



LA EXPERIENCIA NUMINOSA GAYESCA

NOTAS SOBRE EL TURISTA QUE VISITA LOS MUSEOS

SOLEDAD PÉREZ MATEO

Fecha de recepción: 14/03/22

Fecha de aceptación: 3/05/22

Resumen: En este trabajo se analiza la experiencia museística del pintor y literato Ramón Gaya, definida como numinosa. Viajero incesante, recorre numerosas ciudades, monumentos y museos que refleja en sus escritos, dibujos y pinturas. En su obra literaria esa búsqueda del numen revela el sentimiento de estar en presencia de algo importante. Asimismo, Gaya turista es fotografiado en los museos en un estado de atención que deja entrever una emoción próxima al pasmo y constituye un trasunto de los visitantes que retrata en su obra pictórica.

Abstract: *This work analyzes the museum experience of the painter and writer Ramon Gaya, defined as numinous. Incessant traveler, he travels through numerous cities, monuments and museums that he reflects in his writings, drawings and paintings. In his literary work this search for the numen reveals the feeling of being in the presence of something important. Likewise, Gaya tourist is photographed in museums in a state of attention that reveals an emotion close to astonishment and constitutes a transcript of the visitors that he portrays in his paintings.*

Palabras clave: Numen, pasmo, Ramón Gaya, experiencia museística, turismo emocional.

Key words: *Numen, astonishment, Ramon Gaya, museum experience, emotional tourism.*

1. EL TURISMO EMOCIONAL: DEL OBJETO AL SUJETO. El turismo emocional tiene en la experiencia numinosa un campo de estudio esclarecedor que permite analizar la percepción del visitante en términos emocionales. Los nuevos paradigmas cognitivos de los años sesenta abrieron la puerta al desarrollo de teorías de la recepción del arte y los elementos que intervienen en ella. Se produce un giro afectivo centrado en la naturaleza emocional de nuestras interacciones con los museos. Sin embargo, existen ciertas disensiones entre las emociones y los afectos que aún tienen que explorarse en los estudios museológicos, lo que da una idea del esfuerzo que requiere la gestión de estos conceptos.¹ Como señala Lathan, muchos autores han reconocido experiencias numinosas pero se dirigen a ellas de diferentes formas, lo que ha

¹ E. MUNRO, 'Doing emotion work in museums: reconceptualising the role of community engagement practitioners', *Museum & Society*, 12(1), 2014, pp. 44-60.

dificultado su estudio.² Señalamos los trabajos pioneros de Cameron y Gatewood, así como el de Latham, que corroboran la existencia de elementos comunes en la experiencia numinosa aplicada a los museos.³

En este paradigma la atención se desplaza del objeto expuesto al estado subjetivo del visitante y ahí es donde entran en escena los individuos buscadores de numen (los *numen-seekers* de Cameron y Gatewood), entre los que se encuentra el pintor y literato Ramón Gaya Pomés (Murcia, 1910-Valencia, 2005), que buscan una conexión más profunda y significativa con los lugares patrimoniales. En este contexto subrayamos las contribuciones de otras disciplinas como la semiótica, la antropología o la museología, con John Falk, Lynn Dierking, Lois Silverman o Mihaly Csikszentmihalyi. Existen museos que están desarrollando nuevas áreas de investigación que permiten explorar la naturaleza emocional del visitante, pero no nos detendremos en ellos puesto que el propósito de este trabajo es dilucidar la experiencia numinosa de Ramón Gaya como visitante de museos y habitante de sus casas-estudio.

Ramón Gaya Pomés encarna el prototipo de turista emocional que transforma cada ciudad, cada monumento, cada museo que visita en un depósito de vivencias memorables cultivando esa atención extrema que “constituye en el hombre la facultad creadora”.⁴ Esta capacidad de experimentar emociones hunde sus raíces en la misma naturaleza humana, y diferencia y potencia la personalidad de los destinos turísticos. Así, escuchamos su voz emocionada en *La Serenissima* (2006), un documental de Gonzalo Ballester (Murcia, 1982) que nos adentra en una Venecia interiorizada y sentida a través de las páginas de su *Diario de un pintor, 1952-1953* (1984), dejándole embelesado, sin respiración. La Venecia gayesca no es simplemente una ciudad sino una existencia que le genera sosiego y refugio. Un 7 de abril de 1953 escribe:

La Serenissima no es sólo una ciudad, un lugar, sino una... *existencia*, y nos hace, armoniosamente, ser personas de esa existencia suya. Porque si a Venecia le damos tiempo puede empujarnos, enseñarnos a ser, a ser *nosotros...* en ella, desde ella. Nos ofrece una posibilidad del ser y del vivir; nos da como un... *sentimiento* de vida, de la vida, un sentimiento nuevo, inesperado —o perdido— de vida. Porque Venecia es, ante todo, un espacio, una concavidad; es la palma de una mano —una mano extendida al aire, a la lluvia, a la luz—; es un *refugio* abierto, expuesto a la intemperie. Nos acoge en su regazo, nos educa, nos madura; y nos regala una forma de *estar*, del estar, del *sentirnos* sin apenas movernos, ya que ese punto en donde por casualidad estamos, en donde por casualidad nos encontramos, es como un centro, un centro... suficiente⁵

Así, el deslumbramiento, la fascinación o el impacto gayescos no se encuentra sólo en su visión de Velázquez, Tiziano y Van Eyck, sino también en un atardecer en Venecia, en una luz en la fachada del Palazzo Vecchio o en la nieve medieval de París que anota un 5 de enero de 1953.⁶ La atención que dispensa a la búsqueda del alma de la realidad sólo era posible estando quieto, esperando pacientemente. Ese proceso de trascendencia que conlleva la pérdida del ego es descrito por Latham como una

² K. F. LATHAM, ‘Numinous Experiences with Museum Objects’, *Visitor Studies*, 16 (2013/1), p. 5.

³ C. M. CAMERON y J. B. GATEWOOD, ‘Excursions into the un-remembered past: What people want from visits to historical sites’, *The Public Historian*, 22, 2000, pp. 107-127; ‘Seeking numinous experiences in the unremembered past’, *Ethnology*, 42, 2003, pp. 55-71 y ‘Battlefield pilgrims at Gettysburg National Military Park’, *Ethnology*, 43, 2004, pp. 193-216; K. F. Latham, ‘The Poetry of the Museum: A Holistic Model of Numinous Museum Experiences’, *Museum Management and Curatorship*, 22 (2007/3), pp.247-263.

⁴ S. WEIL, *La gravedad y la gracia*, trad. de Carlos Ortega, Trotta, Madrid, 1994, p. 154.

⁵ R. GAYA, *Diario de un pintor 1952-1953*, Pre-Textos, Valencia, 1984, pp. 76-77.

⁶ T. SEGOVIA, ‘La buena fe’, *Obra completa*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 10; R. Gaya, *Diario de ...* p. 52.

dimensión atencional.⁷ Este tipo de experiencias son equiparadas por algunos autores a lo religioso.⁸ En este sentido la experiencia museística de Gaya la calificamos como numinosa porque presupone algo fuera de lo común y próximo a lo sagrado. Para Gaya se hace evidente el poder referencial de determinadas obras puesto que invitan a trascender hacia el alma de la realidad, hacia el fondo sagrado y misterioso de la vida. El amigo Tomás Segovia señalaba que esa revelación de lo sagrado de la realidad es lo que daba fuerza a la obra pictórica y literaria de Gaya.⁹ Su condición de solitario¹⁰ no está exenta de contradicción. Por un lado es una soledad asumida por destino y por el cumplimiento de un deber, en un sentido nietzscheano,¹¹ que ha terminado por querer y valorar¹² y no le supone ningún drama, como le escribe al amigo Salvador Moreno en 1957; pero, por otro lado, esas anotaciones, “San Ramón, absolutamente solo”¹³ o “San Ramón, soledad absoluta”,¹⁴ encierran una dolorosa incomunicación, una soledad íntima y cierto conflicto interno. Contaba con no pocos amigos que le hicieron más soportable la existencia.

