

LA IMPRONTA DEL KRAUSISMO EN LA OBRA DE RAMÓN GAYA

THE MARK OF KRAUSISM IN RAMÓN GAYA'S WORK

MIRIAM MORENO AGUIRRE

Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid

miriam.morenoagui@gmail.com

Resumen: Este artículo aborda la influencia en la obra de Ramón Gaya de autores cercanos al krausismo y la Institución Libre de Enseñanza, como es el caso de Juan Ramón Jiménez, cuya poética fue el punto de partida del pintor para desarrollar la suya propia. Su amor por la naturaleza y su concepto de vida íntimamente conectado con la idea de lo supremo, así como con las nociones krausianas de “arte de la vida” y el arte como extensión del hombre, confirman que las bases de la ética y la estética de Gaya se derivan de la escuela filosófica de Krause, cuyas ideas fueron llevadas a la práctica en las Misiones Pedagógicas de las que Gaya fue miembro activo junto con Luis Cernuda y María Zambrano, entre otros colegas.

Palabras clave: Naturaleza, vida, arte, creación, pintura y escritura.

Abstract: This article deals with the influence on Ramón Gaya's work of authors close to Krausism and the Free Institution of Education, as is the case of Juan Ramón Jiménez, whose poetics was the starting point of the painter to develop his own. His love for nature and his concept of life intimately connected with the idea of the supreme, as well as the Krausian notions “art of life” and fine arts as an extension of man, confirm that Gaya's ethics and aesthetics are derived from the philosophical school of Krause, whose ideas were put into practice in the Pedagogical Missions of which Gaya was active member along with Luis Cernuda and Maria Zambrano, among other colleagues.

Keywords: Nature, life, art, creation, painting and writing.

Copyright © 2017 MIRIAM MORENO AGUIRRE

Ápeiron. Estudios de filosofía, monográfico «El krausismo y el pensamiento filosófico en la España Moderna», n.º 7, 2017, pp. x–xx,
Madrid-España (ISSN 2386 – 5326)

<http://www.apeironestudiosdefilosofia.com/>

Recibido: 27/3/2017 **Aceptado:** 4/5/2017

I – Ramón Gaya y el ideario krausista

Según Francisco J. Falero, “las labores de la Institución Libre de Enseñanza sobreviven a la desaparición de su progenitor Francisco Giner de los Ríos, fundamentalmente bajo la dirección de Manuel Bartolomé Cossío, pero para entonces el paradigma cultural e ideológico se habrá transformado, quedando un pálido reflejo del pensamiento krausista originario: hombres provenientes de la ideología socialista, por un lado, y la corriente neokantiana de Ortega, por otro, darán su impronta a esta nueva etapa del institucionismo”.¹

No nos consta que Ramón Gaya (Murcia 1910 –Valencia 2005) fuera gran conocedor del pensamiento de Krause, pero sí sabemos que desde sus comienzos como pintor frecuentó círculos cercanos al krausismo. Ya en Murcia, en 1926 entabla amistad con Jorge Guillén, y en Madrid, en 1928, conoce a Juan Ramón Jiménez,² a quien admirará profundamente a lo largo de su vida³. Cuatro años más tarde, en 1932, Manuel B. Cossío invita a Gaya a colaborar en las Misiones Pedagógicas. Con Antonio Sánchez Barbudo lleva a las distintas localidades españolas las exposiciones del Museo del Pueblo, un conjunto circulante de copias de cuadros del Museo del Prado realizadas por Juan Bonafé, Eduardo Vicente y por el propio Gaya.

La pintura de Gaya, en un momento temprano influenciada por el cubismo,⁴ lejos de seguir insistiendo en el camino del formalismo, da un giro a partir de 1928 y emprende un itinerario al margen de las directrices seguidas por la mayoría de los artistas europeos que se sumaron con entusiasmo a las vanguardias históricas, denominadas por Ortega “deshumanización del arte”. A pesar de conocer bien estas corrientes, el pintor llegó al convencimiento de que debían ser superadas y decidió alejarse del experimentalismo. Igualmente se resistió a aceptar las exigencias de ruptura con toda tradición, lo cual le distanció de las tendencias hegemónicas en el entorno cultural de la época. Esta es una de las razones por las que la obra del pintor Gaya, un “pintor que escribe” como decía de sí mismo, no se deja encasillar, aunque se trate de un creador plenamente moderno e hijo de su tiempo. Quizá, desde el momento en que decidió emprender este camino propio ya sospechaba que su apuesta le iba a exponer al aislamiento de los círculos de influencia del mundo académico y cultural. Pero eligió, sin embargo, un camino difícil que se hizo más abrupto años más tarde por su condición de exiliado, excluido de los ambientes intelectuales y artísticos españoles que, a su regreso a España en 1960, estaban bajo el influjo de la abstracción y el informalismo. Es un hecho que durante muchos años a Gaya se le pagó su radical independencia con soledad e incompreensión. Pero precisamente su temperamento a contracorriente y su gesto insólito, que podríamos calificar de nietzscheano, su pintura y sus escritos en los que se perciben ecos del krausismo, despiertan interés y admiración crecientes.

No es preciso que nos remontemos a los comienzos de la incursión de las ideas de Krause en España difundidas por Julián Sanz del Río con la publicación en 1860 de *Ideal de la Humanidad para la vida*,⁵ puesto

¹ F.J. FALERO, *La teoría del arte del krausismo español*, Universidad de Granada, 1998, p. 15.

² De la amistad de Gaya con Juan Ramón Jiménez tenemos noticias por la correspondencia del pintor con Juan Guerrero Ruiz. Véase R. GAYA, *Obra completa, tomo IV. De Ramón Gaya a Juan Guerrero Ruiz (1927-1953)*, edición, introducción y notas de Nigel Dennis, Editorial Pre-Textos, 2000.

Igualmente encontramos numerosas referencias de la admiración de Gaya hacia el poeta en R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*, selección y presentación de Nigel Dennis, Pre-Textos, 2007, pp. 50, 65, 249, 289, 327.

Véase también J. M. BONET, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 6 y 7.

Por otra parte, Antonio Campoamor González nos da la noticia de que nuestro autor formaba parte del núcleo de artistas protegido por Juan Ramón, junto con los también murcianos Juan Bonafé, Luis Garay, Pedro Flores, además de Francisco Bores, los hermanos Eduardo y Esteban Vicente, Benjamín Palencia y Cristóbal Hall. Véase A. CAMPOAMOR GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Años españoles (1881-1936)*, Universidad Internacional de Andalucía, 2014, p. 598.

³ R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*, selección y presentación de Nigel Dennis, Pre-Textos, 2007, pp. 50, 65, 249, 289, 327.

⁴ Sobre los años de formación del pintor murciano véase *ibíd.*, pp. 8 y 70.

El mismo Gaya llama la atención sobre el hecho de que Luis Garay, uno de los artistas con los que Gaya empezó a pintar, le consideraba el “benjamín de la pintura abstracta”. Véase J. Manuel BONET, *Diccionario de las Vanguardias en España 1907-1936*, Alianza Editorial, 2007, p. 285.

⁵ En 1988 Enrique M. UREÑA descubre la fuente alemana que consiste en una serie de artículos de la revista de Krause *Diario de la vida de la humanidad*. Esta fuente había sido ocultada por Julián Sanz del Río que se atribuía la autoría original de lo que en realidad no era más que una traducción literal. Véase E. M. Ureña, “El fraude de Sanz del Río o la verdad sobre su ‘Ideal de la Humanidad’”,

que, como es sabido, la figura clave del krausismo es Francisco Giner de los Ríos, catedrático de Filosofía del derecho y Derecho internacional de la Universidad Central de Madrid que heredó de Sanz del Río una moral laica fuertemente arraigada y la convicción de que todos los problemas españoles se reducían al educativo. En 1876, apartado de su cátedra a causa de sus ideas progresistas, funda la Institución Libre de Enseñanza, un centro privado donde lleva a cabo las reformas que la enseñanza oficial no aprobaba.⁶ Como es sabido, del magisterio de Giner surgen las tres promociones de institucionistas: la primera la constituyen los intelectuales vinculados a él antes de la separación de su cátedra en 1875 o durante la primera etapa de la Institución. La forman Manuel B. Cossío, Joaquín Costa, Leopoldo Alas y Luis Simarro, entre otros; la segunda reúne a los nacidos entre 1870 y 1880 a los que Giner consideraba como a sus hijos. Estamos hablando de figuras de la talla de Julián Besteiro, Manuel y Antonio Machado, Fernando de los Ríos, Álvaro de Albornoz y José Castillejo; y la tercera promoción, los nacidos entre 1880 y 1890, serían también llamados los nietos de Giner. Encontramos entre ellos a Juan Ramón Jiménez, Manuel Azaña, Ramón Pérez de Ayala, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Américo Castro, Salvador de Madariaga, Manuel García Morente, Alberto Jiménez Fraud y José Moreno Villa.⁷ Según María Zambrano la Institución Libre de Enseñanza nace en un ambiente espiritual de fondo religioso como instrumento moral para sacar a la luz el anacronismo de la vida española y elevar su nivel, impulsando una clase nueva de profesores, científicos, intelectuales y artistas.⁸ Las firmes convicciones de los primeros krausistas y su determinación para llevar a la práctica sus planteamientos pedagógicos en España inauguran el movimiento del krausoinstitucionismo que desempeñará un papel crucial en la cultura española.

