

Pedro Chacón

Universidad Complutense de Madrid
pchacon@filos.ucm.es

La pintura como lugar de revelación en María Zambrano

Painting as a Place of Revelation in María Zambrano

Recepción: 12 de mayo de 2015
Aceptación: 15 de junio de 2015

Aurora n.º 16, 2015, págs. 28-40
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2015.16.3

Resumen

La pintura constituyó un tema central en la reflexión de María Zambrano. En este artículo se persigue esclarecer el profundo significado que le otorgó quien afirmó: «El arte que se ve como arte, es distinto del arte que hace ver». Prioritariamente, a sus ojos, las creaciones pictóricas constituían lugares privilegiados de desvelación de la verdad. Pero, al mismo tiempo, toda pintura se nos presenta como enigma, como realidad que exige de nuestra mirada la desvelación del misterio que ella misma encierra. Esta concepción de la pintura se muestra, ejemplarmente, en la singular mirada filosófica que Zambrano proyecta sobre *La tempestad* de Giorgione, sobre *El Niño de Vallecas* de Velázquez y sobre *Rosa en un vaso* de Luis Fernández.

Abstract

Painting represented one of the main areas of reflection for María Zambrano's work. The aim of this article is to establish the deep significance given it by the person who declared: «Art seen as art is different from art that makes you see». First and foremost, according to her point of view, pictorial creations represented privileged places for the revelation of the truth. However, at the same time, every painting is presented as an enigma, as a reality that demands we look at it in order to unveil the mystery enclosed within it. This conception of painting is shown exemplarily in the singular philosophical gaze that Zambrano projects over Giorgione's *The Tempest*, Velázquez's *The Boy from Vallecas* and Luis Fernández's *Rose in a Vase*.

Palabras clave

Zambrano, pintura, Giorgione, *El Niño de Vallecas*, Luis Fernández.

Keywords

Zambrano, painting, Giorgione, *The Boy from Vallecas*, Luis Fernández.

En 1989, dos años antes de morir y cuando ya contaba con ochenta y cinco años, María Zambrano tomó la decisión de reunir en un volumen muchos de los escritos, desperdigados y no fácilmente accesibles la mayoría de ellos, que había dedicado a la pintura a lo largo de su azarosa, y en no escasas ocasiones dramática, trayectoria

biográfica y filosófica. Así surgió, con la ayuda de Amalia Iglesias y Rosa Mascarell, *Algunos lugares de la pintura*.¹ También azarosa fue la gestación de este libro, como ha narrado la propia Amalia Iglesias, tras la propuesta que le hiciera Víctor García de la Concha de escribir una obra sobre Zambrano a raíz de que le fuera concedido el Premio Príncipe de Asturias. Aquella iniciativa acabó fraguando venturosamente en un libro recopilatorio de textos de la propia filósofa.

Como introducción al libro, María Zambrano escribió un breve texto que tiene ese tono de autoconfesión que impregna tantos otros escritos suyos: «Yo no soy pintora, nos dice, como tampoco he sido música», pero «la pintura es una presencia constante; existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada... Solo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente».²

Lugares privilegiados donde detener la mirada... Pero privilegiados ¿por qué?, — podríamos preguntarnos. ¿Acaso por la originalidad o la belleza de sus formas, por la armonía cromática lograda o por las dificultades técnicas resueltas? No, nada de ello es lo que en la pintura, según Zambrano, reclama y justifica nuestra mirada, sino que la razón de su privilegiado estatuto residiría en que son lugares de revelación de algo que solo se haría visible justamente por la «magia invisible» de la pintura.

Una revelación que, sin embargo, no se hace posible únicamente por obra y gracia de los pintores, sino que depende también —añade Zambrano— «de la predisposición de quien mira», pues la pintura solo ofrecería la revelación que encierra «a determinadas miradas». Solo una determinada mirada estaría capacitada para reconocer en los cuadros lugares privilegiados de revelación. Una mirada que, como en el caso de Zambrano, no puede agotarse en la pasividad de la contemplación de lo revelado, sino que le lleva a comunicarlo. Lo que la había movido a escribir sobre pintura —nos confiesa Zambrano al finalizar aquel breve texto introductorio— es que la pintura había sido para ella como un espejo, «en el que no solo podía ver, sino que además tenía que hablar de lo que veía, para desvelarlo»,³ para desvelar el enigma que encierra la pintura.

En estas breves citas, sin duda, cabe apreciar ya la singular dialéctica o tensión que atraviesa toda la reflexión zambraniana sobre la pintura. Una tensión que se ejerce sobre dos polos: por un lado, la pintura como medio de mostración de lo oculto en lo real, de su verdad, entendida esta no como la fiel adecuación de la representación con lo representado —no por tanto en su cualidad de *mimesis*, de copia—, sino como desvelación, des-ocultación, *aletheia*, en el sentido original del término. Pero, por otro lado, la pintura también es enigma, realidad que exige de nuestra mirada la desvelación del misterio que ella misma encierra. Así, Zambrano pudo afirmar que

1. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, Recopilación de A. Iglesias, Madrid, Espasa Calpe, 1989. Nueva edición revisada de Pedro Chacón en Madrid, Eutelequia, 2012 (en adelante se citará por esta edición).