2. LA EXPERIENCIA NUMINOSA. La experiencia numinosa es un estado místico de la conciencia y así lo definen autores como James, hasta el punto de modificar la vida interior del sujeto.¹⁵ El encuentro numinoso de Gaya ante las obras expuestas es el de un místico en un museo, el producto de una vivencia interior, el pasmo derivado de su concepción de la realidad como un depósito de lo sagrado, que comparte con la amiga María Zambrano.¹⁶ El pasmo es un concepto clave en la experiencia numinosa de Gaya y María Zambrano nos lo describe así:

Y este quedarse, que es quedarse en calma y en silencio —en el de dentro también—, supone sobrepasar cierto pasmo aceptándolo, que así en el pasmo sucede. El pasmo, en el que la conciencia se retrae apegándose al alma, juntándose con ella. Y entonces los sentidos se ensanchan, pues se llenan y afinan, la mirada se sutiliza recorriendo el interior de esa presencia que es también su exterioridad, pues pintura es. Este estado de pasmo, en lo que tiene de extático, cede y se deshace, se resuelve en contemplación. (...) Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo.¹⁷

⁷ K. LATHAM, ‘Numinous Experiences with Museum Objects’, *Visitor Studies*, 16 (2013/1), pp. 3-20.

⁸ R. OTTO, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza editorial, Madrid, 1980; M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, FCE, México, 1983.

⁹ T. SEGOVIA, ‘La buena...’ p. 11.

¹⁰ Esta condición de solitario es subrayada en los artículos “Lazo que vuelve: Carta a Raimundo”, *La Verdad*, Murcia, 29 de noviembre de 1934; “Cartas bajo un mismo techo: Carta a un Juan”, *Hora de España*, 6, Valencia, junio de 1937; “España, toreadores, Picasso”, *Hora de España*, 10, Valencia, octubre de 1937; “El extremoso deber del artista”, *Romance*, 4, México, 15 de marzo de 1940; “En torno a la soledad (sin remedio)”, *ABC Cultural*, Madrid, 31 de diciembre de 1992, o en los libros *El sentimiento de la pintura* y *Cartas a sus amigos*, entre otros).

¹¹ El propio Nietzsche, en una carta a su hermana desde Basilea un 22 de enero de 1875 escribió “Nosotros, los solitarios y libres en el espíritu (...)”. A. Trapiello, ‘La extraña raza’, *Cartas a sus amigos*, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 12.

¹² R. GAYA, *Diario de ...* p. 51.

¹³ Lo anota un 31 de agosto de 1957. R. GAYA, ‘Retales de un diario (1956-1963)’, *Obra completa*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 470.

¹⁴ Lo anota un 31 de agosto de 1962. R. GAYA, ‘Retales ...’ p. 507.

¹⁵ W. JAMES, ‘A suggestion about mysticism’, *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 7(4), 1910, pp. 85-92; *Varieties of religious experience*, Mentor, New York, 1958, p. 320.

¹⁶ R. GAYA, *Y así nos entendimos (Correspondencia 1949-1990)*, Pre-Textos, Valencia, 2018.

¹⁷ M. ZAMBRANO, ‘La pintura en Ramón Gaya’, *Obras completas IV. Tomo 2*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2019, pp. 287-289.

El pasmo zambrano refleja lo inexpresable, la revelación de una presencia, la celebración del misterio de la realidad que Gaya contempla en *El Niño de Vallecas* velazqueño¹⁸ y su encuentro con los museos que añoraba desde su exilio mexicano: “Y entrar en el Louvre fue, para mí, una de las sensaciones más fuertes que he podido recibir, porque volvía, después de casi catorce años en México, a encontrarme con la pintura verdadera”.¹⁹ Esta implicación personal supone un proceso de transformación y de purificación,²⁰ una forma de experiencia mística en el sentido jamesiano, un estado de flujo, una conexión reverencial, llena de asombro, espiritual y extraordinaria (la conexión *higher things* de Kari y Hartel, y Latham).²¹

Gaya es consciente en todo momento de la trascendencia de ese pasmo y lo describe en Verona, en la amiga Concha Albornoz: “está fascinada, hipnotizada por la realidad (...) como boba, como detenida en una especie de pasmo (...). Ese poder de atención extrema y concentración extrema”.²² Él mismo le dirá a Tomas Segovia “He visto (en el Louvre) un trozo original del Partenón que me dejó *tieso*; cuando uno ve piezas así, deja, de repente de *entender* de arte”.²³ Un 2 de julio de 1952 anota “Me encuentro demasiado alterado, excitado y como anonadado, medio vencido. Es (...) esa excesividad que hay siempre en la realidad lo que me hunde y me exalta sin remedio (...).²⁴ Gaya experimenta un estado subjetivo, espontáneo, casi automático hasta el extremo de olvidarse del tiempo, excepto de la actividad en sí misma.

El neologismo numinoso procede del teólogo alemán Rudolf Otto (1869-1937) y apela a la experiencia de estar en presencia de algo sagrado e inefable que provoca temblor, alegría y gozo, que anima y fundamenta tanto la realidad aparente como la oculta. Es difícil de transmitir pero identificable cuando se siente, y así describirá Gaya en 1952 su visita a los Rembrandt del Louvre:

Son piezas decisivas, platos fuertes, demasiado fuertes, quizá demasiado... humanos; son cuadros, por una parte, que están ahí como esperando ser vistos, y al mismo tiempo se mantienen terriblemente herméticos, secretos, mudos, como arrebujados, tapados, defendiéndose de nosotros. Los veré con calma cuando vuelva de Venezia, de Florencia, de Roma, y han de servirme entonces, además, como de... alivio por tanta belleza y tanto arte.²⁵

Rembrandt le produce asombro, respeto y amor ante una realidad que considera sagrada, la propia obra, la vida misma, con su tremendo y fascinante misterio. Pero también aquella golondrina descrita como “un grito (...) la individualidad de cada cosa, de cada banco del jardín”²⁶ del cuadro de Van Gogh, la *Terraza de un café en Montmartre (La Guinguette)*, que contempla en París un 12 de junio de 1953 y que plasmará en *La Guinguette* (1990), que el propio Gaya define como

¹⁸ R. GAYA, *Obra completa*, Pre-Textos, Valencia, 2010, pp. 120-121.

¹⁹ R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1988)*, Pre-Textos, Valencia, 2007, p. 271.

²⁰ P. CHACÓN, ‘Ramón Gaya - María Zambrano: Afinidades Electivas’, *Escritura e Imagen*, 7, 2011, p. 52.

²¹ J. KARI y J. HARTEL, ‘Information and higher things in life: Addressing the pleasurable and the profound in information science’, *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 58, 2007, pp. 1131-1147; K. F. LATHAM, ‘The Poetry ...

²² Nos referimos al viaje que Ramón Gaya hizo a Italia en 1952 en compañía de Juan Gil-Albert, Concha Albornoz y Clara James, relatado en R. GAYA, *Diario de ...* pp. 26-27.

²³ R. GAYA, *Cartas a sus amigos*, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 238.

²⁴ R. GAYA, *Diario de ...* p. 16.

²⁵ R. GAYA, *Diario de ...* p. 15.