Tanto Sanz del Río como Francisco Giner de los Ríos ven en el arte la posibilidad de revitalizar la vida espiritual española y, consecuentemente, el ámbito de la estética fue uno de los más cultivados por el krausoinstitucionismo. El interés que Francisco Giner de los Ríos mostró por los asuntos relacionados con la estética y las artes cristalizó en 1876 con la publicación de *Estudios de literatura y arte*⁹ y con su traducción en 1883 del texto de Krause *Abriss der Aesthetik*, (1837), titulado en castellano *Compendio de Estética*,¹⁰ en cuyo prólogo a la segunda edición, Giner muestra su fe en la fuerza emancipadora de la filosofía krausiana:

“Cabría discutir la doctrina de Krause; nunca la gratitud que directa o indirectamente merece de cuantos tienen en algo la emancipación, apenas iniciada, de nuestro pueblo. Porque sólo por el camino de las ideas y por la obra de su educación interior, no por el de las revoluciones, ni por el de las estériles luchas de una política hipócrita, superficial y formalista, podrá renacer y hacerse digno de los beneficios que hoy de balde recibe, entrando a cooperar en la corriente general de la historia, de que por ahora tan desentendido se muestra”.¹¹

Es relevante señalar que Giner de los Ríos deja claro su rechazo a la violencia revolucionaria en su defensa de la educación como el medio más eficaz para alcanzar la mayoría de edad política y social del pueblo.

Si bien Francisco J. Falero, sostiene que el paradigma cultural e ideológico se había ido transformando a partir de la desaparición de Francisco Giner de los Ríos,¹² se puede, sin embargo, admitir que la filosofía de Krause sigue siendo una referencia imprescindible para comprender las ideas que inspiraron a los institucionistas españoles. Ideas que se ponen en práctica con el Museo del Pueblo en el que Ramón Gaya participó tan activamente, mediante la realización de una de las aportaciones fundamentales del filósofo alemán, su identificación del cultivo de las artes con la formación y la educación, en consonancia con la expresión acuñada por Krause del “arte de la formación” (*Bildungskunst*) para la belleza que constituye todo un programa de

en *Pensamiento* 44, 25-47, citado en Rafael V. ORDEN JIMÉNEZ, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Universidad Pontificia de Comillas, 1998, nota 21 de la p. 27.

⁶ A. JIMÉNEZ GARCÍA, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Ediciones Pedagógicas, 2002, pp. 133 y 135.

⁷ *Ibid.*, pp. 159 y 160.

⁸ M. ZAMBRANO, “Delirio y destino (1952)” en *Obras completas VI*, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 902.

⁹ Los textos de estética escritos por Giner están recogidos en F. GINER DE LOS RÍOS, *El arte y las Letras y otros ensayos*, Fundación José Manuel Lara, 2006.

¹⁰ K.C.F. KRAUSE, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por F. Giner, edición y estudio preliminar de Pedro Aullón de Haro, Editorial Verbum, 2009.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² F.J. FALERO, *La teoría del arte del krausismo español*, Universidad de Granada, 1998, p. 15.

educación, cuyo alcance va mucho más allá de la mera formación de la cultura artística o del gusto en general. Como indica Ricardo Pinilla, en esta concepción reside la clave del desarrollo del krausismo en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Y es precisamente aquí donde hallamos el precedente de las propuestas de la estética pedagógica del krausoinstitucionismo y su carácter filantrópico, orientadas hacia el cultivo de las artes, como lo fueron todas las actividades a las que nos referimos, promovidas por las Misiones Pedagógicas durante la Segunda República.¹³ Es muy significativo que encontremos en la biografía de Krause muchas noticias que nos hablan de su ocupación en el campo de las artes, donde desarrolló actividades tan diversas como la de crítico de pintura, estudioso de las proporciones humanas, pedagogo e historiador en materias musicales, además de atento viajero y visitante de tesoros artísticos y arquitectónicos. Esto, sin duda, le confirió una mayor preparación y competencia para la reflexión estética. De modo que no es casual que en la filosofía de Krause la estética y las artes en general tengan un lugar tan destacado.¹⁴ Y son elementos clave en la política educativa del krausoinstitucionismo, al ser la preocupación pedagógica la que lleva a continuas reflexiones sobre problemas estéticos y la necesidad de fomentar la sensibilidad de los individuos, pues el krausismo basa toda su pedagogía en la estética¹⁵ y en el concepto de belleza en tanto que instrumento para aprender a mirar, ya que para un krausista si un ser humano “no se acostumbra” primero a la belleza, no podrá alcanzar la libertad espiritual que luego le permitirá apreciar, más allá de las convenciones establecidas, lo bueno y lo verdadero.¹⁶

No es este el momento para hacer una exposición detallada de la filosofía krausiana, pero sí quisiera hacer hincapié en la noción de “organismo”, una de las piedras angulares que la sustentan. Lo orgánico es para el filósofo un todo independiente y autónomo que abarca dentro de sí elementos diversos y determinados recíprocamente según la esencia de ese todo. Así pues, un organismo es el ser constituido por unidad, autonomía y totalidad, que alberga en sí diversidad y armonía. La idea krausiana de armonía está muy vinculada al carácter orgánico de Ser o Dios y el presupuesto fundamental sobre el que se basa toda su teoría es el arte en tanto que organismo cuya función es ser intuición parcial de Ser.¹⁷ Otra de las nociones centrales es la de “vida”, cuya amplitud desborda la esfera de lo finito como una de las categorías divinas que presiden todo el sistema panenteísta krausiano. Si la vida es el proceso temporal en el que un ser cambia y se desarrolla continuamente, desarrollando su esencia en cada uno de los estados como un cambio a partir de la propia fuerza, el proceso vital desde la naturaleza inorgánica hasta Dios requiere de un arte o fuerza configuradora que lo oriente hacia su plenitud. Arte que se define como la fuerza de la vida o actividad configuradora de esta. Así, tanto el arte como la vida son uno y se fundamentan en el supremo artista, Dios. La misma vida en cada uno de sus niveles pasa a ser considerada como una obra de arte, al ser un proyecto que se lleva a cabo hasta la realización del destino de cada ser en su tiempo. De ahí que el arte supremo para Krause sea el arte de la vida, pues incorpora el arte del ser humano para dirigir la suya propia y reconfigurarla constantemente.¹⁸

Por lo tanto, estamos ante una teoría que considera el arte como actividad configuradora, por lo que podríamos decir que es, además, una teoría de la acción en la que toda la pluralidad del arte se articula orgánicamente en un gran arte transformador de la vida de la Humanidad y su entorno. Ahora bien, a pesar de que sobre esta teoría pesa un esquema progresivo filosófico-histórico encauzado hacia una vida mejor,¹⁹ su tendencia no es meramente lineal. Con ello se alude a la transformación técnica, artística, cultural y simbólica

¹³ R. PINILLA, *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013, p. 78 y 82.

¹⁴ Para tratar sobre el pensamiento estético y la teoría de las artes de Krause he seguido a Ricardo Pinilla en *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002 y *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013.

¹⁵ F. Giner lo resume así en su prólogo a la segunda edición: “Parte muy principal de la obra de Krause son sus estudios estéticos (...) De un lado, parece al cabo comprenderse su capital importancia, ya para la mera cultura e ilustración del hombre, ya para su desarrollo íntimo, como elemento sustancial, serio y varonil, por decirlo así de toda educación verdaderamente racional y humana; elevando así la belleza y el arte (...) a la categoría de una de las más potentes energías de la realidad y del espíritu”. K.C.F. KRAUSE, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por F. Giner, edición y estudio preliminar de Pedro Aullón de Haro, Editorial Verbum, 2009, pp. 37 y 38.