2. Op. cit., pág. 12.

3. Op. cit., pág. 13.

4. Op. cit., pág. 15.
5. Op. cit., pág. 17.

no deja de producir extrañeza que la pintura, la más sensual de las artes, sea también la más metafísica.

El objetivo de estas páginas se limita a intentar exponer algunas de las características de la mirada que Zambrano dirigió a la pintura, y mostrar tres ejemplos de lo que supo ver en ella para llegar a considerarla como lugar privilegiado de revelación; tres ejemplos, al mismo tiempo, del enigma que su mirada creyó poder descifrar: su mirada sobre *La tempestad* de Giorgione, sobre *El Niño de Vallecas* de Velázquez y sobre *Rosa en un vaso* de Luis Fernández. Pero, antes, tan solo unas breves consideraciones sobre el lugar que ocupa la pintura en la trayectoria filosófica de Zambrano.

La primera es que la atracción que la pintura ejerció sobre ella y sus reflexiones sobre la misma se habían iniciado desde muy temprano, podemos decir que desde los inicios de su formación como filósofa, en los primeros años treinta del pasado siglo. La joven discípula de Ortega escribe en 1933 —el mismo año en que imparte clases en la Facultad de Filosofía sustituyendo a Xavier Zubiri—, su, por otra parte muy nietzscheano, artículo «Nostalgia de la tierra», artículo que será el primero cronológicamente de los recogidos en *Algunos lugares de la pintura*. En él Zambrano prosigue su crítica al idealismo de la conciencia que habría «desterrado», dejado sin tierra, al hombre moderno haciéndole vagar «por el angustioso mundo interior adonde había ido a parar prófugo, ajeno, enajenado». Y, así —ese es el juvenil diagnóstico que realiza Zambrano—, lo habría necesariamente expresado el arte plástico, como consecuencia de la interiorización del mundo sensible: «La pintura de fantasmas —nos dice en aquel artículo—, la pintura de espectros, que fue el impresionismo, y la pintura de la razón, que fue el cubismo. Polarmente opuestos, partían del mismo desventurado origen; nacieron de la desilusión en que los ojos quedaron cuando se les arrebató el mundo de lo sensible».⁴ Y también el expresionismo, que habría surgido como intento de conquistar el mundo perdido, pero cuyo salto al abismo abierto ya no era posible: «Su método es partir de la raíz en mí del objeto, para llegar a él. La realidad es que no llega nunca, se queda en meras relaciones inconexas, en puro grito sin articular».⁵

En torno al mismo año en que María Zambrano fuera dibujada por el pintor Gregorio Toledo en un retrato que se conserva en su Fundación de Vélez-Málaga, debió tener lugar la visita que, junto a unos amigos, realizó al Museo del Prado y que rememoró, años más tarde, al escribir en 1952 ese singular relato autobiográfico, de sí misma y de su generación, que es *Delirio y destino*. En un capítulo del libro, Zambrano contrapone la imagen oficial, icónica, del pasado que reflejan las pinturas de los reyes españoles a la de las gentes representativas del pueblo español que encuentra a su salida del Prado, «calle Alcalá arriba». También en este texto se encuentran algunos apuntes de lo que constituye uno de sus temas recurrentes: la encarnación en la pintura del «realismo» español, reflejo fiel de un

modo de instalación en el mundo, el de Velázquez y Zurbarán, hermanados con las obras literarias de Cervantes y Galdós, todas ellas, a los ojos de Zambrano y parafraseando el título del libro que contendrá algunos de sus ensayos sobre ellos, imágenes de España, de su sueño y de su verdad. Es cierto que, como tantos otros de su generación, María Zambrano buscó apasionadamente reivindicar el pasado y el futuro de España, cuya aportación a Europa le parecía esencialmente necesaria frente al vacío intelectualista que se había impuesto, desde la modernidad, provocando su agonía. Frente a él se alzaba, según Zambrano, el «realismo» español, ejemplarmente representado en sus grandes pintores, en ese respeto y amor a la realidad misma, al ser sagrado de las cosas cotidianas. Pero, conviene advertirlo, no se trata en modo alguno de la reivindicación del realismo como estilo pictórico o literario. El realismo que reivindica Zambrano está ligado a un anhelo de reflejar, de intentar apresar la trascendente interioridad de las cosas mismas. Como ella misma dice, «triste realismo el de “las cosas como son”, y triste arte el que no logre deshacer en algún modo la máscara de las cosas para que su alma aparezca».

