginaria del espectador se dirija hacia lo que es invisible. Ese vacío, en medio del cual se encuentra en este caso el pescador, se convierte en el verdadero protagonista de la obra⁴⁶. Este gran maestro chino, al cual Gaya brinda un homenaje, trabajó sus figuras con anchas pinceladas rigurosas y angulares, poseedoras de una fuerza extraordinaria, semejante a la que emana de los dibujos del pintor murciano, que con escasas líneas captan la esencia de la realidad aparente conduciéndonos hacia una realidad más sugerente.

Cuando pinta en 1980 «Homenaje a Li-Po»⁴⁷, gran poeta chino, la pintura que aparece en la obra vuelve a ser de Ma Yuan. En realidad en ella no se identifica al sabio representado con Li-Po⁴⁸. Quizá Gaya asocia este personaje con la obra de

⁴³ Óleo/lienzo, 80 x 100 cm.. Colección Museo Municipal de Madrid. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 137.

⁴⁴ Color/seda, desarrollada en un rollo horizontal de 148,7 x 52 cm. Sh. Vainker y M. Tregear. 1993, págs. 92-93.

⁴⁵ Tinta china/seda, 26,9 x 50,3 cm.. Clasificado como Bien de Importancia Cultural. Museo Nacional de Tokyo.

⁴⁶ Recordar la obra de Gaya anteriormente comentada en p. 7, titulada «Agua y matorral. Chapultepec».

⁴⁷ Óleo/lienzo, 88 x 80 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya*. 1991.

⁴⁸ «Pasco por un sendero de montaña en primavera». Museo de Taichung, Taiwan. *El arte chino*. 1989, p. 113.

Liang Kai titulada «Li Po recitando una poesía», del siglo XIII, donde en medio de la nada el poeta mira al infinito. Esta obra de Ma Yuan ejemplifica perfectamente su estilo desarrollado en pequeños formatos mediante composiciones en diagonal, donde los elementos figurativos de la obra, un letrado o un poeta en ocasiones acompañado de su ayudante se sitúan en la esquina inferior izquierda. Resultan admirables en él los matices que supo extraer de las tintas y el contraste entre sus pinceladas finas con las que define los contornos y las imprecisas manchas aguadas con las que sugiere un paisaje y una atmósfera envolvente. Un juego de líneas y matices muy en consonancia con la obra de Ramón Gaya.

Nuevamente el libro abierto por «El pescador solitario en el río» le anima a Gaya a brindar un «Homenaje a Ma Yuan y Van Gogh» (1979)⁴⁹, poniendo otra vez en evidencia al hacer pareja de ambos pintores, que el sentimiento de la pintura es ajeno a movimientos artísticos e independiente de tiempo y lugar.

El libro que Gaya abre sobre la mesa para mostrarnos la obra de Ma Yuan es el volumen correspondiente al Museo Nacional de Tokio de la colección Enciclopedia de los museos⁵⁰. Curiosamente en la portada del libro aparece la reproducción de una obra del pintor chino Lu Chi, activo entre 1477 y 1505, durante la dinastía Ming (1368-1644) que en 1988 vemos integrada en una composición que Gaya titula «La sandalia japonesa y jazmines»⁵¹. Se trata de un detalle de la obra titulada «Flores y pájaros de las cuatro estaciones»⁵², género en el que este pintor chino se hallaba especializado. Las peonías en flor y la romántica actitud de los pajarillos aluden a la primavera. El pintor murciano juega como lo hiciera en «Batalla de samurais» con los jazmines colocados en un vaso transparente, que teniendo de fondo la obra de Lu Chi se confunden con sus ramas y sus flores. Acompañan el bodegón unos libros, una *geta*⁵³ japonesa, y sobre ella una taza de té, y en el otro extremo un cuenco de arroz de porcelana. Todos estos objetos son ligeros y están sumamente lejanos de los que empleara en sus bodegones de los años veinte: «Azucarero» (1927)⁵⁴ o «Bodegón» (1927)⁵⁵, más toscos y con mayor carácter de solidez.