¹⁶ F.J. BLASCO PASCUAL, *Poética de Juan Ramón*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 117.

¹⁷ R. PINILLA, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, pp. 540, 553, 811 y 812.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 761, 821 y 822.

¹⁹ *Ibid.*, p. 798.

de la naturaleza en todos sus reinos, haciendo de la tierra “un bello lugar de residencia”. Así todas las artes individuales pasan a formar parte de esta gran obra que es la vida de la Humanidad en la que los artistas son aquellos que cultivan y desarrollan las distintas artes con plena dedicación de sus vidas, porque, si la obra de arte es para Krause “lo bello en tanto que es, deviene y permanece real en el tiempo a través del arte”,²⁰ también la misma vida humana, desde la individual a la de todos los seres humanos a lo largo de la historia, es considerada como una obra de arte.

Krause elabora su filosofía definitiva de lo bello en Gotinga a partir de los conceptos de belleza y vida, de tal modo que la noción krausiana del arte bello se hace comprensible desde la vida de la Humanidad y el arte humano, que es actividad libre, creativa, formadora y en cierto modo instauradora de vida. De ahí que el arte sea el destino más digno del ser humano, cumpliendo además una función esencial frente a la limitación, al dejar que la realidad y la naturaleza muestren su vida superior y divina.²¹

Ahora bien, es importante señalar que lo bello es para el filósofo una propiedad ontológica del ser arraigada en la vida de cada nivel de la existencia, que se define a partir de la idea de semejanza a Dios²² y que está relacionado con la posibilidad de alcanzar la sabiduría,²³ ya que Krause entiende que la admiración de la belleza es la antesala de la labor filosófica. Una noción de belleza desde la que postula la superación de los límites de la propia finitud humana en la expresión de armonía en el mundo y como el reflejo de lo infinito en lo finito. Unión y síntesis armónica igualmente en la relación esencial de la belleza con todo hacer humano y con todas sus producciones, pues viene dada por la proximidad de la idea de perfección con la realización de cada ser. Es, por tanto, a partir de las ideas de vida y de belleza desde donde Krause establece los criterios generales de clasificación de las artes, cuyos fundamentos aparecen dentro de la teoría general formulada en *Abriss der Aesthetik*. Su punto de partida es el concepto de “arte de la vida” que abarca las “artes útiles o artes liberales” y el “arte bello”, así como las artes “bello-útiles”. En la tesis fundamental del sistema de las artes krausiano todo el arte bello es igualmente concebido como una unidad orgánica y, por consiguiente, como un organismo de diversidad interna, dentro del cual se dará cuenta de la diferencialidad que incluye a todas en su unidad y no solo a las artes bellas. De aquí se deducen las ideas de cada arte particular.²⁴ Otra relación significativa entre el arte y la vida es “el arte bello de la vida” que Krause incluye como el primer tipo fundamental del arte bello. El concepto de “arte bello de la vida” es caracterizado como la posibilidad extrema de inmediatez del contenido del arte, cuya génesis se encuentra en la poesía interior, “mundo originario propio”, o instancia que precede a toda obra externa. Este es sin duda el punto culminante de originalidad que une a la obra y al artista, quien, olvidando su propia personalidad y entregándose a su quehacer, se identifica con su creación y “poesía interior”. Así pues, el arte bello de la vida responde al imperativo práctico de amar, propagar y formar lo bello en todos los órdenes vitales, lo que desborda la mera erudición. No se trata por tanto de un barnizado cultural, sino del despliegue de la forma completa para la que está destinada la vida, tanto en sus círculos individuales, como en toda su amplitud. La concepción de arte bello de la vida interesa especialmente aquí porque pone de manifiesto una de las aportaciones de mayor calado de la propuesta krausiana: la conexión entre las dimensiones estética y práctica, cuyo alcance se extiende a la acción humana en su cuidado y aspiración a la belleza.²⁵

²⁰ *Ibid.*, p. 842.

²¹ *Ibid.*, pp. 104, 761 y 825.

²² En el noveno teorema de la Sintética, Krause alude a la belleza de este modo: “Ser, como organismo de la esencia y de los seres existentes en y dentro de sí, es en y dentro de la propia esencia de las esencias y seres esencialmente igual [*wesenheitgleich*] a sí mismo, esto es, Ser es en sí y dentro de sí bello”. Véase R.V. ORDEN JIMÉNEZ, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Universidad Pontificia de Comillas, 1998, p. 639.

²³ *Ibid.*, pp. 141 y 142.

²⁴ R. PINILLA, *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013, p. 67.

²⁵ *Ibid.*, pp. 71 y 81.

2 - Las Misiones Pedagógicas

La toma de contacto con la realidad española a través de las Misiones Pedagógicas, entre 1932 y 1936, fue para Gaya algo decisivo en su formación. Una experiencia que, al poco tiempo de llegar a México como exiliado, dará sus frutos y se plasmará en los *homenajes* dedicados a los grandes de la pintura, especialmente a Velázquez.²⁶

Un año después de la proclamación de la Segunda República, el alumno de don Francisco Giner, Manuel B. Cossío,²⁷ invita a Ramón Gaya y a los pintores Eduardo Vicente y Juan Bonafé a colaborar en las Misiones Pedagógicas, por mediación de Pedro Salinas. Manuel B. Cossío, presidente del Patronato, desde su creación en 1931,²⁸ puso en marcha este proyecto, concebido como conjunto de actividades dentro del programa general institucionista de alfabetización y escolarización de la población española, en la estela de los principios del *Ideal de la humanidad para la vida* y el humanismo de Krause. Los institucionistas entendían la cultura como bien común y partían de la convicción de que la iniciación al cultivo de las artes favorecía la expansión del individuo y por lo tanto, correspondía al Estado moderno el desarrollo de las condiciones que propiciaran beneficiarse a todos los ciudadanos de este privilegio, puesto que creían en la emancipación del pueblo por la vía de las ideas y negaban toda violencia revolucionaria como medio de progreso humano.²⁹ En consecuencia, el propósito de Manuel B. Cossío era extender la cultura y la educación concebida como el arte de aprender a bien vivir y despertar la curiosidad por el saber. Creía que con las Misiones se emprendía una labor de justicia social, pues toda la población, especialmente la rural, tenía derecho a conocer y participar en la cultura.³⁰ La prioridad del proyecto era, además de combatir la situación de aislamiento de las poblaciones más apartadas, motivando y dando apoyo a los maestros de las zonas más pobres y atrasadas en su tarea pedagógica, el promover el acceso de las gentes a una mayoría de edad política y social por medio de la cultura. Un propósito que estaba en sintonía con la idea de crear las condiciones que alumbraran, lo que Juan Ramón Jiménez denominaba, una “aristocracia de intemperie”.³¹

Para desarrollar esta labor se crearon equipos de misioneros integrados por jóvenes de afinidades y convicciones dispares, en un arco ideológico amplio que podía abarcar tanto a cristianos como a agnósticos o ateos; con tendencias políticas diversas, ya fueran anarquistas, socialistas, comunistas, o republicanos moderados sin afiliación política concreta, como era el caso de Ramón Gaya.³² Entre estos jóvenes que participaron en las Misiones podemos citar, entre otros, a María Zambrano, Rafael Dieste, Enrique de Azcoaga, el fotógrafo José Val del Omar, Urbano Lugrís, Alejandro Casona, Carmen Conde, Leopoldo Panero, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, Miguel Hernández o Luis Cernuda. Animados a presentarse por Pedro

²⁶ N. DENNIS, “Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas”, VV.AA., *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, p. 332.

²⁷ Es importante señalar que Manuel B. Cossío desarrolló su labor como institucionista en una doble vertiente: como pedagogo y como historiador del arte, fomentando el sentido estético de la Institución. Además muchos le consideran el descubridor de El Greco con la publicación de su importante libro en 1908. Véase A. JIMÉNEZ, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, prólogo de José Luis Abellán, Ediciones pedagógicas, 2002, p. 160.

²⁸ VVAA. *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, p. 79.

Los editores de las obras completas de María Zambrano proporcionan algunos detalles de los órganos directivos de Las Misiones Pedagógicas. Así sabemos que Jorge Guillén pertenecía a la Comisión Central y Pedro Salinas, junto con Antonio Machado eran vocales. Véase M. Zambrano, *Obras completas*, tomo VI, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 1309.