Con todo, no es esto lo que me interesaba traer a colación del texto en el que rememora aquella juvenil visita al «templo» que es el Museo del Prado, sino una de las más bellas y acertadas expresiones con las que Zambrano supo definir la capacidad desveladora, iluminadora, de la pintura: «El arte que se ve como arte, es distinto del arte que hace ver». ⁶ El arte auténtico, por tanto, no se limita a dejarse ver, sino que hace ver: esto es lo que Zambrano no dejará de buscar y de encontrar en la pintura. Y añade, recordando las palabras que en aquella visita le dirigiera a un joven amigo, al que llama Ulises, que le acompañaba: «Yo vengo aquí porque no veo, me doy cuenta de que no sé ver, de que de verdad pocas veces he visto algo». ⁷

Es esta una convicción muy temprana en María Zambrano, anterior incluso a que emergieran explícitamente otras ideas que se consideraran nucleares de su pensamiento. En uno de sus primeros escritos, que, bajo el título «Nace la pintura», se conserva en su Fundación como manuscrito inédito en español, el M-476, aunque recientemente publicado en italiano, ⁸ escribió en torno a 1930-1935: «La pintura viola secretos visibles, esto es, posibles de ver. Y los hay de dos maneras; aquellos que están ahí pero que nadie ve hasta que el pintor los muestra, y aquellos otros que no tienen corporeidad separada, es decir aquellas formas no realizadas, no patentes que el pintor, al descubrir, crea». Me importa subrayarlo pues, sea figurativa o no lo sea, para Zambrano la pintura será siempre y esencialmente una pintura de imágenes y formas que nos desvelan una realidad que trasciende lo inmediatamente presente a nuestra vista y lo intelectualmente pensado. Como prueba de ello, basten tan solo las palabras que dedicó a un pintor tan abstracto como Ángel Alonso, su entrañable amigo: «Tu pintura, Ángel, es tu palabra, que

6. Op. cit., pág. 33.

7. *Ibidem*.

8. Zambrano, M., *Dire Luce. Scritti sulla pittura*, ed. Carmen del Valle, trad. de Carlo Ferrucci y Presentación de Davide Rondoni, págs. 245-256.

9. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 177.

se cumple a pesar tuyo, pues que tú no la cuidas, la dejas como a tu paloma única para llevar el mensaje único a quien lo está esperando». ⁹ Tu pintura es tu palabra, no es una representación, es un medio de decir lo que solo a través de ella puede ser dicho, lo que solo a través de ella puede ser mostrado.

Todos los especialistas en la obra de Zambrano reconocen en la «razón poética» el núcleo dinamizador de todo su pensamiento, desde que la comenzara a vislumbrar en sus años jóvenes hasta su realización en los últimos libros como *Claros del bosque*, *De la Aurora* o *Los bienaventurados*. Y en verdad que la reflexión sobre las relaciones entre filosofía y poesía, el ideal de su reencuentro tras la separación establecida en la Grecia clásica, ilumina toda la obra zambrana. Pero cabe también afirmar que no menos significativa y relevante es la confrontación, mejor dicho, el encuentro entre el pensamiento de María Zambrano y la creación artística, muy en particular, la pintura. Aquella búsqueda de una «razón poética» resulta en Zambrano indisoluble de lo que podemos denominar una «razón pictórica».

Pero no se trata tan solo de que la pintura esté presente desde los inicios de la trayectoria filosófica de Zambrano y que lo siga estando hasta el final de su vida. Aunque no sea este el momento de analizarlas, resulta inevitable reconocer la profunda huella que en la pensadora dejaron las muy estrechas relaciones personales que mantuvo con creadores como Luis Fernández, Ramón Gaya, Ángel Alonso, Juan Soriano o Baruj Salinas. Cada una de ellas bien merecería una atención monográfica pues, en todos estos casos, la relación trascendió el ámbito de lo personal para influir en lo más nuclear de su pensamiento. Sus amigos pintores le ayudaron a ver, al igual que ellos se sintieron desvelados en las palabras con las que Zambrano expresó lo que su mirada encontraba en su pintura.

Hay un caso particular en el que tal sintonía es apreciable tanto en las teorizaciones elaboradas por el pintor como en las de la filósofa sobre la pintura. Me refiero a Ramón Gaya y a sus ejemplares ensayos «Velázquez, pájaro solitario» y «El sentimiento de la pintura». No cabría encontrar mayor halago para la obra de Ramón Gaya que el que su amiga le otorga: cumplir con el ideal formulado por él mismo en sus ensayos, es decir, el que se pueda reconocer en sus cuadros la marca de una auténtica creación, que trasciende la habilidad del artificio artístico y se constituye, por ello, en un acto de revelación de lo que la realidad esconde. «Si detuviésemos, pues, ese instante en que la presencia de algo, de una obra de arte, se nos da y lográramos extraer del todo lo que contiene, en lugar de precipitarnos ávidamente sobre la obra, mirándola como cosa a poseer, aun con la mirada, o como objeto a penetrar, se nos iría dando con simplicidad la revelación que todo lo que se manifiesta contiene. Y si ello sucede siempre así, vemos que sucede aún en mayor grado ante algunas presencias, como esta de los cuadros de

Ramón Gaya. Pues se nos ofrece en una rara forma de presencia: rara por presentarnos una verídica faz de la pintura, de ella, la pintura, tras de la cual queda invisible el pintor.»¹⁰ Cualquier acto creativo es, para María Zambrano y para Ramón Gaya, un acto desvelador del misterio que encierra la realidad, de lo sagrado escondido porque, para ambos, la propia realidad es sagrada.

