

Razón poética y milagro: la contemplación zambriana de los cuadros de Francisco Zurbarán

Me propongo analizar la adecuación entre el fenómeno de la contemplación vivido y transcrito por María Zambrano en *Algunos Lugares de la Pintura*, y

los cuadros de milagro de Zurbarán, o sea las escenas de visiones y apariciones divinas.

Pienso que María Zambrano destaca numerosos aspectos de la obra del pintor permitiendo sacarle de cierta desconsideración, en particular de la observación o prejuicio de torpezas en sus cuadros. La razón poética contempla con una libertad, una sensibilidad y un pensamiento creadores, que acogen lo originario de la obra pictórica, más allá de la descripción formal, histórica y estetizante. El encuentro entre la crítica de arte de María Zambrano y el pintar "torpe" de Zurbarán me parece revelar el proceso creador, su visualidad y su poesía, tanto en el arte como en la contemplación.

Explicando y aplicando la estética poética de María Zambrano al lugar privilegiado de las pinturas de milagro de Zurbarán, escenas en las que más se notan "torpezas" pictóricas, quiero definir la razón poética como pensamiento visual adecuado a la presencia milagrosa del cuadro. Por una parte, presentando la pintura de Zurbarán por el misticismo, las supuestas torpezas y la noción de presencia que la caracterizan; por otra parte, entrando en

la razón poética como en un pensamiento visual, condición de posibilidad de contemplar adecuadamente un cuadro.

I. Razón poética y torpezas pictóricas

I.1. El misticismo de Zurbarán según María Zambrano

El pensamiento de María Zambrano es místico, pues experimenta la presencia de lo divino, de lo sagrado o de lo originario en la vida, las artes. Reconoce en la obra de Zurbarán una actitud mística, sólo presente en su obra pictórica, sin que aparezca en los elementos de su vida que conocemos:

Sería de averiguar por quienes puedan hacerlo las relaciones entre Zurbarán y los medios de "alumbrados" de los que fue coetáneo y, lo que más cuenta, de la misma región. Su estancia en Llerena, a tan poca distancia de los años del cruel proceso...

(María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, "Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes", 1971, p. 116, en nota)

El contexto histórico del pintor es el de un misticismo combatido por la Inquisición porque viene delegitimar la mediación del clero en la contemplación de la divinidad. La pintura de la época, cuyo grande cliente es precisamente la iglesia, tiene al contrario que rea-

firmar la necesidad de la jerarquía eclesiástica entre Dios y los fieles. Suponer un misticismo en la obra de Zurbarán lo sitúa en una paradoja: la de una intermediación entre lo divino y lo humano expresada a través del instrumento mismo de la mediación religiosa.

La actitud mística la siente María Zambrano en los blancos de Zurbarán, que para ella anuncian la blancura:

El blanco, el inimitable blanco de Zurbarán a donde todos los colores van a dar, al modo de los ríos en el mar. La inmensidad del blanco que se hace así blancura. Esa blancura que en las clases de filosofía nos habían dicho que era invisible. Está aquí, en los blancos de Zurbarán y quizá esté visible, no porque en verdad haya llegado a ese absoluto de la blancura, sino porque la anuncia.

(María Zambrano, *Algunos Lugares de la Pintura*, "Francisco de Zurbarán", 1965, p. 143)

La mística es una sensación de la inmanencia, pero reconoce y cree en un ser metafísico, un principio trascendente, un creador. Tal como Cristo emana de la Virgen, llevando consigo toda la trascendencia de Dios, la blancura emana de los blancos y revela sin embargo su tensión metafísica. Los blancos tienen el papel de la Anunciación, y la blancura, el papel de la Encarnación o de la revelación.

La actitud mística de Zurbarán se siente también en los ojos ensimismados de los personajes divinos, ojos pintados con intensas rayas negras. También se nota en los paisajes que aparecen en segundo término con la presencia del agua, fuerte motivo místico¹, y por supuesto en las naturalezas muertas, llamadas a menudo "bodegones a lo divino", que participen del realismo español, o sea de la visión de una realidad sobrenatural a través de la realidad cotidiana pintada, a la vez presencia de una trascendencia en el seno de la inmediatez

material, y sentimiento de inmanencia en esta misma materia.

I.2. Las supuestas torpezas pictóricas en los cuadros de Zurbarán

Tal actitud mística permite defender la opinión contraria a la de algunos críticos que observan torpezas en unos cuadros del pintor: ausencia del sentido del equilibrio de las masas, incapacidad a ordenar personajes, deficiencias en la perspectiva linear e inaptitud a la narración. No quiero rehabilitar las supuestas torpezas en proezas, sino tomar en cuenta el proceso creador entero, tal como María Zambrano lo intuyó en la razón poética:

[Hay] un doble saber: por una parte saber de la razón que domina: y de otra, un saber, un decir poético del cosmos, de la naturaleza, como no dominable.

(María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, ed. 2000, p. 25)

Atrayente sería ir descubriendo el alma bajo aquellas formas en que ella sola ha ido a buscar su expresión, dejando aparte por el momento lo que ha dicho el intelecto acerca del alma que cae bajo él. Descubrir esas razones del corazón, que el corazón mismo ha encontrado, aprovechando su soledad y abandono.