²⁹ K.C.F. KRAUSE, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por F. Giner, edición y estudio preliminar de Pedro Aullón de Haro, Editorial Verbum, 2009, p. 23.

³⁰ Véase el importante trabajo sobre las Misiones Pedagógicas de F. CAUDET, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Ediciones de la Torre, 1993, pp. 83 a 106.

³¹ F. J. BLASCO PASCUAL, *Poética de Juan Ramón*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 85.

³² La aportación de Gaya a las Misiones Pedagógicas ha sido tratada exhaustivamente por Nigel Dennis. Véase N. DENNIS, “Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas” en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 15.

También en N. DENNIS, *Ramón Gaya: El taller de la soledad*, Museo Ramón Gaya, p. 173 y ss.

Salinas, miembro del Patronato de Las Misiones Pedagógicas, Gaya, Eduardo Vicente³³ y Juan Bonafé, ganaron el concurso convocado en 1932 para realizar copias de los clásicos de pintura española destinadas al Museo del Pueblo,³⁴ copias que impresionaron tanto a B. Cossío como a Salinas por la fidelidad y la expresividad vital de un trabajo realizado por unos artistas que no eran copistas de profesión y que apenas tenían formación académica.

El Patronato puso en marcha durante cinco años numerosas actividades en las que se distribuyeron más de cinco mil bibliotecas populares fijas o circulantes. Los misioneros hacían visitas a las escuelas rurales para conocer sus necesidades, organizaban coros y grupos musicales, seleccionaban grabaciones musicales para audiciones, lecturas públicas y conferencias, proyecciones cinematográficas, representaciones de teatro. Dentro de este marco de actividades desarrolladas por el Patronato las que más nos interesan aquí fueron las exposiciones de pintura que tuvieron lugar tras la creación del Museo del Pueblo, un conjunto circulante de copias de obras del Museo del Prado, realizadas por los tres jóvenes pintores. Había dos colecciones de cuadros que se llevaban cada semana a una localidad donde los misioneros montaban la exposición y daban una charla acerca de las obras expuestas.

Ramón Gaya en esos años publica artículos en diversas publicaciones y colabora con La Barraca de Federico García Lorca y con el Teatro de Guíñol para el que hizo un cartel.³⁵ Pero su principal actividad era viajar por los pueblos de España llevando el museo ambulante con Antonio Sánchez Barbudo.³⁶ A menudo les acompañaban, Rafael Dieste, Arturo Serrano Plaja, María Zambrano³⁷ y Luis Cernuda. Estos dos últimos se convirtieron en los dos grandes amigos de Gaya.³⁸ Con ellos compartirá posiciones éticas y estéticas.

3 - Juan Ramón Jiménez

Sin duda uno de los intelectuales españoles en los que más fructificó el ideario del krausismo, haciendo suyos los postulados que plantean la necesidad de salvar a las masas del utilitarismo y del materialismo de la vida moderna es Juan Ramón Jiménez quien, después de atravesar una crisis religiosa en su juventud, se siente atraído por las ideas y la forma de vida de los krausistas sevillanos. El influjo krausista será determinante en su vida, abriéndole nuevos horizontes en su formación intelectual y ayudándole a superar su crisis espiritual, a partir de la cual rechaza las formas religiosas establecidas y concibe su “ética estética”. Este encuentro del poeta con las ideas krausistas tiene lugar en el verano de 1896 cuando se marcha a Sevilla para aprender pintura e iniciar sus estudios de Derecho. Su profesor entonces era Federico de Castro, representante del grupo krausista sevillano. Al poco tiempo de instalarse en Madrid, a principios del siglo XX, son los doctores Simarro

³³ Eduardo Vicente, otro de los artistas que perteneció junto con Gaya al exclusivo círculo de Juan Ramón Jiménez, con el que nuestro autor trabó una gran amistad, y que en los años veinte compartió estudio junto a Juan Bonafé y Cristóbal Hall. Véase J. M. BONET, *Diccionario de las vanguardias en España*, Alianza editorial, 1995, p. 623.

³⁴ N. DENNIS, “Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas” en ed. cit., p. 18.

³⁵ J. M. BONET, *Op. cit.*, p. 286.

³⁶ Gaya narra así su primer encuentro con Cossío: “Nos dio una lista de los cuadros que había escogido del Prado y dijo: “Bueno, ustedes se lo reparten como quieran, que cada uno haga la copia que le atraiga más”. Entonces yo me ocupé de *Los Fusilamientos de la Moncloa* de Goya, Bonafé de *La Resurrección* de El Greco y Eduardo Vicente del *Auto de fe* de Berruguete. Cuando Cossío vio las copias, le gustaron mucho y dijo que eran lo que él quería, que eran copias de unos pintores y no tenían ese aire de tapiz aplastado que tienen las copias por lo general. Quedó muy contento y nos encargó las catorce copias que constituirían el Museo”. En R. GAYA, «Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España» en VV.AA., *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, p. 372.

³⁷ Es importante destacar que, a partir de 1937, todos ellos fueron colaboradores o, además, como era el caso de Ramón Gaya, fundadores de la revista *Hora de España*, una de las empresas culturales más importantes de la Segunda República. Véase F. CAUDET, *Las cenizas del Fénix*, Ediciones de la Torre, 1993, pp. 283-316.

³⁸ Ramón Gaya llegó a ser muy amigo de María Zambrano. Así lo relata él en una entrevista: “También me gustaría escribir sobre María Zambrano, a la que traté mucho en Madrid, durante la República, y en Roma. No sobre su pensamiento, sino sobre ella misma, como mujer, como amiga”. En R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*, selección y presentación de Nigel Dennis, Pre-Textos, 2007, p. 343.

Asimismo fue amigo de Cernuda al que trató a partir de esos años hasta principios de los años cincuenta. Véase *ibid.*, pp. 60, 266 y 352.

y Achúcarro, también krausistas, los que le ponen en contacto con B. Cossío y Giner de los Ríos. Los escritos sobre arte y literatura de este último tendrán enorme repercusión en la poética juanramoniana provocando en ella un giro decisivo. Según Francisco Javier Blasco Pascual son dos los núcleos de pensamiento que, por vía krausista, vienen a configurar el sustrato ideológico de Juan Ramón Jiménez. Por una parte, el modernismo religioso, y, por otra, el idealismo postkantiano alemán. Igualmente, según este autor, es el krausismo el que permite reconstruir la línea de evolución juanramoniana que va de un “neomisticismo” inicial a la concepción madura de su *Dios deseado y deseante*.³⁹

En *Platero y yo* se ha llegado a reconocer la más clara plasmación literaria de los postulados de *El ideal de la Humanidad para la vida*.⁴⁰ Tenemos noticias de la especial predilección de Giner de los Ríos por esta obra juanramoniana, porque en él veía el exponente vivo de la naturaleza del pueblo cultivado y desprovisto de todo lo folklórico.⁴¹ Juan Ramón recuerda haber visto este libro junto a su lecho en el momento de la muerte de su maestro. De él nos dejó un magnífico retrato en *Españoles de tres mundos*:

“Bueno, sin duda, mejor que bondadoso; buenísimo; pero por gusto, por embriaguez verdadera, por arranque de enamorado, por dolor y por remordimiento totales. Sí, una alegre llama condenada a la tierra, llena de pensativo y alerta sentimiento; el espectro sobrecojido, (sic) ansioso y dispuesto de la pasión sublimada, seca la materia a fuerza de arder por todo y a cada hora, pero fresca el alma y abundante, fuente de sangre irrestañable en un campo de estío. Y sus lenguas innumerables lo lamían todo (rosa, llaga, estrella) en una caritativa renovación constante. En todo era todo en él: niño en el niño, mujer en la mujer, hombre como cada hombre, el joven, el enfermo, el listo, el peor, el sano, el viejo, el inocente; y árbol en el paisaje, pájaro y flor, y más que nada, luz, graciosa luz, luz”.⁴²

El poeta de Moguer rinde con estas emocionadas palabras su homenaje a esta figura fundamental en la historia del regeneracionismo español. Y a lo largo de su vida es coherente con las enseñanzas recibidas de él, sin renunciar a la herencia del krausismo que imprimirá una dirección ética hasta el final de su obra, así como una orientación a toda su estética. Y este factor ético krausista marca el punto de divergencia entre la poesía española del momento con sus raíces originarias francesas.⁴³