La mirada sobre la pintura transforma a quien mira, al sujeto que se deja envolver por el misterio que encierra. Esta fue, al menos, la experiencia personal de Zambrano que ella misma nos transmite como si se confesara. Recordaré tan solo uno de esos momentos transformadores, de ese «saber de experiencia» que la pintura supuso para María Zambrano. Con ocasión del número-homenaje que la revista *Anthropos* le dedicara en 1987, escribió un breve ensayo, «A modo de autobiografía», en el que recorre los principales hitos que habían marcado su trayectoria vital y filosófica. Pues bien, en relación con uno de los puntos nucleares de su pensamiento, justamente el de la contraposición entre lo divino y lo sagrado, he aquí lo que nos confiesa Zambrano: «Y ya algo he de decir de lo que he entendido por filosofía: véase la transformación de lo sagrado en lo divino, con lo cual estoy obligada a hablar del descubrimiento de lo sagrado, que fue precisamente en la pintura, en la pintura de un pintor español extraordinario, desconocido perennemente, llamado Luis Fernández. Me enseñó con mucho pudor unos dibujos en los cuales aparecían órganos sexuales que yo no vi, porque tengo la facultad de no ver lo que no tiene sentido o lo que tiene un sentido diferente, y entonces lo que vi fueron entrañas, entrañas sacras. Era un pintor de lo sacro, que se había desgarrado las entrañas y que no llegaba a hacerlas divinas».¹¹ La pintura, de nuevo, como modo de desvelación, de mostración de lo sagrado. Y nada hay de extraño en ello pues, al fin y al cabo, en palabras de Zambrano, la pintura «no es hija de la luz de la filosofía diáfana, transparente, sino de la luz religiosa de los misterios».

Pero lo visto por una mirada no se explica ni se razona, se muestra, se enseña. Veamos, pues, algunos ejemplos en los que se muestra lo que la mirada de Zambrano sobre la pintura creyó poder ver desvelado por esta y creyó poder desvelar de su misterio. Como Rosella Prezzo escribiera en su Introducción a la edición italiana de *Algunos lugares de la pintura*, «Pensar en otra luz», publicada en español en el n.º 5 de la revista *Aurora*, en los ensayos que contiene el libro de Zambrano «no hay intención alguna de constituir un capítulo de estética, entendida como filosofía del arte o crítica de arte». Sin duda que en ellos el lector puede encontrar observaciones y consideraciones dignas de la mejor crítica de arte, «pero Zambrano no elige “sus” cuadros, añade Prezzo, basándose en abstractos cánones estéticos («porque yo de lo que es mejor o peor, en pintura ni en nada, no sé», afirma con modestia); no es esta la mirada con que contempla tales pinturas. Con las cuales, en cambio, entreteje un diálogo íntimo y personal, en el que el ojo mira «con toda el alma, con toda la

10. Op. cit., pág. 136.

11. Zambrano, M., «A modo de autobiografía» en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n.º 70/71, 1987, pág. 72.

12. Prezzo, R., «Pensar en otra luz», en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 5, 2003, pág. 104.
13. Murcia, I., *La razón sumergida. El arte en el pensamiento de María Zambrano*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2009, págs. 20-21.
14. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 85.
15. Vasari, *Vidas de artistas ilustres*, vol. III, Barcelona, Iberia, pág. 29.
16. Rius, R., «María Zambrano y la enigmática *Tempesta* de Giorgione», en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 5, 2003, págs. 22-29.

inteligencia y hasta con el llamado corazón», y ello equivale a «participar de la esencia contenida en la imagen, volverla a la vida», como la misma Zambrano afirmó en un pasaje de «España y su pintura». ¹² Similar interpretación es la mantenida por Inmaculada Murcia en su libro *La razón sumergida. El arte en el pensamiento de María Zambrano*. También para ella las incursiones que María Zambrano hace en el territorio de la reflexión estética son «más bien reflexiones que la contemplación de determinadas obras suscitaron a la escritora; relatan, por decirlo de otra forma, la conmoción individual que se produce durante la experiencia estética, que está medida, a su vez, por multitud de cuestiones filosóficas, biográficas, religiosas, etc., que Zambrano proyectó sobre esas mismas obras de arte». ¹³

I. La primera mirada ante la que nos detendremos es la que Zambrano dirigió al cuadro de Giorgione: *La tempestad*. El original puede contemplarse en la Academia de Venecia y allí lo vio Zambrano a comienzos de los años cincuenta del pasado siglo estando exiliada en Italia. Y sobre él escribiría un bello ensayo casi al final de su vida, en 1987, «El enigmático pintor Giorgione», cuando contaba ya con ochenta y tres años. ¿Qué es lo que le hace detener en él su mirada, prestándole una atención selectiva sobre los muchos otros del museo? La propia Zambrano se lo pregunta, y su respuesta es la siguiente: «*La tempesta* tiene algo que ha fijado en mi memoria, mi atención, que me ha acompañado, que parece que sea algo así como un espíritu, un ánima más bien, pues el espíritu no se pinta, sino que hace pintar, muy veneciano, típicamente veneciano». ¹⁴ Y ese algo no es otra cosa que el misterio que lo envuelve y que transmiten sus imágenes. Con ello Zambrano no hace sino sumarse a la larga lista de críticos e historiadores del arte que han subrayado el carácter enigmático de este cuadro y, en general, de las representaciones pictóricas contenidas en las obras de Giorgione. Comenzando por el propio Vasari, quien escribió que «en realidad no se encuentran allí historias que tengan orden o representen los hechos de ninguna persona señalada, antigua o moderna; y yo, por mi parte, nunca las he entendido, ni, por más que he preguntado, he hallado quien las entienda». ¹⁵



