

Rosa Rius Gatell

A Fina, Carme/nsita y Carmela

«Sólo se vive verdaderamente cuando se transmite algo. Vivir humanamente es transmitir, ofrecer, raíz de la trascendencia y su cumplimiento al par»

María Zambrano, *Los bienaventurados*

De María Zambrano y Bárbara: el icono liberado*

Me gustaría reflexionar aquí sobre la cita que encabeza este escrito y mostrar cuán «verdaderamente» y «humanamente» vivió María Zambrano por su modo de hacernos llegar mensajes, de emitir y comunicar. En definitiva, según sus propias palabras, por su forma de ofrecer.

Ello no significa que *ofreciera* sin pedir nada a cambio. Sus textos *transmiten*, es cierto, pero también *exigen*: una actitud, un esmerado esfuerzo, es decir, una aplicación. Acaso sea éste el motivo por el cual me recuerda a menudo a la

diosa educadora del poema parmenídeo quien, tras recibir «benévola» al filósofo de Elea, reclama toda su atención para instruirle acerca de «los únicos caminos de investigación pensables».¹

Me he acercado, pues, a esta autora -una filósofa que dio cauce a lo que difícilmente puede tener representación conceptual- con el deseo de subrayar su capacidad de *ofrecer* itinerarios consonantes con el sentir, acción derivada en ella a su vez de otras relacionadas con la mirada y la atención. Así, Zambrano debió ejercitarse primero en el cultivo de la visión.² Únicamente después de una fuerte instrucción -en la que su

Notas:

*Deseo agradecer a Ramón Andrés su cuidadosa lectura del presente texto.

¹ *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. de H. Diels y W. Kranz, fr. 2. 28 B 1 y 28 B 2.

² Me es imposible desarrollar aquí la metafísica de los sentidos zambranianos, pero no me resisto a transcribir un fragmento relacionado con un «sentido genérico» que precede -y sostiene- a la visión: «Porque en la plástica entra con la visibilidad otro sentido: el tacto; y aún otro, aquel por el cual se nos revela la corporeidad de las cosas: su peso. La vista es el sentido específico que crea el medio en el cual se define, pero hay en ella un valor sensual más hondo, más oscuro, que se refiere al cuerpo como tal, que si se aclara en la visión, le precede y sostiene, un sentido en que los cuerpos, la materialidad se presenta. Sentido genérico que debe ser el supremo tesoro de los ciegos, lo que habita su soledad». Véase «España y su pintura», texto fechado en Roma en 1960, inédito recopilado en *Algunos lugares de la pintura*, edición indicada en la nota 6, pp. 69-90; 85 y ss. en particular, así como «Entre el ver y el escuchar», en *Educación* (Puerto Rico), 1970, n° 30, julio, pp. 112-113.

padre representó un papel muy especial-³ *aprendió a mirar* y fue capaz de trazar vías -de insinuar senderos- para seguir, no sin dificultad por cierto, su aprendizaje. Sin embargo, antes había tenido que retroceder hacia el principio, puesto que la mirada por ella enunciada se vincula a la *atención*, «forma primigenia de la conciencia».

Refiriéndose a ese nexo Zambrano señalaba que la conciencia antes de transformarse en palabra es voz, «y antes de ser voz es una actitud que se resume en una mirada silenciosa y que se desencadena en raras ocasiones en acción. En la vida de la conciencia, antes que la palabra estará la acción; mas su primera forma de manifestarse es una actitud. Actitud que es una nueva exigencia»⁴. Esa es la originalidad de la conciencia en su despertar: exigir, velar. Y para ejemplificar tal postura se sirve, como tantas otras veces, de una figura femenina del imaginario griego, Atenea, la virgen casta (tierna *kourotrophos*) y severa diosa tutelar (*Polias* o *Promachos*). Armada con su inseparable lanza y en perpetua vigilia sobre la ciudad, la sabia guardiana, «exigirá una actitud del hombre, su ciudadano», mostrando esa «primera forma de la conciencia, todavía religiosa, que es *la atención*».⁵

Me dispongo, pues, a *atender* la «mirada silenciosa» que propugna Zambrano como ori-

gen de trascendencia, una mirada que, como la lectura de sus textos, requiere la apacibilidad para captar lo *transmitido*, lo *mirado*.