Según expone Blasco Pascual, Juan Ramón Jiménez impulsa la revista *Helios* que sirvió de enlace entre el modernismo castellano y las corrientes afines en lengua catalana en el momento del inicio del *noucentisme*, con obras de Josep Carner, Jacinto Verdaguer, Santiago Rusiñol y un homenaje a Maragall. Pero lo más relevante del espíritu que animaba la revista, dice este autor, es que tanto la estética modernista como la ética krausista vienen a coincidir en otorgar a la literatura una función revitalizadora de la vida espiritual española, ya que para el poeta de Moguer el trabajo literario era la obra de regeneración espiritual que emana del alma del pueblo.⁴⁴

Pues bien, Juan Ramón Jiménez es una figura fundamental que dejará en Ramón Gaya una profunda huella y su obra estará muy presente a lo largo de toda la trayectoria del pintor desde 1928, año en que, gracias a una beca de estudios que le concede el Ayuntamiento de Murcia por mediación de Juan Guerrero Ruiz, tiene la ocasión de visitarle en Madrid. A partir de ese año, frecuenta igualmente a casi todos los miembros de la Generación del 27, muchos de los cuales serán desde entonces sus amigos. Por tanto, no es casual que Juan Ramón, que le había encargado el dibujo del perejil para su libro *Canción*,⁴⁵ sea una de las figuras más mencionadas y citadas en los escritos del pintor murciano. De 1942 es un texto sobre *Españoles de tres mundos*, y de 1948 la “Carta a una amiga (sobre *Animal de fondo* de J.R.J.)”.⁴⁶ Igualmente el 29 de mayo de 1958 leemos

³⁹ En todo lo relativo a la poética y al sustrato ideológico que subyace en la obra juanramoniana soy deudora del excelente trabajo de Francisco Javier Blasco Pascual. Véase F.J. BLASCO PASCUAL, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 107 y 108.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 139.

⁴² J. R. JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos*, Aguilar, 1969, p. 106.

⁴³ F.J. BLASCO PASCUAL, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, pp. 108 y 109.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 93 a 97.

⁴⁵ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, vol. II, Pre-Textos, 1999, p. 291. (Anotación del 31 de marzo de 1935).

⁴⁶ R. GAYA, *Obra completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010, pp. 273 a 280.

en *Diario de un pintor* la desolación que le produjo la noticia de la muerte de Juan Ramón⁴⁷ y en 1981, en una entrevista publicada en Valencia, nuestro autor manifiesta su intención de escribir un texto extenso sobre el poeta de Moguer, al considerar que los poetas españoles, que tanto le debían, vivían de espaldas a él y su obra no ocupaba el lugar merecido en la cultura española.⁴⁸ Asimismo, como pintor le ha dedicado, al menos, cinco pinturas u *homenajes* que atestiguan su admiración incondicional.

Entre las muestras de la fascinación de Gaya por la obra de Juan Ramón Jiménez, destaca el citado texto fechado en 1948, “Carta a una amiga (sobre *Animal de fondo* de J.R.J.)”,⁴⁹ en la que nuestro autor, además de hacer un comentario del libro del poeta de Moguer, declara abiertamente su pasión constante por toda su obra. El escrito toma la forma de una carta, de la que se deduce una conversación previa con una amiga que parece decepcionada por el carácter casi místico de los poemas, como si estos supusieran un punto de inflexión en la obra juanramoniana, que a partir de aquí tomaba otra orientación y daba un giro desde la sensualidad de su poesía anterior hacia la mística. Gaya le reprocha a su amiga el no haber comprendido que el arte —o la poesía— no puede ser un fin en sí mismo, porque si el ser humano tiende a la divinidad, el arte, dice el pintor, es una continuación del hombre que conduce a la libertad.⁵⁰ En este escrito equipara a Juan Ramón con Velázquez, negando que ambos sean realistas y afirmando que son metafísicos, pues aunque vienen de la realidad no van hacia ella, sino hacia la salvación de ella.⁵¹ Porque el poeta de Moguer, sigue diciendo nuestro autor, consigue con su obra un todo orgánico que en los modernos ya se ha perdido. Así pues, Juan Ramón, dice Gaya, pertenece a la estirpe de los artistas supremos, como San Juan de la Cruz, Velázquez o Mozart, que no necesitan abrir ventanas, ya que ellos son el espacio libre y el camino hacia la divinidad.⁵² Por tanto, al leer estos poemas, más que admiración por la poesía y la obra de Juan Ramón, el pintor murciano dice sentir una alegría inefable, al ver realizado a un poeta del que nunca se alejó.⁵³ Así concluye uno de los escritos donde se aprecia claramente la huella del krausismo en Ramón Gaya.

Igualmente, nuestro autor le dedica algunas de sus pinturas como el *Homenaje a una postal de JRJ*, de 1984; *Para Juan Ramón*, de 1999, donde no falta el característico perejil, emblema del poeta y *La tarjeta de J.R.J.*, de 2001. El motivo de los cuadros de 1984 y de 2001 es la postal que el poeta envió a Gaya en 1943 con la que le agradecía su reseña del libro *Españoles de tres mundos*, publicado en 1942.⁵⁴ La tarjeta es la reproducción de una de las versiones que hizo Van Gogh del *Jarrón con catorce girasoles*.⁵⁵ En este cuadro resplandece el amarillo luminoso del fondo y así lo subraya el propio Juan Ramón al pie de la foto con la expresión: “¡Qué amarillos!”, con lo que el poeta quería llamar la atención sobre su color favorito, símbolo de la luz del sol, de la alegría, la energía y la inteligencia. En el reverso el poeta le escribe a Gaya: “Ninguna crítica sobre mi librito ‘Españoles’ más exacta que la suya”.⁵⁶ Se refiere a la reseña titulada “Españoles de tres mundos (de Juan Ramón Jiménez)” publicada en *Letras de México* en 1942,⁵⁷ en la que Gaya recomienda, en un clima de hostilidad casi generalizada de los poetas del 27 contra la figura del de Moguer, la lectura de este libro porque, como señala en su escrito, el poeta ha alcanzado el logro de empujar el idioma “a su plenitud, a su luz máxima, a su

⁴⁷ *Ibid.*, p. 477.

⁴⁸ R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*, selección y presentación de Nigel Dennis, Pre-Textos, 2007, p. 50.

⁴⁹ R. Gaya, *Obra completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010, pp. 276 a 280.

Quizá el año de 1948 no sea la que corresponde realmente al escrito de Gaya y se trate de una errata, puesto que la primera edición de *Animal de fondo* es de 1949. Lo cierto es que este texto se publicó en 1950. Véase R. GAYA, “Carta a una amiga sobre *Animal de fondo*, de Juan Ramón Jiménez”, *Las Españas*, n.º 14, 29 de febrero de 1950, págs. 1 y 12.

⁵⁰ R. Gaya, *Obra completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010, p. 276.

⁵¹ *Ibid.*, p. 278.

⁵² *Ibid.*, p. 279.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ J. R. JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos*, Editorial Losada, S.A., 1942.

⁵⁵ Se trata del óleo de 93x73 cm., pintado en Arles en agosto de 1988 que pertenece a la National Gallery de Londres.

⁵⁶ Hemos tenido acceso a una copia del ejemplar original que está en el archivo de Ramón Gaya gracias a la gentileza de Isabel Verdejo.