La tempesta, de Giorgione

En la revista *Aurora*, Rosa Rius dedicó hace años un excelente ensayo monográfico a la interpretación que María Zambrano lleva a cabo de la enigmática *Tempesta* de Giorgione. ¹⁶ A él remito a todos los que quieran profundizar en el asunto. Por mi parte solo subrayaré que lo que *La tempesta* presenta ante la mirada de Zambrano es un enigma que el propio cuadro no resuelve. Todo en este cuadro es un misterio: el de la figura masculina de la izquierda que a nadie representa y que permanece indiferente a lo que sucede y a la propia tormenta que se cierne a sus espaldas. Y el de la mujer sentada sobre la hierba al lado derecho del cuadro, sosteniendo entre sus brazos a un niño al que amamanta, «Venus que no se entera de que es Venus y de que puede ser codiciada». Y, sobre todo, esa tormenta que amenaza a la distante ciudad, esa tormenta que no estalla y que «queda como siendo sin estallar». Lo que nos sobrecoge y atrapa

nuestra mirada es, justamente, esa indiferencia que, como la naturaleza, se desprende de todas las imágenes representadas. En palabras de Zambrano, «éste es el enigma principal del cuadro: un acontecimiento que no acontece o que no amenaza, un fuego que no devora, una lluvia que no empapa, un rayo que no va a caer y, si cae, es como si no cayese».¹⁷ No se trata de meras imágenes, ni, en este caso, es cuestión de interpretarlas como representaciones pictóricas de personajes históricos o literarios, al igual que hicieron las numerosas interpretaciones recogidas por Edgard Wind¹⁸ y por Salvatore Settis¹⁹ en su libro *La «Tempestad» interpretada: Lo que la mirada de Zambrano ve es que «esta tormenta existe y, sin embargo, no existe ni tormenta ni acontecimiento... Es la naturaleza a la que nada le importa, pero la naturaleza está ahí, se deja ver solamente a través de seres amenazados por ella y a las que podría destruir»*. Pero, en realidad, confiesa Zambrano, «el enigma prosigue insoluble» y quizá sea esa falta de solución lo que, *una vez visto el cuadro, nos fije para siempre en esta tormenta*.

II. La segunda mirada en la que nos detendremos es la que María Zambrano dirige al cuadro de Velázquez *El niño de Vallecas*. Sin exageración, podemos afirmar que pocas obras artísticas la marcaron de forma tan profunda y se encuentran más estrechamente vinculadas a su pensamiento y a su sentimiento, o, como a ella le hubiera gustado decir, a su «saber de experiencia». A diferencia del anterior, el ensayo que la filósofa le dedicara no se encuentra recogido en *Algunos lugares de la pintura*, pero la filósofa ya lo había seleccionado, veinte años antes, para que formara parte de su libro *España, sueño y verdad* junto a otros ensayos claves que dedicó a Cervantes, Galdós, Ortega y Gasset, y a pintores contemporáneos suyos como Picasso, Gaya y Luis Fernández. Me refiero al ensayo «Un capítulo de la palabra: el idiota».

No se encuentra sola María Zambrano en su admiración por este cuadro. Su amigo y protector en tiempos difíciles, el poeta León Felipe, le había dedicado un poema, recogido en *Versos y oraciones del caminante*, en el que pone en boca del Quijote la siguiente admonición: «De aquí no se va nadie | Mientras esta cabeza rota | Del Niño de Vallecas exista, | De aquí no se va nadie. Nadie | Ni el místico ni el suicida. Antes hay que deshacer este entuerto | Antes hay que resolver este enigma».²⁰

Y su también amigo el pintor Ramón Gaya, con el que ya hemos dicho compartía muchas afinidades en su concepción de la obra creativa, en su homenaje escrito —no pintado— a Velázquez, aquel místico «pájaro solitario», había presentado a *El niño de Vallecas* como la consumación de la actitud del auténtico creador que renuncia a todo actuar, para limitarse a estar, como el lienzo donde la propia pintura ha sido sobrepasada, y donde la pasividad y distanciamiento de la realidad por parte del artista creador habrían posibilitado que lo sagrado de lo real se hiciera presente por sí solo.

17. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 86.

18. Wind, E., *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

19. Settis, Salvatore (1978), *La Tempesta interpretata*, trad. *La «Tempestad» interpretada*, Madrid, Akal, 1990.

20. León Felipe (1930), «Pie para *El niño de Vallecas* de Velázquez», *Ganarás la luz*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 217.



Francisco Lezcano, el «Niño de Vallecas», de Velázquez

21. Gaya, R., «Velázquez, pájaro solitario» en *Obra completa*, Valencia, Pre-textos, págs. 120-121.

22. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 10.

23. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 152.