²⁶ R. GAYA, *Diario de ...* pp. 82-83.

uno de los “más hermosos lienzos de la pintura moderna”.²⁷ Estamos ante un *numen-seeker* que acude al museo por motivaciones reverenciales, por una necesidad de respeto y por la aspiración a una experiencia personal superior.²⁸ Es una forma interna de conocimiento que tiene poco que ver con la cognición o el intelecto, y revela el sentimiento de estar en presencia de algo importante.²⁹

Autores como Doering consideran este tipo de experiencias introspectivas, ya que implican una dimensión más espiritual y están conectadas con la memoria³⁰. El recorrido gayesco en los museos es una búsqueda a sus amigos perennes, seres vivos, entre los que se encuentran Velázquez, Tiziano o Rembrandt. Para MacCannell todos los turistas se caracterizan por una búsqueda de la autenticidad, en una suerte de equiparación a la preocupación humana sobre lo sagrado.³¹ Los escritos y las pinturas gayescas son hitos en ese proceso de sacralización que supone la conversión de una *obra de creación* en una obra sagrada del ritual turístico. A diferencia del peregrino religioso, que suele rendir homenaje a un centro único, MacCannell observa que el turista homenajea a un gran número de centros. Los homenajes pictóricos gayescos a Velázquez, Tiziano y Rembrandt se convierten en sinónimo de reverencia a los lugares de nacimiento de la pintura (España, Italia, Holanda, con China y Japón como implantes excepcionales). El propio Gaya diría “para mí tan vivo es un retrato de Velázquez como un cuadro con un almendro de Van Gogh, o como unas flores pintadas por un chino del siglo XI”.³²

La experiencia numinosa es una especie de flujo que se caracteriza por una sensación de claridad, plenitud y libertad que resulta de un disfrute profundo vinculado al descubrimiento y conexión humana.³³ Este flujo de la experiencia, o flujo, es un fenómeno psicológico bien documentado y debe considerarse como una fuente de información positiva, ya que puede dejar en el público una huella más profunda que los conocimientos adquiridos en la visita. Es un estado en el que el sujeto está tan involucrado que nada le parece más importante. Gaya, como visitante *recharger*, empleando la terminología de Falk, busca el goce y la tranquilidad.³⁴ Se convierte en un protagonista involuntario dentro del tipo de sociedad que en la actualidad está cobrando cada vez mayor fuerza, en la que la experiencia es una nueva fuente de valor, por encima del componente racional, una experiencia que persigue ser memorable y dejar huella.³⁵ Los escritos gayescos son especialmente reveladores de ese flujo³⁶ que trasladará a sus óleos, aguadas y dibujos realizados entre 1956 y 1995, cuyo tema central es el visitante de un museo (*Hindú en el Louvre*, 1958; *Homenaje a Van Gogh*,

²⁷ R. GAYA, *Diario de ...* p. 55.

²⁸ N. GRABURN, ‘The museum and the visitor experience’. *The visitor and the museum*, WA, Museum Educators of the American Association of Museums, Seattle, 1977, pp. 5-26.

²⁹ D. L. PERRY, ‘Profound learning: Stories from museums’, *Educational Technology*, 42(2), 2002, pp. 21-25.

³⁰ Z. D. DOERING, ‘Strangers, Guests, or Clients? Visitor Experiences in Museums’, *Curator*, 42 (2), 1999, pp. 74-87.

³¹ D. MACCANNELL, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Schocken Books Inc, Nueva York, 1999.

³² R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz ...* p.87.

³³ M. CSIKSZENTMIHALYI y R. E. ROBINSON, *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*, The J. Paul Getty Museum and The Getty Education Institute for the Arts, 1990.

³⁴ J. H. FALK, *Identity and the Museum Visitor Experience*, Routledge, London, 2009.

³⁵ B. J. PINE y J. H. GILMORE, *La economía de la experiencia: el trabajo es teatro y cada empresa un escenario*, Ediciones Granica S.A, Barcelona, 2000.

³⁶ A ese flujo como “intercambio de fluido vital de ambas realidades” parece hacer referencia Javier Barón a propósito del cuadro gayesco *Pequeño homenaje a Las Meninas* (1979). J. Barón, ‘Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya’, *Turia*, 95, p. 192.

1959; *De perfil en el Prado*, 1968; *Personajes en la Sala del Prado*, 1968; *En la exposición de Rembrandt*, 1969; *Visitante del Louvre*, 1970; *Homenaje a G. Bellini en Venecia (San Sebastián)*, 1973; *Ante el Sobejano (Museo de Murcia)*, 1977; *Escultura de Degas*, 1978; *Ante una escultura (Academia de Venecia)*, 1978; *Los visitantes (en el Prado)*, 1978; *Personajes delante de un cuadro*, 1978; *Pequeño homenaje a Las meninas*, 1979; *El Prado (D^a Mariana de Austria)*, 1986; *Mercurio y Argos*, 1987; *Leyendo ante el Argos*, 1990; *La bailarina de Degas*, 1992; *Bailarina de Degas con cuatro figuras*, 1992; *Los visitantes (Museo del Louvre)*, 1992; *La Marquesa de Solana*, 1993; *La bailarina de Degas*, 1995).³⁷

El Gaya visitante de museos, fotografiado tanto tomando apuntes (*París. En el Orsay dibujando a la bailarina de Degas*, 1996) como contemplando sus obras admiradas (*Roma. En el Museo de Las Termas*, 1994) permanece inmóvil, como si su admiración y asombro fueran tan intensos que experimenta un pasmo que deja en suspenso la razón, a la espera de recibir el alma de la realidad. Vemos a Gaya en inconsciente diálogo corporal con la obra, como si su tensión contenida se transmitiese a aquélla, lo que no deja de ser un trasunto de ese estado alterado de percepción de los espectadores que retrata en las obras antes mencionadas. El cuerpo se proyecta como un lugar de conexiones, movimientos y relaciones que se ve reforzado por el escenario de los objetos expuestos. La experiencia numinosa se siente corporalmente, es una reacción física que se experimenta en relación con algo, y así describe Pérez Sánchez el encuentro entre Gaya y Velázquez en 1990: “las lágrimas estaban a punto de salir de sus ojos al encontrarse reunido todo lo que él más amaba, la personalidad entera de Velázquez presente en esta ocasión excepcional en los muros del museo y que suponía el reencuentro más profundo con lo que él había considerado siempre su manantial verdadero”.³⁸

Es habitual encontrar en los museos a personas tratándose de fotografiar junto a una obra, pero no lo es tanto ver fotografías en las que aparezcan los visitantes captados en el momento de contemplar un cuadro. Nosotros, como espectadores, no somos conscientes de la intensidad o curiosidad de nuestra mirada, y es la mirada del fotógrafo la que nos la hace patente, como ese instante captado por Louise Dahl-Wolfe en *Looking at Matisse* (Museum of Modern Art, 1939). Así, se van creando situaciones que no sabemos si fueron preparadas, si son fruto de la paciencia del fotógrafo o de la casualidad del momento. Decenas de fotógrafos han intentado captar los momentos de los visitantes en los museos, en una suerte de operación antropológica que analiza los rituales y dinámicas de observación en un museo. Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Eve Arnold, Willy Ronis, Elliott Erwitt, Alécio de Andrade, Thomas Struth, Patricia Thompson, Andy Freedberg o Stefan Draschan se han acercado a la fascinación de ver a los demás mirar lo que está ahí para ser mirado. La combinación de la sensación, consciente e inconsciente, de estar físicamente presente como un

³⁷ A pesar de lo extenso de su producción y de la ingente bibliografía sobre Ramón Gaya no se ha realizado un Catálogo Razonado. Es necesario contar con un libro monográfico que recoja la totalidad de su obra, con fichas normalizadas de acuerdo a los estándares nacionales e internacionales en documentación museística, para poner a disposición de los estudiosos la información de una manera científica. Siempre que se realice por profesionales especializados sería un documento de referencia para todo el que quiera acercarse a la obra de Ramón Gaya y estaría en la línea de lo que señala el art. 4.1.5. de los Estatutos del Organismo Autónomo “Museo Ramón Gaya” (BOE n° 239, 16/10/2018). S. PÉREZ MATEO, (2021): *Proyecto Museístico de duración quinquenal (2022-2026). Propuesta para la provisión del puesto de director/a del Museo Ramón Gaya*, Murcia 12 mayo 2021 (N° Reg. 08 / 2021 / 423), pp. 14-16; p. 83 y p. 88.