⁵⁷ R. GAYA, “Españoles de tres mundos (de Juan Ramón Jiménez)”, *Letras de México* n.º 24, del 15 de diciembre de 1942, p. 4.

más grande medida”.⁵⁸ Celebra así la madurez de la escritura de Juan Ramón, que junto con Velázquez, dice Gaya, participa de esa sabiduría andaluza que suscita la auténtica emoción sabia.⁵⁹

A la vista de lo que se acaba de exponer, la poética de Juan Ramón Jiménez resulta de gran ayuda para comprender los presupuestos estéticos de nuestro autor. El poeta confiere al arte una virtud redentora en consonancia con la concepción regeneradora de principios del siglo XX que buscaba en el arte nuevos valores espirituales, impulsores del progreso social perseguido por el krausismo de Giner de los Ríos, porque creía más en el bienestar espiritual que en el material.⁶⁰ El poeta utiliza el término salvación —como más adelante hará Gaya— al afirmar: “Vivimos de y con lo que salvamos por el arte”, según la cita que aporta Blasco Pascual, quien caracteriza la teoría juanramoniana de la creación artística como “un canal que pone en relación ambas categorías —vida y arte—, e implica un proceso reflejo, que reúne en la actividad creadora dos momentos; el primero va de *la vida* al *arte* y puede concretarse como “salvación” de instantes supremos de la vida del poeta, llevada a cabo en el “vencimiento del espacio y tiempo”; un segundo momento, en camino hacia la renovación sucesiva del espíritu, recoge el movimiento inverso, del *arte a la vida*. El arte incide positivamente sobre la vida e incide como un valor, no como una norma. “La única norma se concreta en la necesidad que tiene el poeta de sucederse en espíritu”.⁶¹ Se trata, por tanto, de un movimiento de ida y vuelta que va de la vida al arte y del arte a la vida, con el que ambas categorías se otorgan mutuamente sentido. De este modo, sigue diciendo Blasco Pascual, el poeta de Moguer crea una nueva realidad en la que todo lo real material, e incluso su propia vida, se salva de la nada y del sin-sentido. Se trata de la *realidad mágica* [sic], de la que nos habla Juan Ramón, que no es la negación de la realidad conocida, sino su enriquecimiento cualitativo.⁶² Así pues, cuando leemos la palabra *milagro* en los textos del pintor murciano, no es descabellado pensar que se refiere al instante en el que surge el sentido del sin-sentido. Arte, vida y salvación son tres nociones significativas para comprender la poética de Ramón Gaya.

4 - La salvación por el arte

En sus escritos, tanto Gaya⁶³ como Ortega⁶⁴ coinciden en que Velázquez salva la realidad en su pintura. Para el filósofo esta salvación consiste en vencer la contingencia de la vida humana, sacando a la luz la plenitud. Una convicción acorde con la función del arte como tal, que para Krause se resume en dejar mostrar a la realidad o a la naturaleza su vida superior.⁶⁵

Ana María Leyra ha reflexionado en torno a esta cualidad que parece anidar en el arte. En su escrito “La salvación por el arte en la cultura española” señala que “la salvación por el arte significa la salvación por la creatividad, por la reflexión sobre las propuestas modélicas del artista creador, por el reconocimiento de su originalidad y de su ejemplaridad no con vistas a una contemplación pasiva, sino por sus efectos transformadores”.⁶⁶ Una idea que, según nos indica esta autora, se remonta al romanticismo con la propuesta de hacer del arte una religión y convertirlo en un modo de vida, como proponía Goethe en su *Wilhelm Meister*.⁶⁷

⁵⁸ R. GAYA, *Obra completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010 GAYA, p. 274.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 273 a 274.

⁶⁰ F. J. BLASCO, *Poética de Juan Ramón*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 81 y 82.

⁶¹ *Ibid.*, p. 212. (Las cursivas son del autor).

⁶² *Ibid.*, p. 236. (Las cursivas son del autor).

⁶³ “Lo verdaderamente hermoso, oscuro, de esos cuadros es que son como altares, altares donde la realidad ha sido salvada”. R. GAYA, *Obra Completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010, p. 74.

⁶⁴ “[Velázquez] no quiere pintar las cosas como ellas ‘deben’ ser, sino tal y como son. (...) Pero lo real es siempre feo. Velázquez será el pintor maravilloso de la fealdad. Esto significa que no sólo cambió de estilo en la pintura como los que le habían precedido, sino un cambio de misión en el arte. Ahora se ocupará en *salvar la realidad* que es corruptible, fugaz, que lleva en sí la muerte y la propia desaparición.”, J. ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, tomo VIII, Revista de Occidente, 1962, p. 624. (Las cursivas son mías).

⁶⁵ R. PINILLA, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, p. 104.

⁶⁶ A. M. LEYRA, “La salvación por el arte en la cultura española” en *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*, Editorial Fundamentos, 2006, p. 118.

⁶⁷ *Ibid.*

Leyra descubre en *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno y en las *Meditaciones del Quijote* de Ortega la idea de salvación en la filosofía española y señala que este último elige el *Quijote* de Cervantes como modelo ejemplar para la Estética.⁶⁸ Abundando en esta idea, Constanza Nieto Yusta en su tesis “La redención de la modernidad en España”,⁶⁹ examina la misión cultural de Ortega como impulsor de un proyecto de redención en el ámbito de la creación artística, al considerar el arte como nuevo culto de los tiempos modernos y como una herramienta de evangelización. A partir de una idea de la cultura entendida como el medio de difusión eficaz y veloz de las ideas, el filósofo postula una élite cultural para el adoctrinamiento de las masas mediante la instrumentalización del arte. Esta evangelización laica, observa esta autora, tuvo su pilar fundamental en el krausismo. Ahora bien, si Ortega, siguiendo a Joaquín Costa, creía que las élites eran las que debían cambiar al pueblo, Giner de los Ríos opinaba que era directamente el pueblo el que tenía que cambiar. Una opinión con la que estaba de acuerdo Juan Ramón Jiménez, al postular su idea de “aristocracia de intemperie” o de “inmensa minoría”, una expresión en la que no cabían las élites, pues se trataba de un concepto interclasista, sustentado en la nociones de pueblo y de cultivo.⁷⁰

Por tanto, se puede afirmar que Gaya crece y se forma como pintor y como escritor en un entorno cultural en el que el arte está asumiendo algunas de las funciones de la religión. Un claro exponente de esta orientación de la cultura y del arte españoles son las Misiones Pedagógicas en las que, como ya se ha dicho, participó activamente. Había misioneros como Enrique de Azcoaga que creían que “la cultura *salva* a los que la siembran de una manera humana y viva, y *pierde* a quienes humillan a sus destinatarios por convertirlos en idólatras de unos valores que únicamente como beneficio es legítimo defender”.⁷¹ Como apunta Enrique Andrés Ruiz, Azcoaga explicaba el espíritu que animaba al teatro de las Misiones, llevado a cabo con el fin de “congregar a los seres humanos para ser un poco más”;⁷² y el del Museo del Pueblo, “no para saber de pintura, sino para entender, gracias a la pintura y a su esfuerzo expresivo, cómo se reside en la tierra con cierto afán de plenitud”.⁷³

Para Francisco J. Falero, la estética pedagógica del krausismo es un discurso que se presenta como la versión secularizada de la redención religiosa.⁷⁴ Ahora bien, la idea de salvación por el arte desborda los límites de lo puramente religioso, como leemos en Ernst Fischer que considera que “la función permanente del arte consiste en recrear como experiencia de cada individuo la plenitud de lo que él no es, la plenitud de la humanidad en general”.⁷⁵ Una plenitud que no está dada, como si el arte fuera el suplemento que despierta una aspiración de transformación de la existencia presente y confiere sentido al tiempo, salvando lo que merece ser recordado. Y es que, según Hartmann, la experiencia artística demuestra la posibilidad de elevar lo empírico más allá de sí mismo, de tal modo que “penetre en lo ideal y en lo simbólico”. De este modo, el artista es aquel que guarda relación con la vida en sus expresiones visibles, en sus materiales y sin embargo, trasciende y perfora “el puro dato de la vida”.⁷⁶ Incluso Freud encuentra ciertas virtualidades soteriológicas en el arte, al considerar que, si bien “la orientación estética de la finalidad vital nos protege escasamente contra los sufrimientos inminentes, (...) puede indemnizarnos por muchos pesares sufridos. El goce de la belleza posee un particular carácter emocional, ligeramente embriagador. La belleza no tiene utilidad evidente ni es manifiesta su necesidad cultural, y, sin embargo, la cultura no podría prescindir de ella”.⁷⁷

⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 120 a 124.

⁶⁹ C. NIETO YUSTA, “La redención de la modernidad en España. Una lectura de *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset”, tesis doctoral de la Facultad de Geografía e Historia, bajo la dirección de Francisco Calvo Serraller, Universidad Complutense de Madrid, leída el 29/01/2014.

⁷⁰ F. J. BLASCO PASCUAL, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 319 a 321.

⁷¹ Citado en E. A. RUIZ, *Los hombres difíciles*, Museo Ramón Gaya, 2013, p. 90. (Las cursivas son de Enrique Andrés Ruiz).

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ F. J. FALERO, *La teoría del arte del krausismo español*, Universidad de Granada, 1998, p. 313.

⁷⁵ E. FISCHER, *La necesidad del arte*, Ediciones Península, 2011, p. 301.

⁷⁶ Citado en S. GIVONE, *Historia de la estética*, Editorial Tecnos, 2001, p. 135.