Y para pensar acerca de la mirada y el mirar he escogido una hermosísima reflexión de Zambrano sobre un cuadro que, según afirma, llevó dentro de sí desde la adolescencia. Una consideración realizada en edad avanzada, «después de tantos años de exilio», cuando ya apenas veía.⁶ La obra, conservada en el Museo del Prado, responde al título de *Santa Bárbara* y se debe al pincel del Maestro de Flémalle.⁷

La tabla tiene como protagonista a otra doncella sabia, santa Bárbara, señora de los elementos de la Naturaleza. Un ser de gran belleza, cuyo padre, según narra *La leyenda dorada*, «movido por el extraordinario amor que a la hija profesaba, y para evitar que cualquier varón la viera, hizo construir una altísima torre y la encerró en ella».⁸

Antes de analizar la función del cuadro -la función de Bárbara- me parece importante recordar que para Zambrano la pintura, lugar privilegiado donde detener la mirada, es un espacio de contemplación y de participación. Originada en las cavernas, nace de una luz que le es propia: «una luz especial [...] entrañable, no una luz cualquiera».⁹ Así, la pintura «no es hija de la luz

Notas:

³ Como reconoce ella misma en distintos lugares, entre los cuales cabe recordar la elocuente dedicatoria de su primer libro *Nuevo liberalismo* (en la cubierta, *Horizonte del liberalismo*), que reza así: «A mi padre. Porque me enseñó a mirar».

⁴ M. Zambrano, «De los dioses griegos», en *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992, 2ª ed., pp. 44-63; 53.

⁵ Ídem, *ibídem*, p. 53.

⁶ M. Zambrano, «El cuadro «Santa Bárbara» del Maestro de Flémalle», *El País*, Madrid, 30 de julio 1987, p. 25 y publicado con algunas variantes en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 1991 (2ª ed.), pp. 121-126, recopilación a cargo de Amalia Iglesias. Cuando no se indique lo contrario citaré a partir de esta última edición del modo siguiente: SB-ALP y a continuación la página. El original está fechado en Madrid el 7 de julio de 1987. Véase también ««Santa Bárbara» del Maestro Flémalle», en *Mirar un cuadro*, recogido por Alfredo Castellón, Madrid, TVE, 1988.

⁷ El Maestro de Flémalle recibe su nombre de las obras procedentes de la abadía de Flémalle, cerca de Lieja. Actualmente se le identifica con Robert Campin (h. 1375-1444), establecido en Tournai y reconocido como figura capital en los inicios de la escuela flamenca del siglo XV. La tabla de *Santa Bárbara* es la portezuela (T. 1,01 x 0,47) de un tríptico. Considerada como una de sus mejores pinturas, marca el punto extremo de su evolución en la conquista de la tridimensionalidad.

⁸ Santiago de la Vorágine (h. 1228-1209), *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, vol. 2, p. 896.

⁹ Entre la penumbra y esa luz «entrañable», reveladora, «la pintura se instala en un tiempo diferente, que la acerca a lo intangible, a la morada de lo misterioso» («Introducción» a *Algunos lugares de la pintura*, ed. indicada en la nota 6, p. 11).

de la filosofía diáfana, transparente, sino de la luz religiosa de los misterios». ¹⁰ Merece recordarse también la relación que la autora establece entre pintura y libertad. Tomada y creada por la pintura, la libertad que aquélla necesita difiere de la que requieren pensamiento y amor, «que por algo nacieron juntos». La libertad que el arte pictórico precisa «se la toma, la crea en la fuerza misma del existir; arranca solamente de la fuerza (del imperio) de su necesidad. Cuando filosofía y amor vienen al mundo, ya la poesía y la música habían soltado las cadenas primitivas». ¹¹

La tabla aludida presenta en primer plano un rico interior doméstico de gran intimismo, en el que se destaca una muchacha sentada en un banco de madera, de espaldas a la lumbre de un fuego. Temática habitual en la pintura flamenca, se distinguen en la escena temas y objetos cargados de simbolismo. ¹² Al fondo, a la izquierda, una zona clara, una ventana cerrada en forma de cruz, por donde entra la luz, una luz fría y brillante que contrasta -y a la vez combina- con los reflejos anaranjados del fuego de la chimenea, único elemento en movimiento del interior, «una intimidad no cerrada, no hermética». Con una perspectiva bien resuelta, la intersección de los dos planos luminosos procura una atmósfera tranquila que alterna espacios de claridad y penumbra. A través de la ventana se divisa un