³⁸ A. PÉREZ SÁNCHEZ, ‘Ramón Gaya y sus amigos’, *En torno a Ramón Gaya. Colección Los libros del Museo I*, Murcia, Museo Ramón Gaya 1991, pp. 13-18.

cuerpo en un espacio particular, el museo, va ganando terreno en el estudio de la experiencia museística.

Las visitas de Gaya a los museos constituyen un comportamiento ritual y nos determinan que ciertos lugares se transformen en atracciones turísticas. El viajero gayesco que busca el numen recordará esa Venecia fantasmal y transparente encarnada en Turner y la Venecia corpórea y lujosa que representa Tiziano; ese aire frío y limpio, como de roca viva, que Gaya sintió en las salas del Museo del Prado o aquella Murcia irreplicable de la época de *Verso y Prosa* (1927-1928), hitos vivos y carnalmente presentes a través de la prosa gayesca. Sus componentes materiales son irrelevantes, pues lo que importa es la trascendencia de lo contemplado, lo que significan para él. Gaya establecerá una serie de rituales turísticos alrededor de sus museos predilectos, marca y sacraliza aquellas *obras de creación* imprescindibles, como lo vemos en los planos que realiza de las salas del Museo del Prado, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando o del entonces Museo de Arte Moderno de Madrid con indicaciones para el pintor Luis Marsans. Un 7 de diciembre de 1961 en Madrid anotará:

Roca Española. Casi nadie comprende mis repetidas y repetidas visitas al museo [...] Cuando me encuentro delante del *Mercurio y Argos*, o el *Don Juan de Austria*, o *Las Meninas*, o *El Niño de Vallecas*, o los paisajes de la *Villa Medici*, o el *Sueño del Patricio* o ... *Las pinturas negras*, me doy cuenta, claro, de haber vuelto verdaderamente –irremediamente– a mi tierra³⁹

Este tipo de experiencias constituye algo absolutamente personal y da al espectador Gaya una sensación de libertad y verdad eternas.⁴⁰ Las *obras de creación*, en el pensamiento gayesco, tienen la cualidad de la resonancia, definida por Greenblatt como la potencia que encierran, trascendiendo su materialidad hasta el punto de llevar al espectador a ponerse en pie.⁴¹ El visitante solitario (el *singleton* de McManus) interactúa con la obra a un nivel más profundo, con tranquilidad, enriquecimiento personal y reflexión.⁴² Ya solo ya acompañado, Gaya constituye un *numen-seeker*. En él se cumplen las tres dimensiones que Gatewood y Cameron caracterizan para la experiencia numinosa: trascendencia, empatía y asombro. La trascendencia implica una concentración o pérdida del sentido del paso del tiempo. La empatía apela a una experiencia afectiva en la que se evocan pensamientos y sentimientos. En *Velázquez, pájaro solitario* (1969) Gaya subraya el drama de Van Gogh, un patético colorista que viene a decirnos cosas antiguas, ya sabidas. El asombro remite a la experiencia de estar en presencia de algo sagrado. *El Niño de Vallecas* de Velázquez es el altar supremo de la pintura.⁴³

3. RAMÓN GAYA COMO VISITANTE DE MUSEOS. A pesar de la importancia que los museos tienen en la trayectoria vital de Ramón Gaya desde 1996⁴⁴ no se ha realizado ninguna exposición monográfica centrada en Gaya como visitante de museos. Aunque los

³⁹ R. GAYA, 'Retales ... p. 505

⁴⁰ N. GRABURN, *The museum and ...*, p.13.

⁴¹ S. GREENBLATT, 'Resonance and wonder', *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, DC, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991, pp. 42-56.

⁴² P. M. MACMANUSS, 'Le contexte social, un des déterminants du comportement d'apprentissage dans les musées', *Culture & Musées*, 5, 1994, pp. 59-78.

⁴³ R. GAYA, *El sentimiento de la pintura*, Arión, Madrid, 1960.

⁴⁴ Nos referimos a la exposición "Ramón Gaya, visitante en los Museos" (18 mayo-30 junio 1996, Museo Ramón Gaya).

museos no hayan constituido el objetivo explícito de sus reflexiones, es posible encontrarlos implícitamente en la lectura de sus escritos. Este Gaya literato que escribe sobre los museos y sus obras nos sitúa en una línea de pensamiento que enlaza con quienes reclaman un disfrute singular en ellas. Clair describe ese disfrute como aquel “placer del descubrimiento singular, esa alegría del encuentro voluntario al final del camino ha existido siempre”.⁴⁵ Cuando Gaya contempla por primera vez a Bellini en 1952, a quien conocía sólo a través de reproducciones, lo señala como un descubrimiento: “la pintura -la Pintura-, pasa por él -con su carnosidad de... agua subterránea-, aunque, claro, no se embalsa, no se ensancha, como sucede cuando ésta desemboca en un Sesshū, en un Tiziano, en un Velázquez, en un Rembrandt”.⁴⁶

Sus juicios de gusto muestran una capacidad intuitiva y una sensibilidad que lo llevan a instalarse en su soledad creadora. A pesar de la abundante nómina de gayistas confesos que reiteran la dimensión del Gaya escritor⁴⁷ no se han realizado exposiciones que muestren la relevancia de esa faceta, salvo la organizada en 1997 por la Biblioteca Nacional “Ramón Gaya y los libros”, que constituye prácticamente una excepción. En efecto, hay pocos pintores que escriban, por ejemplo Solana, Regoyos o Ricardo Baroja, lo que hace a Gaya tan singular en el panorama del arte español del siglo XX. Defendemos la necesidad de reforzar la dimensión literaria del museo que en Murcia lleva su nombre, inaugurado en 1990.⁴⁸ El Gaya escritor refleja su experiencia emocional ante lo que ve y no debería quedar relegado a una sucesión de citas escogidas en el actual discurso expositivo del museo.⁴⁹ [Fig. 1]

⁴⁵ Clair añora la soledad, el silencio y la luz que le permiten amar aquellos museos gracias a los que puede evocar “el recuerdo de ese encuentro único como el de un primer amor, cuya emoción nos afanamos por recuperar”. J. Clair, *Malestar en los museos*, Trea, Gijón, 2011, pp. 14-15.

⁴⁶ R. GAYA, *Diario de ...* p. 18.

⁴⁷ I. MURCIA, *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*, Peter Lang, Berna, 2011.

⁴⁸ Dada la doble dimensión del Gaya pintor y literato destacamos la condición del Museo Ramón Gaya como un museo de literatura puesto que su singularidad es obvia, ya que no hay en España ejemplos de museos monográficos dedicados a pintores que escriban, como sí los hay de escritores que pintan. S. PÉREZ MATEO, (2021): *Proyecto Museístico ...* pp. 20-22.