Este fragmento de la pintura de Lu Chi, en color sobre una seda que aparece ya dorada por el paso de los siglos, se convierte años después, en 1993, en protagonista absoluta de la reinterpretación que Gaya titula «La pintura china»⁵⁶. En la obra del pintor español domina la pintura de bodegón y la pintura de paisaje, mientras que el

⁴⁹ Óleo/lienzo, 73 x 92 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya, Pinturas*. 1987. En el índice de catálogo de obras, p. 26, figura 1983 como fecha de realización, mientras al pie de foto aparece 1979.

⁵⁰ Editada en castellano por Argos Vergara en 1990, pero con una versión italiana anterior (Arnoldo Mondadori. Editore-CEAM, Milan), págs. 46-47.

⁵¹ Óleo/lienzo, 60 x 73 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 190.

⁵² Siglo XV. Conjunto de cuatro *kakemono* de 175 x 100 cm. cada uno. Clasificado como Bien de Importancia Cultural. Museo Nacional de Tokyo.

⁵³ Sandalia japonesa de madera en cuya parte inferior lleva dos tablillas transversales.

⁵⁴ Óleo/lienzo, 51 x 56 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 63.

⁵⁵ Óleo/lienzo, 46 x 55 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 66.

⁵⁶ Óleo/lienzo, 50 x 60 cm. *Ramón Gaya. Periodo 1990-1995*. 1995, p. 47.

tema de los animales está prácticamente ausente de su pintura, salvo indirectamente por los caballos y los pájaros de las pinturas chinas a las que alude. El pájaro lo vemos encerrado en «La jaula» (1947)⁵⁷ y en su «Homenaje a Mozart» (1975), donde está presente sobre todo por su alusión al canto y a la música. Tanto en el arte chino como en el japonés la pintura de flores y pájaros constituyen un género independiente en el que se recoge toda variedad de plantas y aves, generalmente asociadas por la estación en la que se las representa. Son aves en libertad a través de las cuales el pintor habla de la riqueza de la naturaleza y de su maravillosa existencia a través de lo más sencillo, dejando transparentarse una realidad más profunda, que es siempre la que atrae a Ramón Gaya.

Cuando en 1986 realiza el «Homenaje a Mei Feng»⁵⁸ cabe preguntarse qué es lo que más le atrajo de este pintor chino del siglo xi. Mi Fu o Mi Fei (1051-1107), que es la transcripción oficial de los ideogramas de su nombre, gozó de gran fama en su tiempo, más por sus trabajos teóricos y caligrafías, que por sus pinturas. De su obra pictórica original tan sólo se conoce la obra titulada «Delante de la montaña en primavera», y su técnica y estilo han sido estudiados a partir de las obras de su hijo Mi Youren (1086-1165). En su obra *Historia de la pintura* aborda el quehacer de los principales artistas de épocas anteriores, junto a juicios y valoraciones personales de sus obras. Podemos apreciar en ello una labor paralela a la de Gaya, paralelismo que se acentúa cuando conocemos que Mi Fei postula la utilización del método de copia y acercamiento a los grandes artistas como paso previo a la consecución de un estilo propio, y la introspección como único camino válido para intuir la verdad de las cosas. Sus ideas influyeron enormemente en los pintores de la dinastía Song del Sur, entre ellos, el ya citado Ma Yuan, tanto en su técnica como en la idea de convertir el acto pictórico en una experiencia espiritual. Una experiencia interior fortísima que apacigua el orgullo y deja aflorar la humildad y sencillez del espíritu creador ante una naturaleza de la que no se siente ni dominador ni dominado, sino una parte más. Esta concepción de la importancia de las cosas pequeñas tan en consonancia con el sentir del pintor murciano le lleva incluso a pintar un «Homenaje a unas cañas chinas»⁵⁹. En esta obra aparecen apoyadas contra la pared dos pinturas a la tinta, donde las rocas y los elementos vegetales son los protagonistas, porque también ellos gozan de un ser, y a través de su presencia intuimos un espíritu que todo lo llena.