«Todos los retratos velazqueños —escribe el pintor murciano— vienen a ser como altares, pero *El niño de Vallecas* es el altar mayor de su obra, el escalón supremo de su obra desde donde poder saltar, pasar al otro lado de todo, más allá de todo... Ante *El niño de Vallecas* Velázquez no actúa en absoluto, no se compadece, no se lamenta, no sufre ni se complace, no se burla o ensaña, ya que ha logrado, por fin, su más perfecta pasividad creadora; a *El niño de Vallecas* Velázquez lo deja intacto vivir, venir a vivir, a estar entero y verdadero en su gloria de ser vivo, dueño en redondo de su ser central.»²¹

Y en esa misma dirección de la imagen que encierra un enigma, como León Felipe, y, a la vez, de una realidad que se ofrece a quien, sin buscarla, está abierto a recibirla, como Ramón Gaya, se orienta también la mirada de Zambrano. En el prólogo que escribiera al libro que llevaba por título *España, sueño y verdad*, al intentar justificar por qué entre los ensayos que contiene ha incorporado uno dedicado a un personaje «no acuñado por el pensamiento poético, ni dibujado por el discursivo», sino a un personaje de la vida misma, nos confiesa María Zambrano su fascinación por la imagen que de él ofreciera Velázquez al retratar a «El niño de Vallecas», y escribe que es «una de esas imágenes enigmáticas y, al modo humano, sagradas, depositarias de una misteriosa cuanto humilde verdad. Es decir, de una verdad misteriosa envuelta en una opaca figura que todos creen saber a qué corresponde, hasta que un día alguien se siente herido por la luz que emana mansamente del rostro de ese idiota».²²

En realidad, el artículo «Un capítulo de la palabra: el idiota» no versa directamente sobre la pintura, ni siquiera el título del cuadro de Velázquez aparece en el texto y, salvo en sus palabras finales, no encontramos referencias directas a la imagen del enano bufón, Francisco Lezcano, «el Vizcaíno», aunque sí las encontraremos, en cambio, en otro ensayo, «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes», en el que también *El niño de Vallecas* es objeto de su reflexión. El problema que retoma Zambrano en el primero de estos artículos, una vez más, es uno de los centrales desde el principio en la filosofía zambrana: el de la contraposición entre filosofía y poesía en sus relaciones con el lenguaje. Y, en este contexto, se inserta una reflexión «fenomenológica» sobre la significación, como límite, de la figura del idiota, «el que ha quedado sin apenas palabras, al parecer, el supremo ignorante». El idiota, nos dirá Zambrano, se encuentra en un extraño lugar que «parece ser el límite de la condición humana, como si se hubiera ido a ese campo donde no se puede entrar con apetencia de volver; donde filosofía y poesía irían a encontrarse como las líneas paralelas a las que el apetito y la razón humana se refieren delimitándose. Más allá de los confines de la palabra, mas todavía en la condición humana, aparece el idiota».²³

Una figura, la del idiota, que Zambrano asociará con la de la inocencia y con sus «bienaventurados», como ahora sabemos, pues la

propia María Zambrano nos lo ha confesado. La reflexión fue iniciada y promovida, no por una idea, sino por una imagen, la de ese bufón de enigmática sonrisa, sentado al pie del árbol, con ropas campestres y que sostiene entre sus manos algo que no podemos adivinar muy bien qué es y que parece ofrecernos. En esta ocasión la mirada de Zambrano ha quedado prendida de una imagen, o, para decirlo con más precisión, del símbolo que esa imagen le transmite. Hasta el punto de que no parece desacertado el reproche que el propio Gaya expresara en una de sus cartas: «las personas dadas al simbolismo como María cambian la realidad por sus símbolos».²⁴

No ha de extrañar, por tanto, que en las referencias que dedica a *El niño de Vallecas*, el enfoque predominante no sea el de su «verdad pictórica», sino el de su «verdad simbólica». La propia función de la pintura como arte parece diluirse en la de un figurativo medio de expresión, en la de una palabra expresada en imágenes. Sus figuras han regido «como símbolos, como enigmas a descifrar, como heraldos, pues que todo ello quiere decir que han sido vistos y sentidos, tratados como palabras». En efecto, *El niño de Vallecas*, a los ojos de María Zambrano, es, ante todo, una imagen del «idiota» y de lo que este simboliza. Tanto en las referencias que le dedica en «Un capítulo de la palabra: el idiota» (1962) como en «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes» (1971), lo que trata de indagar es el enigma que esconde ese ser humano «desposeído de la palabra». Más allá de la belleza de las descripciones que María Zambrano lleva a cabo sobre el modo del ser-en-el mundo del idiota, de su vagar sin meta ni orden, de su ser extraño para todos, testigo de un remoto saber sumido en el silencio, resulta obligado reconocer que en lo que fija su mirada es en la imagen que lanza a su pensamiento tras el misterio que encierra.

De ahí la importancia que María Zambrano concede, en sus reflexiones, a lo que las manos entreabiertas de *El niño de Vallecas* dejan entrever: en lugar de la mayoritaria opinión de los expertos en Velázquez, unos naipes con los que el bufón se entretiene y juega, la mirada de Zambrano cree poder descubrir el de un papel en el que estaría escrita una única palabra del idiota: «Y un día ya no dirá nada más. Se quedará casi desvanecido con las manos juntas y entreabiertas, como si en su hueco llevase la palabra que ha guardado y que ofrece sin leer»,²⁵ nos dirá en «Un lugar de la palabra: el idiota», y «una palabra, del árbol de la vida dada a un inocente que permaneció sin moverse del mismo centro, no tocado por la sombra del otro árbol, del que se planta en medio interponiéndose, el de la ciencia del bien y del mal»,²⁶ nos dirá en «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes».