⁴⁹ A pesar de que el museo se ubica en el centro urbano y es conocido por los murcianos, pocos saben que la plaza de Santa Catalina fue el lugar de nacimiento de Julián Romea Yanguas (Murcia, 1813-Loeches, 1868), el actor dramático más importante durante el reinado de Isabel II. Una placa recuerda su memoria, siendo bautizado en la vecina parroquia homónima, y pasa desapercibida entre gran parte de los ciudadanos que pasan a diario por la plaza. En este sentido es sintomático que la imagen urbana de Murcia a través de las fotografías o la prensa se encuentra escasamente representada en los estudios de historiadores del tema urbano. S. PÉREZ MATEO, (2021): *Proyecto Museístico ...* pp. 45-47; pp. 53-55.



Fig. 1. Interior de una de las salas del Museo Ramón Gaya (Murcia). Foto de la autora.

La posibilidad de diálogo entre la literatura y el museo permite crear zonas de reflexión interdisciplinar que en el Museo Ramón Gaya no han sido lo suficientemente exploradas. El propio Gaya dirá de sí mismo “soy un pintor que escribe”⁵⁰ para señalar que sus escritos complementaban a la pintura. Desde que escribiera en el número 7 de *Verso y Prosa* en 1927, con diecisiete años, pasando por su pertenencia a una generación que vivió la Segunda República y la Guerra Civil, junto a Sánchez Barbudo, Gil-Albert, Lorenzo Varela, Enrique Azcoaga o Serrano Plaja, hasta su labor crítica en México⁵¹ o sus cuatro ensayos clave (*El sentimiento de la pintura*, 1960; *Velázquez, pájaro solitario*, 1969; *Diario de un pintor, 1952-1953*, 1984 y *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, 1996), en su trayectoria se adivina a un gran escritor y poeta pero “a media voz”.⁵² En efecto, su escritura apenas ha merecido la atención de la crítica literaria española, salvo en círculos reducidos, porque se le ha considerado pintor, cuando ya desde finales de los años 80 aparece recogido en la obra de Díez de Revenga y De Paco, *Historia de la literatura murciana*.⁵³ Ya Gil-Albert en 1961 señalaría que “es el único caso que recuerdo, desde Leonardo, en que un pintor puede, por decirlo así, mojar la pluma y el pincel en el agua transparente del mismo enigma”.⁵⁴

⁵⁰ R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz ...* p.31.

⁵¹ La labor de críticos de arte como Gaya en México, igual que José Moreno Villa o Ceferino Palencia, ofrecía un análisis sobre el panorama artístico mexicano y permitía relacionar este nuevo mundo artístico con la historia del arte español y europeo y a dar a conocer y valorar el arte español realizado fuera de España. M. CABAÑAS, ‘El arte español desde los críticos e historiadores de arte del exilio republicano en México’, *El arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, pp. 645-646. S. PÉREZ MATEO, (2021): *Proyecto Museístico ...* pp.51-53.

⁵² A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Ramón Gaya y ...*p. 14.

⁵³ F. J. DÍEZ DE REVENGA y M. de Paco, *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1989, pp. 594-595.

⁵⁴ R. GAYA, ‘El fruto original’, *Obra completa*, p. 855.

Su obra literaria es epistolar y ensayística, con la excepción de su expresión poética, y toda ella, a pesar de su carácter asistemático y fragmentario, tiene una coherencia y un rigor similar al de su pintura.⁵⁵

Gaya escribe al amigo Salvador Moreno en 1951 que “el Museo del Louvre es un almacén de trastos inútiles”.⁵⁶ Cuando vuelve a Europa⁵⁷ en 1952 anotará “La decepción mayor ha sido, quizá, el Louvre. ¡Tenía tanta necesidad de un museo! Es destartado, frío, mal colocado todo, sin luz”⁵⁸ y escribirá a Tomás Segovia “Mi mayor decepción ha sido el Louvre, después de un ayuno tan largo, comer un poco me dejó más hambriento”.⁵⁹ Un 16 de julio de 1952 en Padua anotará la pesantez culterana que le producen los museos.⁶⁰ Los juicios negativos de sus visitas al Museo de Arte Moderno de Madrid (1933), al Museo de Bellas Artes de Murcia (1934) o al Louvre de 1952⁶¹ nos muestran a un Gaya que rechaza la acumulación, las obras insuficientemente iluminadas, las salas poco confortables o los criterios expositivos que muestran una obra en detrimento de otra.⁶² El 22 de junio de 1952 en París escribe:

En una sala de españoles, con mala luz, me sale al paso, con esa descarada limpieza de lo absolutamente verdadero, un cuadro de Murillo —*El nacimiento de la Virgen*— (...) Después, *El hombre del guante* y el *Entierro de Cristo*, de Tiziano. El Veronés, no, decididamente, no. ¡*La Betsabé*, de Rembrandt! El Van Eyck. El retrato de *Elena Fourment sentada en una silla, con sus hijos*, de Rubens, es un cuadro descomunal, parece que no se pueda ir más lejos ni subir más alto (...) Muy de pasada, y mientras buscaba otra cosa, me tropiezo con *L'Atelier*, de Courbet. Es, como me parecía, un cuadro... grosso (...)⁶³

Este Gaya, que rechaza la historia en tanto que discurre al margen de la vida, paradójicamente se encuentra inmerso en ella emitiendo juicios sobre autores que deberían estar representados en los museos, que no son sino un reflejo de un criterio subjetivo basado en su sentimiento de la pintura. En su *Velázquez, pájaro solitario* señala como criaturas vivas la *Divina Comedia*, *El crepúsculo* de Miguel Ángel, *Las Meninas*, la *Betsabé* de Rembrandt, *La Flauta Mágica*, *Don Quijote de la Mancha*, *Ana Karenina*, *Hamlet*, *Fortunata y Jacinta* o la *Victoria de Samotracia*. Y “eso había que continuarlo, que seguirlo”.⁶⁴ Esta visualidad estética respalda la producción ideológica gayesca, basada en una taxonomía que hace tanto en su exilio en México como fuera de él y conduce al espectador a una reformulación historiográfica. El *arte*

⁵⁵ G. AGAMBEN, ‘El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya’, *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Fundación Caixa Cataluña, Barcelona, 2006, p. 49.

⁵⁶ R. GAYA, *Cartas* ...p. 218.

⁵⁷ Gaya dirá que en 1952 vuelve a Europa, “no a España, a España vengo en 1960”. R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz* ... p. 271.

⁵⁸ R. GAYA, ‘Anotaciones de diario inéditas 1952-1964’, *Obra completa*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 517.

⁵⁹ R. GAYA, *Cartas* ... pp. 235-238.

⁶⁰ R. GAYA, *Diario de* ...p. 22.

⁶¹ Ese Louvre que le produce una impresión “de destartado y frialdad”. R. GAYA, *Diario de* ... p. 12.

⁶² No podemos olvidar que por las fechas en las que Gaya está en Madrid como misionero en el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, en 1934 se estaba celebrando en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) la Conferencia Internacional de Madrid, organizada por la Oficina Internacional de Museos. Perdurarían en el tiempo varias recomendaciones (el establecimiento de un programa de usos en los edificios destinados a museo; la presentación neutra de las obras, y el nuevo papel del público como objetivo del museo).

⁶³ R. GAYA, *Diario de* ...pp. 12-13.

⁶⁴ R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz* ... p. 234.

de creación tiene un carácter autónomo y su referencia a un significado profundo o elevado que encarna el conjunto escultórico del *Laocoonte* para Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para Gaya lo es *El Niño de Vallecas* velazqueño, símbolos de un ideal ético. Además, señala la existencia de *obras artísticas*⁶⁵ en la Antigüedad, Praxíteles, Scopas y Lisipo; en el Renacimiento, Leonardo o en la literatura, D'Annunzio. Para Gaya la decadencia (o empobrecimiento del arte) comienza en su juventud, con las vanguardias que conoció primero en los catálogos y revistas de arte como *Cahiers d'Art* y después en su visita a París en 1928, becado por el Ayuntamiento de Murcia, especialmente después del cubismo. Esa imagen orgánica del arte, sin narrar su orden temporal y sus cambios, le permitía a Winckelmann salvar la distancia entre las obras de la Antigüedad y las modernas, y a Gaya plantear una visión de la *obra de creación* completa y simultánea, por la que Fidias y Velázquez eran perfectos contemporáneos.