paisaje que le da profundidad y en el que -ahí sí- se observa movimiento. Destacan un caballero que pasa, tres árboles, un grupo humano en las inmediaciones de una torre -atributo principal de santa Bárbara- y el cielo plomizo. El caballero, que «no se entera de nada, él no pertenece al suceso -¿o sí?- [¿o sí?]-», y quizá cruza tan tranquilo sin vislumbrar lo que sucede en el recinto interior, es puesto por Zambrano en relación, debido a su actitud, a su gesto, con un personaje -de nuevo un caballero- de un cuadro que se resiste a todo intento de interpretación: *La Tempesta* de Giorgione, al que la filósofa dedicó un análisis de esclarecedoras sugerencias. ¹³

Dejo aquí la descripción de la tabla para introducirnos en ella mediante el significado que María Zambrano le otorga y que puede interpretarse como la transmisión de una experiencia personal y vital, que se muestra a la vez como algo a compartir, algo en lo que participar. Una experiencia que anhela «publicar» el secreto y producir un efecto, ¹⁴ como se deduce de las siguientes palabras: «*Santa Bárbara* del Maestro de Flémalle ha sido en mi vida algo esencial. Yo espero que lo sea también para otras personas; algo inolvidable». ¹⁵

Santa Bárbara acompañó siempre a María Zambrano, una obra que llevó consigo durante décadas y a lo largo de múltiples itinerarios, sin que ello significara haberlo calificado como el mejor de los cuadros, puesto que, según mani-

Notas:

¹⁰ M. Zambrano, «España y su pintura», referencias indicadas en nota 2, p. 84.

¹¹ Ídem, ibídem, p. 82.

¹² Algunos de ellos símbolo de la virginidad de la joven: un frasco de vidrio con agua y que, a medio llenar, reposa sobre una repisa y una «pura toalla [...] para que nos purifiquemos» (SB-ALP, p. 126).

¹³ «El enigmático pintor Giorgione», original fechado en Madrid el 12 de octubre de 1987 y recopilado en *Algunos lugares de la pintura*, ed. indicada en la nota 6, pp. 127-133. *La Tempesta* es otro de los lienzos grabados en la memoria de Zambrano, otro de sus acompañantes, por tanto.

¹⁴ Posición que Zambrano desarrolla a lo largo de «Por qué se escribe», el hermoso e intenso artículo aparecido originalmente en *Revista de Occidente* (Madrid), 1934, t. XLIV, n.º 132, junio, pp. 318-328, y recogido en *Hacia un saber sobre el alma*, Buenos Aires, Losada, 1950. El libro se reeditó en Madrid, Alianza, 1987, pp. 31-38, edición por la que citaré.

¹⁵ M. Zambrano, «El cuadro «Santa Bárbara»...», en *Mirar un cuadro*, según datos indicados en la nota 6. En la versión de *El País* citada en la misma nota se lee: «*Santa Bárbara* del Maestro de Flémalle ha sido en mi vida algo esencial; yo espero que haya sido y sea para otras personas algo inolvidable».

fiesta, «yo de lo que es mejor o peor, en pintura ni en nada, no sé» (SB-ALP, 121). Dejando aparte su valor estético, la tabla siguió con ella incluso cuando la luz llegó con dificultad a sus ojos. Ahora bien, para lograrlo hubo de estar alerta; antes tuvo que *mirarla y atenderla* cada vez que iba a contemplarla. Y lo hacía siempre que le era posible: «Tan sólo sé que tenía que venir a verla y que, a veces, solamente a ella veía». De tanto mirarla logró fijarla, indeleble, en su memoria, pero sin derramarla, sin tomarla para sí («no como cosa que yo haya devorado», SB-ALP, pp. 121-122), sino dejándola allí, porque Bárbara, como indicaré más adelante, no se deja poseer.

¿En qué términos comunica María Zambrano ese «algo esencial» que fue en su vida esta pintura?, y ¿cómo alienta a participar de ese icono?