Y esta misma orientación es la que sigue su mirada a otro de los cuadros, también conservado en el Museo del Prado y al que dedicó un bello ensayo escrito en 1987 y recogido en *Algunos lugares de la pintura*: «El cuadro *Santa Bárbara* del Maestro de Flémalle». Sin

24. Gaya, R., *Diario de un pintor*, 13 de junio de 1957, en *Obra completa*, ed. cit., pág. 468.

25. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, ed. cit., pág. 162.

26. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 79.

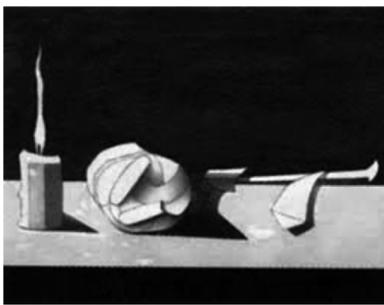
27. Op. cit., pág. 81.

28. Fernández, L., «He sido un eremita de la pintura», entrevista de Ramón Chao, *Triunfo*, n.º 151, 1972, pág. 37.

duda, es la imagen pictórica con la que Zambrano se sintió más identificada personalmente según ella misma confesó: «Bien es verdad que cuántas veces, en mi lejana adolescencia, que era ya en aquel momento juventud, yo iba al Museo del Prado solamente para ver *Santa Bárbara*, del maestro de Flémalle... a veces solamente a ella veía en la misma sala que ocupaba con otras obras del mismo Maestro. ¿Por qué me has acompañado tanto? —se pregunta—. ¿Por qué me sigues acompañando ahora que apenas te veo, ahora que te tengo dentro de mí?».²⁷ Y ella misma nos responde que si ese cuadro no había dejado de acompañarla a lo largo de toda su vida, había sido porque en esa imagen de Santa Bárbara, en esa representación cargada de simbolismos (el fuego que calienta y no quema, el caballero que cruza a lo lejos tras la ventana), se mostraba su propio ideal: esa paz, esa tranquilidad, esa «intimidad no cerrada», ese modo de ser de quien está en su propio ser, y justamente por ello, según la mística mirada de Zambrano, «absorbida por algo universal y divino».

Pero no todas sus reflexiones sobre la pintura estuvieron tan cargadas de simbolismo como las dos últimas a las que he hecho referencia. Como lugar de desvelación de la sagrada realidad escondida, la pintura no se limita a forjar imágenes que la representen simbólicamente. Su verdad no se descifra mediante un código de representaciones. Lo vimos en el enigma que permanecía tras las figuras de *La tempestad*, y lo podemos comprobar también en el tercero y último de los ejemplos que he seleccionado.

III. La última mirada de Zambrano sobre la que nos detendremos podemos ejemplificarla en el cuadro *Rosa con vela* (1973) de Luis Fernández, aunque igualmente hubiéramos podido hacerlo con cualquier otro de las series que dedicó a sus cráneos, a las rosas o a las palomas. María Zambrano había conocido al pintor asturiano Luis Fernández en su exilio parisino y desde el comienzo se estableció entre ellos una estrecha sintonía en lo personal y en lo eidético. Ya tuvimos ocasión anteriormente de recordar cómo María Zambrano vinculaba su descubrimiento de lo sagrado con su experiencia contemplativa ante cuadros de Luis Fernández. No menor es el reconocimiento que el pintor tenía hacia la comprensión que la filósofa mostraba hacia su obra y la armonía existente entre sus respectivas posiciones ante la pintura. En una entrevista concedida a la revista *Triunfo* en 1972, un año antes de morir, Luis Fernández declaró lo siguiente refiriéndose a María Zambrano: «Yo la conocí en casa de una amiga en una cena, y, por causalidad, yo estaba sentado al lado de esta señora, a la que no conocía. Me dijo: “Me gusta mucho la pintura y me gustaría encontrar a un pintor que haga esto, esto y esto...””. Y me estaba describiendo mi propia pintura. Yo no me atrevía a decírselo, y ella me dijo si podía venir a mi estudio. Nada más entrar, dijo que yo hacía lo que ella describía en la comida».²⁸



Rosa con vela, de Luis Fernández

¿Y qué es lo que vio María Zambrano en la pintura de Luis Fernández para reconocerla como la fiel realización de su concepción de la

pintura? Los dos textos que le dedicó nos ayudarán a responder esta pregunta. El primero, «El misterio de la pintura española en Luis Fernández», fue publicado en 1951 en la revista italiana *Botteghe Oscure* y en la cubana *Orígenes* de su amigo Lezama Lima, solo un año después de la primera exposición individual de Luis Fernández en París. El segundo, escrito veintidós años después, fue publicado en la misma revista *Triunfo* con el título de «La escondida senda de Luis Fernández», y recogido, más tarde, tanto en la segunda edición de *España, sueño y verdad*, como en *Algunos lugares de la pintura*, con el título «A Luis Fernández en su muerte».