Desde sus primeros escritos, como crítico de arte de la obra del pintor murciano Francisco Fuentes en el número 7 de *Verso y Prosa*, vemos cómo ejerce la misma actividad que detestaba en buena parte de los críticos, historiadores o estetas porque eran proclives al análisis, catalogación o interpretación. Las opiniones vertidas sobre tales o cuales obras: “verdadera”, “bonito”, “eterno”, “extraordinaria”, “infinita”, “vacía”, “sordomuda”, “pedante” “artificial”, “pesada”, “irredenta”, entre otras, muestran la libertad de su propio juicio, que no deja de ser el de un crítico que juzga (no como objeto de juicio cognitivo), a pesar de que concibe la pintura como un ser vivo que no se puede juzgar estéticamente.⁶⁶ La *obra de creación*, como ser natural, está enraizada en la vida, ajena a la historia, fuera de ella, de manera que se resiste a ser clasificada. Pero cuando Gaya la contempla en todos aquellos museos que recorre a lo largo de su vida errante, está fijando su atención en ella para que nosotros, como espectadores, no nos olvidemos que esas son las obras vivas. Entre una colección escoge, como lo haría un historiador, un filósofo o un crítico, la obra que, a su juicio, le merece ser escuchada, y la coloca en un lugar privilegiado de la historia, como señala con los Rembrandt, Van Eyck, Rubens, Velázquez y Tiziano que contempla en 1952 en el Louvre. O elige a tres pintores españoles representados en el Prado: Velázquez, Murillo y Goya, nombres de primer orden en la Escuela Española representada por el Museo del Prado. Asociaría así el nombre de España con el de su principal museo y se sitúa en la línea de los visitantes deslumbrados por el Prado, cuya historia se remonta al segundo tercio del siglo XIX.⁶⁷ El hecho de que Gaya escoja algunos de los nombres más valiosos y activos de nuestra historiografía artística le hace incurrir en una historia de tipo filológico y atribucionista.

Cuando menciona una nómina de creadores no se refiere a las obras de todos, sino a algunos cuadros y, en algunos casos, sólo fragmentos de ellos, como si se tratase de joyas particularmente señaladas. La atención de Gaya al detalle, como lo vemos en el brazo de Lucrecia, la mano de Mariana de Austria o el vientre desnudo de la ninfa tizianesca remite a las obras que escoge selectivamente (*Muerte de Lucrecia*, 1871, de

⁶⁵ El concepto de *arte artístico* es utilizado por primera vez por Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1936) y Gaya lo aplica al arte artificial, simulacro, decorativo encarnado en Botticelli, Mino da Fiesole, Leonardo, Vermeer o Mallarmé, entre otros, por oposición al *arte de creación*, enraizado en la vida, fuera de la historia, carente de tiempo, representado por Fidias, San Juan de la Cruz, Tiziano, Velázquez, Rembrandt, Bach o la Victoria de Samotracia. Esta dualidad es una constante en el pensamiento gayesco y la desarrolla en su obra *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, 1996.

⁶⁶ R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz ...* p.369.

⁶⁷ J. PORTÚS, *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1994*, Museo del Prado, Madrid, p. 13.

Eduardo Rosales; *La Reina doña Mariana de Austria -1652-3-*, de Diego Velázquez y *Ninfa y pastor*, h. 1570. de Tiziano, respectivamente) y evoca su poder referencial y su misterio. Incluso anotará un 21 de octubre de 1962 en Florencia “algunos trozos de Tiziano”.⁶⁸

Nada de lo que describe en sus visitas a los museos sucede fuera del museo, sino a pesar de él, dentro de él. La institución museo le convierte en un espectador privilegiado que es capaz de escuchar lo que las *obras de creación* le provocan. Los museos constituyen nuestra memoria, nos recuerdan quiénes somos y debemos defender sus valores para la sociedad al tiempo que buscar acomodar los cambios que le imponen los fenómenos mundiales. En nuestra modernidad sigue existiendo una opinión desfavorable hacia los museos, considerados cementerios del arte y, por extensión a sus conservadores, metafóricamente considerados sepultureros.⁶⁹ Recoger ese malestar hacia los museos ha resultado muy sugestivo en los estudios museológicos y forma parte de la práctica museal.⁷⁰ Recordemos la descripción irónica que Zola hace de los invitados a una boda perdidos por el Louvre (*L'Assommoir*, 1877) o el récord de visita rápida al Louvre que realizan Arthur, Franz y Odile en la película de Jean-Luc Godard (*Bande à part*, 1964), que no son sino diferentes versiones, famosas y satíricas de la fascinación que genera la visita a los museos. La prolongación posmoderna del ataque a estas instituciones continúa en las teorías apocalípticas y postestructuralistas de Baudrillard y Jeudy, para quienes la meta del museo no es preservar, sino simular. Pero, como señala Déotte, “el museo [...] no habría sido posible sin la invención del patrimonio por Quatremère de Quincy, sin otra relación a las ruinas (Riegl), ni sin la idea romántica de una *Symliteratur*, que supone la biblioteca —de la que Flaubert hará la magistral demostración con la *Tentación* y, sobre todo, con *Bouvard y Pécuchet*”.⁷¹

La institución museo no se puede desvincular de la historia, como tampoco la historia puede entenderse como un proceso autónomo que se desarrolla fuera del museo, es necesario que la comunidad lo haga suyo, reconociendo su diversidad y complejidad. Por lo tanto, debemos relativizar la tan anunciada (y cacareada) muerte de los metarrelatos del pensamiento occidental porque el museo es capaz de inventar nuevas temporalidades y nuevas espacialidades recalando al mismo tiempo la necesidad de adoptar enfoques participativos. Una gran paradoja de la posmodernidad es que no se puede mantener una identidad cultural si el arte del pasado no está protegido por el museo. Y aun así, es inevitable la destrucción (catástrofes, guerras, accidentes), la amenaza del olvido y la pérdida de la memoria.

Los museos del Gaya visitante son lugares de memoria, *lieux de mémoire* que Pierre Nora acuñó en los años ochenta del siglo XX, a los que nos aferramos para no perder nuestra referencia. En 1928 el Louvre le ofrece a un Gaya de dieciocho años una estabilidad y sosiego que no encontraría en la frenética actividad de las galerías parisinas que iban exponiendo semanalmente las novedades de los pintores de las

⁶⁸ R. GAYA, ‘Retales ... p. 507.

⁶⁹ Gaya define a los entendedores y, en concreto, a los críticos de arte como “equipos de estudiadores, de analizadores, de examinadores, de enjuiciadores que constituyen el cuerpo un tanto policial y penalista de la Crítica de Arte” (*Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*).

⁷⁰ K. SCHUBERT, *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Rindinghouse, Londres, 1999.