⁷⁷ S. FREUD, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, 2004, pp. 27 y 28.

Ahora bien, es necesario precisar que Ramón Gaya no cuestiona la autonomía del arte. Ya durante la guerra civil había polemizado con Josep Renau sobre la relación entre el arte y la política. Y volvería a hacerlo en su exilio mexicano con algunos artistas de la órbita del todopoderoso Diego Rivera, mostrándose contrario a la instrumentalización del arte, porque para nuestro autor el arte grande no puede estar limitado por tareas sociales, religiosas o políticas, al considerar que su función es realizar la realidad, o lo que es parecido, llevarla a su plenitud, ya que el arte brota de la vida para salvarla como tal,⁷⁸ haciendo visible algo misterioso, como un resto que se resiste a hacerse explícito, una diferencia, una fuente de vitalidad, presencia y no mera representación. Por tanto, salvar la realidad significa libertarla y dejarla ser lo que es,⁷⁹ para que manifieste ese lado mágico o poético que también hemos llamado plenitud.

5 - La vida y el arte. El pueblo y la Naturaleza

Es relevante señalar que en los escritos de Gaya encontramos ciertas nociones centrales de la filosofía krausiana tales como son “armonía”,⁸⁰ “organismo”⁸¹ y sus derivados. Ahora bien, la noción fundamental de su pensamiento es la de “vida”. Ya se ha dicho que el concepto de vida es una noción central en la estética krausiana, puesto que el arte es para Krause la fuerza de la vida, y en su teoría de las artes el “arte de la vida” es el arte supremo que abarca todas las demás artes. Y esta relación esencial del arte y la vida es expresada de este modo por Manuel B. Cossío en una carta a Gregorio Marañón: “A lo que usted dice con razón que ‘cada cual debe dar a su propia vida una importancia infinita’ llamamos los viejos krausistas ‘el deber que cada cual tiene de hacer de su propia vida una obra de arte’”.⁸² Pues bien, en la estela de este ideario, Ramón Gaya insiste en que el arte es vida y en consecuencia, dice, arte y vida no se pueden separar.⁸³ A partir de esta afirmación, nuestro autor en su poética opone a la noción de arte grande o creación viva, la noción de “arte artístico”⁸⁴, separado de la vida. Y es que arte, naturaleza y vida están íntimamente unidos en el pensamiento estético de Ramón Gaya. Para él la noción de vida es sinónimo de “naturaleza viva”⁸⁵ y un supuesto que subyace a toda su obra es la idea de una naturaleza con finalidad creadora, como si la Naturaleza fuese ella misma una artista,⁸⁶ en consonancia con la afirmación de Krause: “Así, la Naturaleza, como ser que produce belleza con libertad real y conforme a ideas, es artista”.⁸⁷ Igualmente leemos en el *Compendio de Estética*:

“Consideramos a la Naturaleza como un ser que posee unidad orgánica, y belleza por tanto, y aun le atribuimos una cierta peculiar libertad, aunque esencialmente distinta de la del espíritu. Tal es la idea que el niño, el hombre bien sentido y despreocupado, el poeta, el naturalista dinámico, tienen de este ser fundamental y cuya verdad demuestra en su lugar la metafísica; a ella se opone la concepción anti-poética, atomística y mecánica de la Naturaleza, como regida sólo por la mera, ciega y temporal necesidad”.⁸⁸

⁷⁸ R. GAYA, *Obra Completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010, p. 80.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 43, 240 y 351.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 190, 279 y 284.

⁸² Véase G. MARAÑÓN y BERTRÁN DE LIS “La dulce nostalgia de los olmos. Cossío en el cigarral de Marañón”, en VVAA, *El arte de saber ver, Manuel B. Cossío. La Institución Libre de Enseñanza y el Greco*, Fundación Francisco Giner de los Ríos/Institución Libre de Enseñanza, 2017, p. 289.

⁸³ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁴ La expresión gayesca de “arte artístico” ha sido estudiada en M. MORENO AGUIRRE, *Ramón Gaya: otra modernidad*, tesis doctoral dirigida por Ana María Leyra, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, leída el 16 de octubre de 2015, pp. 290-298.

⁸⁵ R. GAYA, *Obra Completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010, p. 38.

⁸⁶ M. MORENO AGUIRRE, *Op. cit.* pp. 118-126 y 279-290.

⁸⁷ K.C.F. KRAUSE, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por F. Giner, edición y estudio preliminar de Pedro Aullón de Haro, Editorial Verbum, 2009, p. 89.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 76.

En esta línea de admiración y respeto por la Naturaleza, Francisco Giner de los Ríos reivindica su sustantividad y confiere un valor insustituible a la pintura de paisaje.⁸⁹ Pero es Juan Ramón Jiménez quien vincula el concepto de naturaleza con la categoría de pueblo:

“El pueblo es principio y fin, sin pasar por el medio; es principio unido al fin, es eternidad. El pueblo, la naturaleza, es más eternidad que la ciudad, la civilización, la cultura. *La cultura no es eterna, es eterna la intuición*. El pueblo es *la intuición*, y cuando un hombre cansado de la vida se “retira” a la naturaleza (...) va en busca de *intuición*, de la desnudez de la cultura (...). Todos sospechamos siempre que el pueblo tiene la verdad, *sabiéndolo o sin saberlo* (...). La naturaleza y el pueblo sólo elijen y conservan la verdad suficiente”.⁹⁰

La identificación juanramoniana del pueblo con la naturaleza es uno de los elementos más significativos de su poética. En ella encontramos que el pueblo es lo natural e instintivo. Desde su perspectiva simbolista, Juan Ramón entiende que la verdadera poesía precisa acudir a lo popular como fuente de símbolos, libres de toda deformación culturalista. Considera que si la naturaleza es fuente primigenia de símbolos valiosos para el avance espiritual del hombre, es al pueblo al que le corresponde la lectura e interpretación de dichos símbolos y claves, pues, como señala Blasco Pascual, la fuerza del simbolismo no reside para Juan Ramón en la creación de símbolos cada vez más nuevos, sino en el desciframiento de los ya existentes en la Naturaleza, y en esto el pueblo es el depositario de esa riqueza simbólica y, por tanto, la escuela del poeta en la que aprender consiste, paradójicamente, en olvidar imposiciones culturalistas.⁹¹ Pues bien, para Ramón Gaya lo popular tiene igualmente que ver con lo natural,⁹² otra de las nociones que atraviesan sus escritos muy vinculada a la idea de vida y de lo vital. Y en sus pinturas, especialmente en sus *homenajes*, contemplamos la presencia de piezas de artesanía popular por las que tenía gran aprecio. Como es sabido, Juan Ramón Jiménez y la mayoría de los institucionistas compartían esta estima por la artesanía popular.

6 - Los homenajes de Ramón Gaya

Como señala Andrés Trapiello, el estudio donde pintaba nuestro autor no era tal, ya que, en realidad, debido a su vida errante, sin casa propia, de paso en pensiones, hoteles y estudios prestados, le resultaba inconcebible la idea de tener un taller separado de la casa, como sucede en cambio con la mayoría de los pintores profesionales. Ciertamente, los estudios de Gaya eran, sencillamente, las habitaciones donde vivió, el lugar de la intimidad y de la vida cotidiana, siempre de una grandísima modestia.⁹³ Porque en las casas del pintor se reconocía una sobriedad y una sencillez ascética, un despojamiento monacal más próximo al gusto popular que a la estética burguesa.⁹⁴ Y en medio de esta austeridad casi espartana el pintor crea la atmósfera propicia para pintar sus *homenajes*.

En los homenajes gayescos los enseres del entorno cotidiano no son únicamente un pretexto para realzar una lámina con la reproducción de una obra maestra, porque, acorde con el gusto de los krausistas, Gaya aprecia el refinamiento de los objetos de cristal y la artesanía popular, al mismo tiempo que los pone en relación con las obras excepcionales de los maestros de la pintura, recordándonos que el arte es ese algo común que no pertenece a nadie, sino a la humanidad entera. Juan Manuel Bonet señala con acierto que el origen de los homenajes proviene de la necesidad que tenía en México de componer en su entorno una

⁸⁹ F.J. FALERO, *La teoría del arte del krausismo español*, Universidad de Granada, 1998, p. 298.

⁹⁰ J. R. JIMÉNEZ, *Crítica Paralela*, edición de Arturo del Villar, Madrid, Narcea, 1975, pág. 203. Citado en F. J. BLASCO PASCUAL, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 319. (Las cursivas son de Blasco).