¿Por qué arroja fuera de sí el «secreto hallado», como ella misma dice, refiriéndose al ansia que siente el escritor de revelar lo descubierto, haciendo que alguien se entere de algo: «Afán de desvelar, afán irreprimible de comunicar lo desvelado [...], sin saber el efecto que va a causar, que se va a seguir de su revelación»?¹⁶ Ansia y afanes que Zambrano extiende a todo proceso de transmisión, aquella forma *única* de «vivir humanamente». De este modo, extrayéndola de sí, la filósofa hará pública su experiencia *para algo*, «para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido».¹⁷ Ese *para algo* traduce, pues, el deseo de transformar al receptor del saber difundido. Ese «alguien», si está a la escucha quedará *alterado* y podrá introducirse como nuevo eslabón en la cadena de circulación del saber, de la verdad y la belleza.

Partiendo de ello, intentaré responder los interrogantes planteados, sirviéndome del diálogo que María Zambrano establece con Bárbara, la extranjera, la santa Bárbara de este cuadro precisamente. En el mismo gesto de dirigirse a ella, *mostrándolo*, nos revela lo que en ella percibe, y también lo que recibe.

Lo percibido

Nada se nos dice de su aparecer físico, ni de su belleza, la serenidad del rostro, los cabellos, los ropajes, los colores -verdes, granas, tonos cobrizos. No se nos describe su situación ni ademán en el cuadro. Sólo sabemos que sostiene un libro entre las manos, elemento que Zambrano utilizará como recurso para expresar a través de una vía negativa acciones que la doncella no realiza, por lo menos en el lugar y el instante en que se ha manifestado: «Tienes un libro en la mano pero no estás leyendo, eso lo he sabido siempre, ni estabas deletreando, ni estabas pensando; ni estabas en éxtasis, porque en este caso perderías el señorío que tienes sobre los elementos de la Naturaleza» (SB-ALP, p. 122) Así, tras referirse a ella primeramente en tercera persona, cambia la estructura del discurso y se orienta directamente a la protagonista de la tabla para dar cuenta de su carácter, de su identidad.

Bárbara no sufre trances extáticos, no está alienada, escapada, es ella misma. Está siendo. Siendo lo que es sin esforzarse, sin aspirar a ser otro ser. Por eso, le dirá: «estás en la sustancia, eres tú misma [...]. Tú no pretendes nada, estás en tu ser». Y los que están en su ser: «Están ahí, para ellos, para Dios, para todos, como una visión compartida, como algo que se sale de sí mismo, sin dejar por ello de estar en sí» (SB-

Notas:

¹⁶ M. Zambrano, «Por qué se escribe», en *Hacia un saber sobre el alma*, ed. indicada en la nota 14, pp. 34-35.

¹⁷ Ídem, *ibídem*, p. 36.

ALP, p. 122). Absorbida por un algo universal y divino Bárbara puede salir de sí misma sin dejar de estar en sí. Como si rebosara -neoplatónicamente- de sí, se expande al igual que la esfera luminosa que proyecta su luz y no por ello deja de ser, ella misma, luz, sin perder su originaria luminosidad. O, en otras célebres imágenes plotinianas, como la fuente fluye sin agotarse jamás y el calor emana del fuego sin consumirlo.

¿El fuego? Sople cálido y vital y elemento alumbrador de la escena, ese fuego sustancial que atrae irremediablemente sin fascinar, «no está por ninguna de sus propiedades sino por su ser» (SB-ALP, p. 122). Es un fuego que no consume y si a su vez calienta es «porque está en su ser, el calentar, nada más que por eso» (SB-ALP, p. 122). Como ella, como Bárbara, que está ahí dueña de sí, recogida y en silencio. Y no es dueña porque ella se posea, ni tampoco se deje poseer: «No te has dejado poseer, ni te has ofrecido; has sido elegida, yo diría que cósmicamente, de una manera efectiva, entre los elementos sobre los que reinas sin saber» (SB-ALP, p. 122). Como una fuerza que lo impregna todo, lo recorre todo, Bárbara puede estar en muchos lugares a la vez debido a esa suerte de *santidad* compleja a la que pertenece y que le permite estar «al mismo tiempo en lo divino, en lo cósmico, en lo terrestre, y [...] en los íferos, en lugares de la tierra que no se ven, como los del corazón» (SB-ALP, p. 124). Viajera mística al fin y vinculada simpatéticamente al Todo, la Bárbara zambraniana no culmina su *unión* tomando sólo el camino hacia lo alto, sino que, sin sacrificios cruentos ni encantamientos, sin aniquilación, su experiencia mística se cumple también en los íferos, en esos arcanos lugares que la filósofa exhorta a *atender* y ante los cuales debemos estar constantemente

despiertos.