⁷¹ J-L. DÉOTTE, ‘The Museum, a Universal Device’, *Museum internacional*, 59:3,2007, p. 69.

vanguardias históricas.⁷² En tales circunstancias, la precocidad de Gaya nos muestra cómo los vestigios del pasado y, muy especialmente, los museos nos pueden deparar una sensación de pertenencia y de seguridad y ser un punto de anclaje en un mundo que se estaba transformando rápidamente. Y así siente al Prado: “Cuando pienso en el Prado, éste no se me presenta nunca como un museo, sino como una especie de Patria”.⁷³ Y esta idea la extrapolamos a nuestra convicción de que comprender el pasado puede ser de gran ayuda para gestionar los problemas del presente y del futuro que acechan a los museos. Si el Museo del Prado no hubiera existido, Velázquez no podría ser el objeto de la admiración de Gaya ni le hubiera dado la posibilidad de entrar temblando, sin respiración, sin aliento. Y este es el axioma que debemos tener presente. Gracias a los museos nuestro patrimonio se ha conservado, está vivo y sigue estimulando a la contemplación, porque desde el siglo XVIII el museo ha sido uno de los vehículos de creación y construcción de la historia y, no obstante, parece condenado a vivir en una inseguridad permanente.

4. EPÍLOGO... Y UNA TAXONOMÍA DE OBJETOS NUMINOSOS EN SU CASA-ESTUDIO. El lugar de trabajo de Ramón Gaya es su casa, no el estudio como unidad doméstica independiente del resto de espacios del hogar, y fue objeto de la exposición “Las casas del pintor. Estudios de Ramón Gaya” (Museo Ramón Gaya, 14 febrero-30 junio de 2014). La muestra es un recorrido por ese espacio vital donde come, duerme y trabaja (rincones de su casa valenciana de Grabador Esteve, de la romana de Vicolo del Giglio o de la madrileña de Cuchilleros, entre otras). En *Ramón Gaya, pájaro solitario* (1989), un documental dirigido por M^a Carmen Blanco para TVE, con guión de Andrés Trapiello, Gaya aparece acompañado de objetos y documentos dispuestos en estanterías, mesas o paredes ante los que la cámara se detiene.⁷⁴ Le sirven de recordatorio y de sostén, configurando una taxonomía numinosa, en el sentido que le dan Maines y Glynn, puesto que experimentan una transacción con el sujeto, que sólo puede pasar entre esa persona y el objeto en ese lugar y en ese momento.⁷⁵

La amiga Laurette Séjourné subrayaba cómo Gaya daba un especial protagonismo a los objetos que forman parte de nuestra vida cotidiana y los impregnaba de una intensa “vida espiritual”.⁷⁶ Estos objetos (mobiliario, materiales cerámicos, vidrio y cristal, complementos de indumentaria, entre otros) en tanto que *semióforos*, utilizando el concepto de Pomian, trascienden la esfera de la experiencia sensorial al establecer la comunicación entre lo visible y lo invisible.⁷⁷ Los documentos

⁷² El propio Gaya comentaría cómo en sus visitas al museo junto al pintor madrileño Francisco Boreas no veía a ningún pintor de las vanguardias históricas pisar sus salas. R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz* ... p. 292.

⁷³ R. GAYA, *Obra completa*, p.183.

⁷⁴ La importancia de estos objetos es tal que permite una lectura transversal de la obra gayesca e informa de su contexto histórico y cultural. De ahí que en nuestro proyecto hayamos planteado la necesidad de organizar exposiciones monográficas con ellos de protagonistas (abanicos, recipientes de vidrio y cristal o la cerámica de Hellín). Lo que hubiera permitido reinterpretar el patrimonio de la Región de Murcia vinculado a la Casa Palarea y a su entorno, mejorando la capacidad comunicativa y la proyección social del Museo Ramón Gaya. Además, en la actualidad el oficio de vidriero corre peligro de extinción y en 2020 la técnica del vidrio soplado se propuso como candidata a Manifestación Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial, lo que supone un reconocimiento al patrimonio vidriero. S. PÉREZ MATEO, (2021): *Proyecto Museístico* ... pp.33-60.

⁷⁵ R. P. MAINES y J. J. GLYNN, ‘Numinous objects’, *The Public Historian*, 15(1), 1993, pp. 9-25; J. Dewey, *Art as experience*, Capricorn Books, New York, 1937; K. F. Latham, *Numinous* ...

⁷⁶ L. SÉJOURNÉ, ‘Ramón Gaya’, *Las Españas*, n.º. 19-20, 29 de mayo, México, 1951, pp.17-34.

⁷⁷ K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe – XVIIIe siècle*, Gallimard, París, 1987, p. 42.

(tarjetas postales, catálogos de arte, dibujos, fotografías) constituyen una suerte de recordatorio que no tiene fin⁷⁸ porque, a pesar de haber finalizado su exilio mexicano, la alusión a las *obras de creación* siguen siendo una constante, perpetuando simbólicamente su exilio interior, ya que vivía en la nostalgia de lo que para él era la gran pintura, como señala el amigo Tomás Segovia. A los objetos y documentos le acompañan una serie de elementos naturales (agua, flores, hortalizas, frutas) que evocan la producción espontánea de la *natura naturans* spinoziana.⁷⁹ Estos tres elementos, una constante en sus casas-estudio o cuadros-casa, como las denomina Trapiello,⁸⁰ elaboran y articulan la ausencia de lo que busca, ya que Gaya no aspira a la expresión sino al silencio.⁸¹ Y así se lo manifestará la amiga María Zambrano: “Yo me excedo en la palabra; tú en el silencio”.⁸²

Sus hogares son una sucesión de elementos sin etiqueta, dado el rechazo explícito de Gaya a todo lo que se pueda historiar. No dejan de ser una selección y ordenación personal propia de un coleccionista que crea su espacio alternativo de expresión privada, desplazando los objetos al dominio de lo simbólico, suma y refuerza a los que se van incorporando, lo que le permite una revitalización continua de todo aquello que acoge. Como la obra de museo, el objeto doméstico es un objeto desarraigado, una réplica o un sustituto que pasa por tener valor histórico, el que Gaya le ha dado y que ha concentrado en unos altarcitos⁸³ cuyos objetos iba cambiando cuando se cansaba de verlos, según la ocasión o la temporada. Ese autógrafo de Nietzsche que compraría en París en 1953, y que menciona en una carta a Teresa de la Serna le recordaba quién era.⁸⁴ Estaba sobre una mesita, una estantería, en una alacena, “con un marquito de madera”,⁸⁵ cambiando de lugar, como algo vivo, como también eran seres vivos los cuadros verdaderos que contemplaba en el Louvre.⁸⁶ La colección doméstica gayesca estetiza la existencia privada. El propio Gaya le dirá a Tomás Segovia desde París un 9 de septiembre de 1952 “No puedo enviarte postales; mi colección es *intocable* –quizá encuentre alguna repetida, pero ahora estoy en la calle y no puedo buscarlas –y aquí no se encuentran en Italia”.⁸⁷ Este sentido nos recuerda a esos inventarios de Balzac o Goncourt aislando y conservando los objetos de su existencia doméstica elevando el detalle de lo real a fetiche. Proust ya señalaba cómo “las trivialidades de una época, transcurridos diez siglos, se convierten en materia para la investigación más concienzuda”.⁸⁸ Y ahí tenemos unas colecciones

⁷⁸ E. PITARELLO, ‘Ramón Gaya, el pensamiento de la pintura’, *Artes del ensayo. Revista Internacional sobre el ensayo hispánico*, 2, 2018, pp. 5-37.

⁷⁹ M. MORENO, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*, Pre-Textos, Valencia, 2018, PP. 173-174.

⁸⁰ 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*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2010, p. 188.

⁸¹ R. GAYA, *El sentimiento de ...* p. 76.

⁸² R. GAYA, *Y así nos entendimos ...* p. 76.

⁸³ R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz ...* p. 181, p. 235.