Entre los artistas homenajeados por Gaya, quizá uno de los que más claramente ejemplifican esta idea de experiencia espiritual unida a la pintura sea Tôyô Sesshû (1420-1506), que está considerado como el más grande maestro japonés de

⁵⁷ Gouache/papel, 49 x 36 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 74.

⁵⁸ Óleo/lienzo 65 x 53 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. Pinturas*. 1987. Diferentes sistemas de transcripción en libros que no hayan utilizado el sistema peijng puede haber dado la transcripción como Mei Feng.

⁵⁹ 1981. Óleo/lienzo, 64 x 80 cm.. Colección particular.

pintura de paisaje a la tinta. Es en 1986 cuando Gaya pinta «Homenaje a Shessu»⁶⁰, una de sus obras de mayor tamaño. En la obra de Sesshū conviven varios estilos siendo el más admirado en Occidente el conocido como «tinta estallada», *haboku*, por la gran vitalidad de la pincelada y su potencia expresiva y sugerente. No es de extrañar el interés de Gaya por estos pintores a la tinta que se han estado presentes en sus homenajes, porque ninguno de ellos era profesionalmente pintor, sino que eran pintores-letrados, o monjes-pintores, que utilizaron la pintura como un camino de expresión de su verdad interior y del conocimiento no racional de la realidad. Algo muy cercano a la postura de Gaya ante la vida y la pintura.

Por último, mencionar dos obras que trabaja en 1987 y que, aunque parecen tener como fondo la misma obra de referencia, el pintor titula «Homenaje a una pintura china»⁶¹ y «Homenaje a una estampa japonesa»⁶². Se trata de una pintura de paisaje a la tinta que en cuanto a estilo tanto podría ser obra china como japonesa, pues este tipo de técnica y modo de componer llegó a Japón importado de China, y durante mucho tiempo se trabajó reinterpretando a los grandes maestros chinos. Vacíos, ríos, lagos por donde faenan pequeñas barcas de pescadores, montañas con cabañas de ermitaños apartados del mundo y sumergidos en el corazón de la naturaleza, son elementos recurrentes.

En «Homenaje a una pintura china» Gaya construye su bodegón sobre una delgada línea, referencia de una estantería que ligeramente inclinada hacia la derecha parece flotar sobre la blanca pared. Con la lámina al fondo, apoyada en el papel, coloca delante de ella una de sus tazas de porcelana de motivos chinoscos, y a su izquierda, ocultando el borde de la obra un jarrón de cristal transparente con agua y dos rosas, y en línea con él un cuenco de cerámica. El agua, el cristal, rara vez ausentes de sus pinturas quieren tal vez ser metáfora de lo que Ramón Gaya intenta hacer con sus pinceles: ser transparencia del espíritu, del ánimo que habita en todas las cosas. El agua también en esta ocasión como presencia fundamental en los paisajes chinos, de hecho este tipo de pintura se denomina *sumi-e*, pintura a la tinta, o bien *sansui-e*, es decir pintura de montaña y agua. Es una composición en línea que se recorta sobre el fondo del papel intentando ser probablemente una alusión a la esencialidad de este tipo de pintura.

Evidentemente hay una afinidad entre las ideas de Gaya y la pintura a la tinta, donde el agua es incluso elemento esencial de la técnica. En ella se diluye la negrura del pigmento. El pintor murciano identifica el sentimiento con un agua escondida que el artista debe ser capaz de hacer aflorar, y teniendo como punto de partida la filosofía griega de los cuatro elementos primarios de la naturaleza: tierra, aire,

⁶⁰ El nombre del pintor aparece mal recogido en el título, ya que se escribe Sesshū y no Shessu. Óleo/lienzo 146 x 113,5 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. Pinturas*. 1987. Esta obra no aparece reproducida en el catálogo y no ha podido ser vista por la autora.