Lo recibido

Tras el esbozo de lo percibido en *Santa Bárbara* -una percepción de la que se ha abstraído toda descripción física de la doncella- se atisba una historia, un martirio en el que Zambrano no se detiene y que dice apenas conocer: «Yo no sé bien la historia de Santa Bárbara, ni la pretendo descubrir ahora, debe estar en cualquier martirologio» (SB-ALP, p. 125). No obstante, conviene indicar que, como en otras tantas ocasiones, parece saber más de lo que confiesa.¹⁸

De todos modos, lo que sí subraya en relación con el martirio es que «ella [Bárbara] no lo da a ver». La hija amada que sería probada mediante un padecimiento terrible era capaz de comunicarle desde aquella tabla algo que la impulsaba a volver al Museo del Prado siempre que podía con el único fin de verla nuevamente. Ante ella quedaba «absorbida de un modo trascendente» (SB-ALP, p. 122), invadida por una calma que siempre valoró como un bien precioso. Una entereza a la que se refería sin falso pudor cuando, *sabiéndose* en su forma de mostrarse ante determinadas situaciones y circunstancias históricas, escribía: «Había penetrado en mí, quizá [...], y en medio de cuánta ira, de cuánta injusticia, de cuánto furor, yo guardaba la calma. Lo sé, porque diversas personas que no tenían comunicación entre sí lo decían: ¡Qué calma guarda María en ciertos momentos!» (SB-ALP, p. 125). El sosiego inesperado, la «presencia no invocada» de aquel icono que no se le podía borrar, se extendía sobre los lugares más secretos de su alma y «sobre las tormentas que se pueden levantar fuera, en la historia» de las que, como

Notas:

¹⁸. Como se deduce de muchas de las nociones desgranadas en su discurso. Véase *op. cit.* en la nota 8, pp. 896-903.

afirmaba, mucho supo y mucho pasó (SB-ALP, p. 125).¹⁹ Recibida como una irradiación misteriosa, como un don obtenido por su actitud, cabe señalar que esa calma no suavizó -no *calmó*- en absoluto su discurso ni el compromiso de su pensamiento.

Reconociéndole su capacidad de engendrar la paz en un mundo nada pacífico, «ni histórica ni vitalmente», Zambrano aprovechó su reflexión para agradecer a la nueva virgen generadora («gracias, amiga mía, gracias»; «gracias, gracias, gracias...») el que nos permitiera participar, *en algo*, en ser como ella (SB-ALP, p. 126).

Del icono liberado

Zambrano logró no quedar, sin embargo, fascinada por la tabla del Maestro de Flémalle. Respetuosa con su significado, tuvo muy presente el aviso descubierto ya en *Delirio y destino*²⁰ en el que se leía: «Cuidado con las imágenes, con los iconos del pasado, pueden hechizarnos o matarnos; su esencia intangible debe ser transfundida, devuelta a la vida por nosotros, no a la «inversa»»²¹. Atendiendo cuidadosamente la advertencia, supo transmitir la esencia de Bárbara y darle nueva vida. «Todo icono pide ser liberado», aseguraba, confirmando en la misma

aseveración que toda forma es una cárcel, algo que apresa y, a la vez, único modo de conservar una esencia sin derramarla. De ahí la importancia que otorgará al *saber mirar* como manera única de liberar la esencia de un icono, trayéndola a nuestra vida, sin destruir la forma que lo contiene, esto es, dejándola al mismo tiempo allí. Ello no es fácil y requiere perseverancia. «Saber contemplar» era lo que desde joven le había pedido a la Filosofía, y ésta le había respondido con una exigencia: «Todo el que da de verdad, ¿no comienza por exigir?»²².

La exigencia supondrá un ejercicio implacable, dado que únicamente sabremos contemplar si aprendemos a mirar «con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con todo el cuerpo»²³. Sólo así «participaremos» de la esencia de la imagen. El siguiente paso se orientará a compartir esa misma esencia, a *ofrecerla*. Cuando ello se consiga -dirá Zambrano- se estará más allá de la memoria y del olvido, «no podrá olvidarse, pues nos habrá transformado».