⁸⁴ Le dirá que tiene cosas que le gustaría ver (adquiridas en París, en su vuelta a Europa, donde permanece unos doce meses, de 1952 a 1953): una colección de estampas japonesas, entre ellas de Hiroshigue, autógrafos de Delacroix y Picasso, Musset, Nietzsche y Bergson, una carta de Proust a Colette. R. Gaya, ‘Anotaciones de diario inéditas ...’, p. 524. A diferencia de la carta de Nietzsche, que llevará siempre consigo, acompañada de una fotografía del filósofo alemán recortada de una revista, el resto serían regaladas y otras vendidas en México en momentos de apuros económicos. R. Gaya, *Cartas ...* p. 308.

⁸⁵ A. TRAPIELLO, ‘La extraña raza’... p. 12.

⁸⁶ R. GAYA, *Diario de ...* p. 80.

⁸⁷ R. GAYA, *Cartas ...* p. 278.

⁸⁸ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, París, Gallimard, 2000, p. 148.

domésticas que transforman el espacio interior gayesco en una suerte de museos estéticos e históricos en sí mismos, en una línea que se retrotrae al siglo XIX cuando el museo penetra en la interioridad del sujeto burgués: coleccionar no fue solamente un interés público. Los interiores domésticos gayescos, con el tiempo y la distancia crítica, pueden convertirse en un documento de lo que significaba para Gaya estar, ser y habitar en la historia.

El objeto numinoso que habita el universo doméstico de Gaya tiene una dimensión simbólica, una centralidad dentro de ese universo, una conexión con cierto espacio-tiempo que lo coloca como el conductor de una escena sobre la que se ha creado una silenciosa expectativa. El óleo *Homenaje murciano a Eduardo Rosales* (1987) nos permite explorar esos rincones de la pintura que son rincones de vida, en una analogía creación-vida-naturaleza, un lugar de la memoria en el que reconocemos como hitos en su vida la silla en la que se sienta, el cuadro de temática huertana pintado por Rosales, la copa de cristal con agua y jazmines, el limón o las peras, el abanico japonés, entre otros. Esos objetos, como parte de su vida, van apareciendo y desapareciendo en sus cuadros y, al igual que las *obras de creación* recordadas a través del documento, nos invitan a reflexionar sobre el alma de la realidad, una realidad sagrada que sólo acudirá a nuestro encuentro si sabemos esperar y permanecemos en silencio, con humildad y obediencia weilianas⁸⁹ despojados de cualquier erudición o juicio preconcebido. En un mundo saturado de imágenes nos olvidamos que somos seres no de uno sino de cinco sentidos y Ramón Gaya apela a todos ellos relacionando simultáneamente órdenes de significación muy diferentes. Les da el valor de reliquia, en tanto que proyecta sentimientos y sensaciones que intenta desentrañar en sus escritos. Fiel a ese principio, que mantiene desde su juventud, le escribe a Séjourné en París un 13 de diciembre que el retrato de Margarita de Van Eyck que contempla en el Museo de Brujas en 1952 es un “torrente de vida viva”.⁹⁰

El Museo Ramón Gaya se ubica en la denominada Casa Palarea por ser propiedad de Mariano Palarea y Sánchez de Palencia (¿?- Murcia, 1933). A pesar de su belleza arquitectónica, con su excepcional escalera de caracol [Fig. 2], es un inmueble al que no se le ha prestado especial atención, cuando es testimonio de unas formas de vida de la nobleza que habitaba en el siglo XIX, de los que hubo numerosos ejemplos en Murcia. Una institución museística se debe plantear como algo más que un centro de exposiciones temporales o una simple protección física, y enfocar la gestión a múltiples niveles que tenga en cuenta los problemas sociales, económicos y ambientales, que permitan asentar las bases de la atribución al patrimonio de una función en la vida colectiva, como prevé el artículo 5 de la *Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, cultural y natural* de 1972.

⁸⁹ Nos referimos a la filósofa francesa Simone Weil (París, 1909-Ashford, 1943), de quien Gaya tenía una fotografía “clavada en mi cuarto de Cuernavaca junto a Pastora y a la crucecita que pintaste); la mirada es estupenda, claro, y desde luego no la encuentro nada fea [...]. Por cierto, que empecé estos días una cosa sobre ella o mejor sobre algunas de sus iluminaciones geniales”. R. GAYA, *Cartas ...* p. 222.

⁹⁰ R. GAYA, *Cartas ...* p. 294.

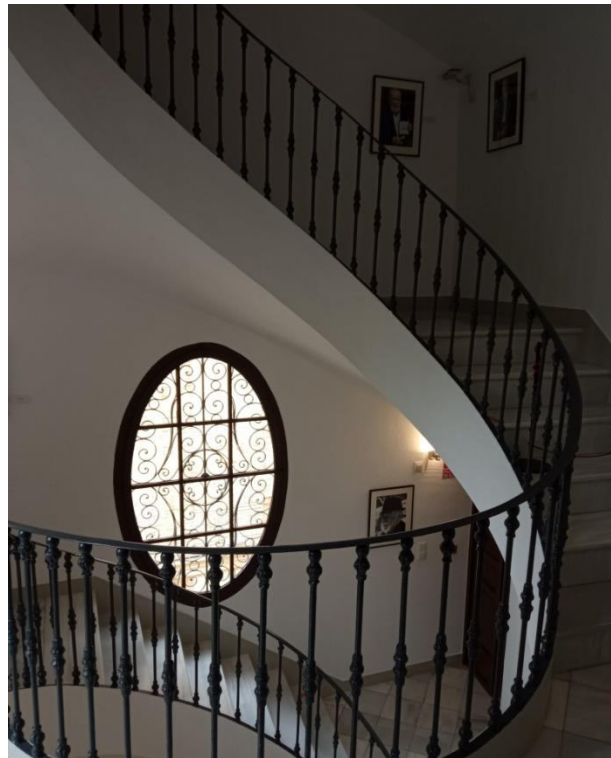


Fig.2. Escalera de caracol. Casa Palarea, sede del Museo Ramón Gaya (Murcia). Foto de la autora.

El Museo Ramón Gaya debe reforzar su papel en la protección de nuestro patrimonio⁹¹, de manera que se configure como un testimonio visual de aquella Murcia que siempre estuvo presente en él, desde su primer recuerdo de infancia en el Huerto del Conde de “una rama de nisperero recortándose sobre un cielo azul”.⁹² Hasta el punto que la amiga Zambrano le dirá, con motivo de la inauguración del museo en su Murcia natal: “Ramón, me alegro de veras porque aparezcas en tu tierra, en la finura del mundo, como te dije una vez hace siglos: Murcia es lo más fino que he visto. Y así nos entendimos”.⁹³ De la misma manera que Gaya se encuentra con el origen, en un museo dedicado a él, Casa Palarea debería recuperarse en su condición de edificio histórico planteando una serie de temas transversales vinculados con la intrahistoria de la Región de Murcia, que permitan mantener al museo en una relación de progreso e innovación constantes, sin perder de vista que documentar el patrimonio es la única manera de protegerlo. Frente a la Historia como relato de los grandes eventos la institución museística ofrecería un relato de microhistoria, de la vida cotidiana, de los acontecimientos sin fecha, dentro de esa cotidianeidad en la que Gaya vivía inmerso: “creo que se debe pintar en medio de la vida”.⁹⁴

⁹¹ S. PÉREZ MATEO, (2021): *Proyecto Museístico ...* pp.58-60.

⁹² R. GAYA, ‘Huerto y vida’, *Obra completa*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 232.

⁹³ Se trata de una carta inédita de María Zambrano a Ramón Gaya que recoge Pedro Chacón. Fechada el 11 de octubre de 1990 y conservada en la Fundación María Zambrano (Vélez-Málaga, Málaga). P. CHACÓN, *Ramón Gaya-...* p. 42.

⁹⁴ R. GAYA, *Ramón Gaya de viva voz ...*p. 275 y pp. 346-347.