⁶¹ Gouache/papel, 46 x 62 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 178.

⁶² Gouache/lienzo, 40 x 30 cm.. Colección particular. *Ramón Gaya. 1922-1988*. 1989, p. 180.

fuego y agua, adjudica un elemento a cada una de las artes, asociando el agua a la pintura: «El sentimiento de la pintura, o mejor, el sentimiento que más tarde ha de *convertirse* en pintura, es eso: una especie de jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad; es como una sustancia interior, invisible, pero que a los ojos del pintor verdadero, nato, parece manifestarse, ofrecerse. Se diría que el pintor puede ver, por un milagroso acto de transparencia, esa *Agua* escondida como un tuétano. Porque el pintor la percibe, pero la percibe hundida, fundida en el cuerpo duro y hermético de la realidad, debajo de su hermosa corteza, latiendo, sí, pero no como un corazón, no como algo sensual, sino latiendo como un alma»⁶³.

En «Homenaje a una estampa japonesa», la obra aparece más próxima al espectador, y de igual manera en un segundo plano, sobre una mesa. Delante de ella y un vaso de cristal, un plato de cerámica con tres melocotones: la filosofía escondida tras lo cotidiano. Las leyendas extremo orientales hablan de los melocotones de la inmortalidad, que maduran cada mil años, y cuyo árbol crece en los jardines del palacio de la Reina Madre del Oeste, floreciendo cada tres mil años. ¡Qué gran tentación para el espectador y la pintura el anhelo de inmortalidad!

En este recorrido por los homenajes de Gaya a la pintura china y japonesa, se deduce que el pintor no sólo reconoce la validez de estas tradiciones artísticas, sino que bebe en ellas como fuentes de su creación. Y es durante sus años de prolongada estancia en México⁶⁴ cuando se produce este acercamiento y las referencias tácitas a estas fuentes son más patentes: en composiciones, técnica, planteamientos, si bien sus homenajes explícitos comienzan a partir de 1972, manteniéndose en la década de los ochenta y los noventa, salvo excepción de «La tormenta de Hiroshige», de 1945. Cuando en 1952 viaja a Europa y pasa cerca de un año en París, estas referencias, ya analizadas, están todavía fuertemente presentes, pero a partir de 1956, fecha en la que se instala en Roma, la intensidad de la luz de Italia y los venecianos comienzan a diluirla. Coincide quizás esta presencia de lo extremo oriental en su obra con la mayor fuerza que su filosofía y sus manifestaciones artísticas han tenido en el arte contemporáneo: la gran pasión despertada por el zen y sus expresiones en la década de los cincuenta, y el nuevo redescubrimiento por generaciones más jóvenes a inicio de los ochenta, que se mantiene en la actualidad.

Resalta en sus obras la presencia de Hiroshige, no por sus brillantes colores, que tanto atrajeran a pintores como Van Gogh, sino por la cotidianidad que nos narra y la originalidad de sus composiciones, ya sea captando la diagonalidad de una bulliosa calle que se emborriona en la lejanía, o el sereno mirar de un paisaje desde un interior que lo enmarca («El barrio de Surugacho»(1856), «El barrio de Saruwakamachi por la noche» (1856) / «Cava de Tirreno»(1952); «Peregrinaje a Torimachi

⁶³ R. Gaya, «Sentimiento de la Pintura»,1959, en R. Gaya. *Sentimiento y Sustancia de la Pintura*, 1989, p. 42.

⁶⁴ En 1939 muere su mujer durante el bombardeo de Figueras, noticia que el conoce al salir del campo de concentración francés donde se encontraba. Parte para México.

entre los campos de arroz de Asakusa» (1857) / «Desde el palacio Vecchio. Firenze» (1957)). La osadía de Hiroshige ha quedado sobradamente reconocida en la obra de Gaya y en sus homenajes.