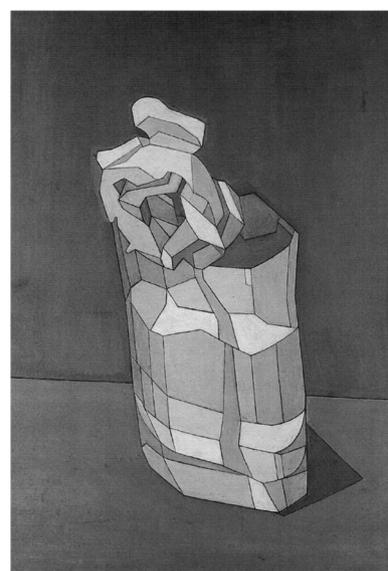
«Misterio», «senda escondida»..., los propios títulos nos indican que la mirada de Zambrano sigue orientada a descubrir en la pintura la realidad oculta que ella nos desvela. En el primero de los artículos es evidente el interés de Zambrano por vincular la pintura de Luis Fernández a una tradición pictórica española que, por su fidelidad a las cosas mismas, habría adquirido, por emplear las palabras de Zambrano, «un carácter metafísico que roza una mística». Una transformación de la materia que, en el caso de Luis Fernández, habría sido lograda tras un itinerario órfico cuya primera etapa sería la del descenso a los infiernos, representada por sus cuadros en los que «se ofrece de modo directo ese mundo oscuro de las entrañas, de la sangre y sus pesadillas... el mundo hermético, sagrado, de las entrañas en estado puro». Y, a continuación, un movimiento ascensional que habría ido del mundo de las entrañas «al mundo del alma donde aparecen, no las cosas, sino sus símbolos». Luis Fernández, nos dirá Zambrano, puede pintar cabezas de terneros, cebollas, trozos de carne o flores en descomposición, pero en todas ellas se estaría desvelando «un interior oscuro, donde hay un secreto que no puede revelarse bajo la luz natural».²⁹

Pero el final de camino no puede ser otro que la transformación de la propia materia que se reflejaría en los cuadros de Luis Fernández a través de una radical transformación de la luz, una luz que ya no viene de fuera, sino que emana de su interior, y en la que todos los colores vienen a dar en el blanco «al modo de los ríos en el mar». Una visión pictórica que Zambrano pone en correspondencia con la visión de los místicos. En la misma entrevista antes mencionada, Luis Fernández también recuerda que en aquella primera visita que María Zambrano hiciera a su estudio «por primera vez dijo que mi pintura era mística, y hasta me dijo que yo era de esa secta... que está considerada como herética... el quietismo».³⁰ De modo que, mucho antes de su relación con el poeta José Á. Valente y del artículo de Zambrano «Miguel de Molinos reaparecido», escrito con ocasión de la edición que el metafísico poeta gallego hiciera de la «Guía espiritual» del propugnador de la nada y el silencio, la mirada de Zambrano ya cree poder vislumbrar en la pintura de Luis Fernández esta misma revelación: «Tales misterios, la pintura solamente puede entreverlos. Y la visión perfecta, la presencia total, aparece en esos cuadros blancos, cima de ese largo camino recorrido desde el infierno de las entrañas».³¹

29. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 121.

30. Fernández, L., «He sido un eremita de la pintura», op. cit., pág. 37.

31. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 123.



Rosa en un vaso, de Luis Fernández

32. Op. cit., pág. 127.

33. Valente, J. Á. (2003), «Fernández o el inventario del mundo», en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Por eso, hubiera servido igualmente para rememorar la mirada de Zambrano cualquiera de sus últimos cuadros con calavera y palmaria, con flores secas, con geométricas palomas o conceptuales marinas. En todos, la misma blancura y la misma quietud. A todos ellos, Zambrano les hubiera dirigido el mismo elogio, el encerrado en las similares afirmaciones que dirigió a los blancos de Luis Fernández y a los de su pintor predilecto de la mística, Zurbarán. Pero quedémonos con la rosa, pues en ella creyó ver María Zambrano la consumación de aquel itinerario transformador en la pintura de Luis Fernández, en el instante en que todo se consuma, tras la muerte del pintor: «Y, al fin, la rosa. La había estado pintando innumerablemente hasta que llegó la “pura, encendida rosa”, trasunto de la llama y llama ella misma. El vaso de donde sale no está, como el alto vaso sacrificial, vacío: contiene el cuerpo milagroso del agua. La rosa invulnerable, cuerpo en que el fuego ofrece color a la luz, se alza como viniendo del abismo que se ha hecho blanco».³²

Similar mirada es la que se manifiesta en el texto que el poeta y amigo de Zambrano Ángel Valente dedicara al pintor, «Fernández o el inventario del mundo»,³³ en el que, refiriéndose a *Rosa en un vaso*, de 1962, escribe el gran poeta gallego: «Sólo entonces, ante la imagen de esa rosa petrificada, abrasado residuo de la forma que otra rosa real —menos real— acaso tuvo, la pintura de Fernández, la obra entera no vista, se me anticipó como prefiguración. Sigo hoy pensando ese cuadro de Fernández como un cuadro revelador».

La tempestad, *El niño de Vallecas*, *La rosa*, tres miradas de una pensadora para quien el ensueño de la pintura nos muestra una verdad pictórica, y para quien la verdadera creación artística fue siempre «un medio de conocimiento y de revelación».