⁹¹ F. J. BLASCO PASCUAL, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 320.

⁹² R. GAYA, *Obra completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010, p. 926.

⁹³ A. TRAPIELLO, “Con el permiso de Gaya (la casa de la pintura)”, *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, Fundación Cajamurcia, 2010, pp. 179-181.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 184. Asimismo este autor describe la de Gaya como la casa de un anacoreta, “de una grandísima modestia, sin sofás ni sillones, sólo con tres o cuatro sillas de enea y un banco de madera, de estilo popular, y dos o tres mesas, también sencillas, con espíritu muy institucionista y parco”. Véase, A. Trapiello, *Tropo vero*, Pre-Textos, 2009, pp. 414 y 415.

suerte de biblioteca portátil a base de postales, láminas y libros con los que alimentar su apetito de la pintura que no podía ver allí, pero al mismo tiempo, precisa que estas láminas con reproducciones no jugaban un papel parecido al de Museo imaginario que proponía Malraux,⁹⁵ porque en el caso de Gaya más bien respondían al deseo de tener consigo en su vida cotidiana las imágenes que suplieran la ausencia de los cuadros de un puñado de pintores que eran como sus “faros”. Y a estos pintores cuyas obras no podía contemplar allí él los consideraba sus amigos:⁹⁶

“Muchas veces tenía sobre una mesa o sobre una cómoda lo que Concha de Albornoz llamaba “tus altarcitos”: una de esas reproducciones puesta en pie contra la pared, unas veces en negro, otras en color; y alrededor de esa reproducción había una copa, a veces con flores, unos libros, un paño —de terciopelo, por ejemplo, que me evocaba la pintura de Tiziano. (...) Tenía una buena reproducción en color del cuadro sobre la mesa, estaba apoyada en la pared y alrededor, algunos objetos de vidrio que siempre me han gustado mucho —me interesan mucho, significan mucho—. Bueno, pues pinté ese homenaje a Tiziano, y allí empieza”.⁹⁷

Se diría que estos cuadros, tal como los describe aquí el pintor murciano, como si fueran altares, nos remiten a un objeto de culto que apela al sentimiento de devoción y de ofrenda. Se podría afirmar, entonces, que los homenajes gayescos son una recurrencia en forma de ritual, aunque desde el punto de vista de Javier Barón los homenajes de Gaya son “sencillos altares laicos en los que comparecen las pinturas que interesaron al artista a través de su recreación en pequeños paneles pintados, apoyados en la pared sobre una mesa, junto con elementos de la naturaleza: frutas, flores y jarras, cuencos o vasos de agua. Nada hay en ellos de la retórica compositiva de una larga tradición de naturalezas muertas”.⁹⁸

Las declaraciones de Gaya confirman el origen de los homenajes referido por Bonet en las difíciles circunstancias de su exilio en México, adonde llegó destrozado, sin apenas recursos y asediado por la soledad.⁹⁹ Allí intentó compensar su pérdida refugiándose en la contemplación de la pintura que a él le atraía y le ayudaba a reconstruir la memoria de lo perdido, tratando de establecer lazos entre su tierra de origen y la tierra nueva que le acogía. Así estas obras eran para él como un fármaco que hacía habitable su destierro, como la tabla de salvación que le mantenía a flote. Quizá Gaya sentía la necesidad de denunciar el olvido de unas obras con las que era preciso contar, al mismo tiempo que expresaba su gratitud hacia ellas en un gesto que podríamos llamar nietzscheano,¹⁰⁰ o como un juramento de fidelidad al margen de la Historia del Arte, porque la operación de los homenajes parte de un reconocimiento en tanto que cita que provoca el cuadro, como si los cuadros homenajeados fueran focos activos que irradian fuerza creadora. Con ellos Gaya configura constelaciones de pintura, una verdadera corriente afectiva entre “amigos” por medio de la cita de alguno de ellos reproducida en un libro, en una fotografía, en una estampa o en una postal que, apoyada sobre una mesa o una alacena, comparte tiempo y espacio con algunos cacharros escogidos que el propio Gaya está usando.

⁹⁵ Como es sabido, a finales de los años cuarenta del siglo pasado, André Malraux lanza la idea del Museo Imaginario proponiendo que, con el hilo conductor del afecto y a la manera de álbum de fotos portátil, cada persona confeccione a su medida su propio museo mezclando épocas y estéticas muy diferentes, lo que permite recuperar artistas y obras olvidadas por la historia del arte y apostar por nuevos talentos. Véase A. MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Albert Skira Editeur, 1947.

⁹⁶ J. M. BONET, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 21, 22 y 82.

⁹⁷ R. GAYA *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*, selección y presentación de Nigel Dennis, Pre-Textos, 2007, p. 235.

⁹⁸ J. BARÓN, “Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya”, *Turia, revista cultural*, n° 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 189.

⁹⁹ Ramón Gaya escribe en “Final de destierro” lo siguiente: “Por muy determinadas circunstancias, desde 1936 no había podido contemplar directamente, en su ser real y verdadero, un solo cuadro de Tiziano, de Rembrandt, de Velázquez, de Murillo o de Rubens, sino viles reproducciones cuyas estampadas, “imaginarias”, algunas incluso bastante... buenas —mil veces más engañosas que las decididamente detestables—, y ahora, por fin, parecía que terminaba de una vez esa forzada abstinencia que durante muchos años vino a constituir mi verdadero exilio”. En R. GAYA, *Obra completa*, prólogo de Tomás Segovia, Editorial Pre-Textos, 2010, p. 894.

¹⁰⁰ En el aforismo “Aprender a rendir homenaje” Nietzsche dice: “Sólo muy tarde llegará el momento en que penetre cierta especie de espíritu y de genialidad también para la gratitud. Entonces, como de ordinario, habrá también uno que reciba al máximo el agradecimiento, no sólo por el bien que él ha hecho, sino mucho más por cuanto se ha acumulado gradualmente como un tesoro de lo supremo y de lo mejor, desde sus antepasados”. En F. NIETZSCHE, *El Gay saber o Gaya ciencia*, traducción de Luis Jiménez Moreno, Espasa Calpe, 2000, p. 160.

José Muñoz Millanes¹⁰¹ advierte que estos cuadros son citas que tienen una significación ambivalente, a saber: en el sentido de mención, alusión o invocación, por una parte, y por otra, citas en el sentido de invitación, convocatoria o reunión. De este modo en el intervalo que precede al pintar, el estudio se transforma en el rincón idóneo para recibir al homenajeado, al huésped. Porque nuestro autor “adapta el estudio para acoger al pintor admirado, dispone una atmósfera acorde y propicia alrededor de la cita.”¹⁰²

En el Museo del Pueblo Gaya empezó a hacer pintura de otra pintura o, lo que se puede denominar, si se me permite la expresión, pintura de segundo grado, uno de los rasgos que caracteriza a los homenajes como manifestación de la acción de la pintura sobre la pintura, donde nuestro autor se muestra en su doble faceta de contemplador y de creador al mismo tiempo.¹⁰³

No quisiera concluir este escrito sin destacar una vez más el influjo de los años de Misiones Pedagógicas en Ramón Gaya que dejaron en él una impronta determinante para el desarrollo de su pintura, tal como lo ha sugerido Nigel Dennis cuando señala que la emoción con la que pinta los homenajes es la misma con la que pinta las copias para el Museo del Pueblo.¹⁰⁴ Y es precisamente lo que interesa resaltar aquí, a saber, que fue crucial en su formación esta experiencia de raigambre krausista que le permitió volcar todo su entusiasmo ante la contemplación de las grandes obras del Museo del Prado, no como un mero copista, sino en tanto que pintor que siente la fuerza de la pintura y la restituye a la vida.¹⁰⁵

¹⁰¹ J. M. MILLANES, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Pre-Textos, 2012.

¹⁰² *Ibid.*, p. 15.

¹⁰³ En otras ocasiones se ha hecho referencia a la pintura de Gaya como “pintura de pintura” o “meta-pintura”. Véase M. MORENO AGUIRRE, *El arte como destino*, Editorial Comares, 2010, p. 142.

¹⁰⁴ N. Dennis, *Ramón Gaya: El taller de la soledad*, Museo Ramón Gaya, 2010, p. 162.

¹⁰⁵ R. GAYA, “Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España” en VV.AA., catálogo de la exposición *Las misiones pedagógicas (1931-1936)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 372 a 377.