Notas:

¹⁹ En la versión del artículo aparecida en *El País* (véase nota 6) Zambrano ilustra esa calma con un ejemplo ácidamente irónico, que deseo transcribir *in extenso*: «Nunca tuve miedo cuando bombardeaban, nunca tuve miedo cuando la sangre se derramaba; a veces, hasta cantaba, como nos dijo al poeta Miguel Hernández y a mí un enviado de un periódico francés durante el sitio de Madrid. El pobre perdió la cabeza porque Miguel Hernández me estaba cantando, enseñándome unas sevillanas que al caso vienen: «No quiero que te vayas ni que te quedes, ni que me dejes sola, ni que me lleves». Entonces, el después héroe de la Resistencia francesa nos dijo: «Ustedes cantando y allí muriendo». «Y ¿cómo sabe usted que vamos a terminar la canción?», le contesté. Entonces perdió la cabeza; nosotros no la perdimos».

²⁰ Citaré por la edición, aparecida recientemente, del texto originario de la obra que Zambrano escribiera en La Habana en 1952. Véase M. Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, edición completa y revisada por R. Blanco Martínez y J. Moreno Sanz. Los fragmentos sobre el «icono» se recogen en el ensayo «Una visita al Museo del Prado», recopilado en *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit. en la nota 6, pp. 47-60. En las «Notas bibliográficas» se reseñan publicaciones anteriores del artículo.

²¹ M. Zambrano, *Delirio y destino*, ed. cit. en la nota anterior, p. 173.

²² Ídem, *ibídem*, p. 174.

²³ Ídem, *ibídem*, p. 174.

APÉNDICE

Del texto a la voz y la presencia

Comencé a trabajar la reflexión de María Zambrano sobre Santa Bárbara del Maestro de Flémalle partiendo de un texto. Bien, para ser más precisa quizá debería decir: «de dos versiones de un mismo texto».

Leí hace tiempo el artículo recopilado por Amalia Iglesias en *Algunos lugares de la pintura* (ALP)¹ y, más adelante, el que había aparecido en *El País*². Las diferencias entre ambos eran mínimas si exceptuamos un pasaje relacionado con Miguel Hernández³ y que no figura en ALP. En la Fundación María Zambrano tuve acceso al original mecanografiado (M-490) en el cual se observan algunas -muy pocas- correcciones a mano. Hasta aquí, pues, una historia de escaso interés, similar a tantas otras que intentan responder al por qué atendemos unos escritos y no otros. En este caso, me había atraído un ensayo relacionado con un artista de una época, siglos XV-XVI, a la que, por una cuestión de fascinaciones, intereses y límites me he dedicado en especial.

Tras una primera etapa de estudio sentí la necesidad y el deseo de contemplar la tabla referida.

De modo que me desplazé al Museo del Prado «solamente para ver a Santa Bárbara». Y ante aquella imagen «que pedía ser liberada» comprobé que yo también podía traerla a mi

vida, incluso en unos momentos en que, como le sucediera a Zambrano en su reencuentro con Bárbara, «apenas la veía».

No relataré aquí la emoción de aquella visita. Me permito, en cambio, copiar el final del documento zambraniano y aprovechar yo también la ocasión para dar las gracias a su autora por enseñarnos a mirar.

Cuando daba casi por terminado el artículo tuve la oportunidad de oír y ver a María Zambrano⁴ diciendo lo que hasta el momento había sido para mí únicamente un texto. Deseo señalar el valor del regalo que supuso el escuchar su voz⁵, sus énfasis, y aseveraciones, y también sus vacilaciones; el recibir sus palabras y -quizá y sobre todo- sus silencios. Un regalo que venía acompañado, además, de su decisiva presencia.

Notas:

¹ Véase ed. cit. en la nota 6.

² Véanse datos en la nota 6.

³ Pasaje transcrito en la nota 9.

⁴ Me refiero al vídeo «Santa Bárbara» y el Maestro de Flémalle» del programa Mirar un cuadro que cito en la nota 6.

⁵ Una voz dulce y pícaro como la calificó Savater: «Lo primero que me fascinó de María Zambrano desde que la telefoneé [...] fue su voz. La dulzura pícaro de su voz». Véase Fernando Savater, «En presencia de la voz de María Zambrano», María Zambrano. Premio Miguel de Cervantes (1988), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 17.

Aurora



María Zambrano, 1936