Por otro lado, la técnica diluida, la utilización del gouache, y el dejar grandes partes del soporte sin manchar le muestran en consonancia con la técnica y los planteamientos de la pintura china y japonesa a la tinta. Pérez Sánchez dice de él: «Espera, observa, piensa, siente... En algún momento sabrá sintetizar, con prodigioso gesto caligráfico, la significación más honda, el temblor más verdadero, que en su trazo seguro, vibrante y casi abstracto, encierra, sin embargo, la palpitación de la vida, la magia última de la pintura, esa pincelada que es capaz de traducir con toda su potencia, con toda su verdad transparente, lo más íntimo y último de la existencia». Evidentemente hay una consonancia de espíritu.

Xilografía y pintura a la tinta, dos expresiones artísticas de Asia Oriental sumamente diferentes pero que Ramón Gaya acepta reconociendo en ellas sin ningún tipo de rubor su validez y su aportación. Sin embargo, como hemos podido comprobar, no son exclusivamente las estampas y las pinturas a la tinta lo único que conoce, o lo único que atrae a Ramón Gaya. Los retratos japoneses del periodo Kamakura, o las flores y pájaros de los Ming son ejemplos escogidos por él para hablar de su admiración y reconocimiento por estas dos grandes tradiciones pictóricas, la china y la japonesa.

REFERENCIAS:

- AA.VV. (1978): *Ramón Gaya*. Galería Multitud. Madrid.
AA.VV. (1984): *Ramón Gaya. Exposición antológica*. Valencia.
AA.VV. (1987): *Ramón Gaya: Pinturas*. Valencia.
AA.VV. (1989): *Ramón Gaya 1922-1988*. Madrid.
AA.VV. (1991): *Ramón Gaya*. Zaragoza.
AA.VV. (1995): *Ramón Gaya in Italia*. Murcia.
AA.VV. (1995): *Ramón Gaya. Periodo 1990-1995*. Murcia.
AA.VV. (1996): *Ramón Gaya y los museos*. Madrid.
AA.VV. (1997): *Ramón Gaya y los libros*. Madrid.
AA.VV. (1998): *La figuración renovadora: Pintores de la Escuela de París y de la Escuela de Madrid*. Madrid.
BOZAL, Valeriano. (1995): *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Madrid.
CERVERA, Isabel. (1989): *Historia del arte chino*. Madrid.
CHENG, François. (1993): *Vacío y plenitud*. Madrid.
GALLEGO, Julian. «Ramón Gaya: «A la pintura»» en *ABC de las Artes* (2/2/1989), p. 11.
GAYA, Ramón. (1989): *Sentimiento y sustancia de la pintura (1934-1988)*. Madrid.

- GAYA, Ramón. (1993): *Cartas de Ramón Gaya*. Murcia.
- GHUGANINO, Alberto y TAMBURELLO, Adolfo. (1990): *Tokio. Museo Nacional*. Barcelona.
- HISAMATSU. (1971): Shin'ichi. *Zen and the Fine Arts*. Tokyo.
- KITAURA, Yasunari. (1991): *Historia del arte de China*. Madrid.
- REPLINGER, Mercedes. (1991): *El diálogo de María Zambrano y Ramón Gaya en la pintura*. Murcia.
- RODRÍGUEZ DEL ALISAL, M^ª Dolores. (1999): «Japón, un enfoque comparativo», en *Japón, un enfoque comparativo. Actas del III y IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*. Madrid.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. (1994): *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid.
- USPENSKY, Mikhail. (1997): *Hiroshige. One Hundred views of Edo*. Bournemouth (England).
- VAINKER, Shelagh y TREGGAR, Mary. (1993): *Tesoros artísticos en China*. Madrid.
- VALDÉS, Hector. (1971): *José Juan Tablada. Obras I-Poesía*. México.
- VIDAL-FOLCH, Ignacio. «Ramón Gaya. Dar vigorosa vida a lo de siempre», en *Blanco y Negro* (5/2/1989), págs. 54-61.
- WICHMANN, Siegfried. (1981): *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858*. London.