(María Zambrano, *idem*, p. 34)

Lo que a primeras vistas parece ser debilidad en la ejecución pictórica puede revelarse como necesidad del proceso creador, expresión de lo originario en su paradójica aparición, siempre incompleta. La razón poética es precisamente una crítica de arte que baja hacia el mismo originario de la pintura, y permite contemplar la obra en su oscuridad más reveladora.

En las escenas de milagro de Zurbarán, las torpezas de perspectiva, como en *La visión del bienaventurado Alonso Rodríguez*, proceden

¹ Véase Salvador Aldana Fernández, "Estética de los paisajes de Zurbarán", in *Revista de Ideas Estéticas*, nº 89, 1965, pp. 29-42.

de la inverosimilitud de la intrusión de la Virgen y de Jesús en la sala de un convento. El hecho de que Alonso Rodríguez levante los ojos sin que pueda ver a los personajes divinos sólo recuerda que un milagro se mira con los ojos del alma, y que levantar la vista es un réflex tal como levantar las manos. Sobreponer dos planos sin coherencia de perspectiva entre ellos nos conduce a una verdad teológica, la invisibilidad esencial de la divinidad, y al pensamiento teológico de Zurbarán, que pintó dicho cuadro preservando el misterio de lo inasible.

1.3. La presencia en la representación pictórica de Zurbarán

La noción decisiva en la contemplación adecuada de las pinturas “torpes” de Zurbarán representando milagros, es la presencia. Presencia de la mística, presencia del cuadro mismo. El milagro es el lugar, el momento de la paradoja máxima de la presencia: es un acontecimiento visible y un mensaje invisible a la vez. Acontecimiento y advenimiento de Cristo, de la divinidad, y mensaje de salvación, de resurrección. Jesús aparece en el milagro pero es materialmente ausente, en constante desaparición. ¿Cómo representar en el cuadro la simultaneidad de la presencia-ausencia, de lo revelado-escondido, de lo divino incomprensible y no representable?

Pienso que las torpezas forman parte de procesos necesarios, quizá inconscientes, que entran en contacto con lo inefable y tratan de expresarlo: tal necesidad de encontrar la realidad originaria y de darle una forma llega a lo poético, a la expresión metafórica, hasta el tartamudeo. Y la expresión lograda del misterio originario pasma al contemplador, y le exige que tartamudee a su vez. Es lo que podemos leer en *Algunos Lugares de la Pintura*: contemplaciones que tartamudean, que metaforizan

lo originario puesto en escena por la obra de arte. El tartamudeo lo evoca Gilles Deleuze (*Dialogues, Critique et clinique*) cuando habla de la lengua poética, del acto creador, y lo define como el surgimiento de una lengua minor dentro de la lengua mayor, un bilingüismo en la misma lengua, el hacer tartamudear la lengua misma:

El tartamudeo creador es lo que hace crecer la lengua por el medio, como la hierba, lo que hace de la lengua un rizoma en lugar de un árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio: *Mal visto mal dicho* (contenido y expresión).

(Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, “Bégaya-t-il...”, p. 140)

Las deficiencias en las perspectivas pictóricas pueden dar cuenta, de manera adecuada, de lo divino, sorprendiendo al contemplador para que éste entre a su vez en el misterio. Las torpezas siguen fieles al principio no representable de lo originario, sólo acogiendo su presencia. Es lo que comprobamos en *La Anunciación* de Zurbarán: la irrupción de lo divino se nota en la incompatibilidad de las perspectivas de los dos paisajes arquitecturales que aparecen detrás de la Virgen y del ángel Gabriel². Tal incoherencia presenta a los dos personajes como si no pertenecieran al mismo mundo, lo que implica cierta visión teológica de parte de Zurbarán: el ángel sólo es un ser mediador entre lo divino y lo humano, mientras que la Virgen acoge en sus entrañas la Incarnación de lo divino. Se trata entonces de una voluntad pictórica de figurar la presencia divina invisible. El trastorno de la realidad por lo divino corresponde aquí al trastorno pictórico de la perspectiva. El milagro queda en sí invisible, pero la pintura logra representar su presencia misteriosa por un juego de perspectiva que se le escapa a la comprensión humana.

Las supuestas torpezas se vuelven entonces acogida de lo inconcebible, signo de la pre-

² Véase Pierre Fresnault-Deruelle, *Petite iconologie des images peintes*, L'Harmattan, 2000, pp. 35-37.

sencia de lo divino. La pintura misma se vuelve milagro, milagro de la creación que logra perpetuar el milagro divino en cada contemplación.

II. Razón poética y pensamiento visual

Las supuestas incoherencias observadas en los cuadros de Zurbarán pueden ser interpretadas no como proezas, sino sencillamente como expresión originaria, necesaria y pictórica de un pensamiento místico. La razón poética de María Zambrano ya lo había intuido, es más, la filósofa lo aplicó en su misma crítica. Delante de obras maestras, logró transcribir sus contemplaciones y expresar de nuevo el misterio que la pintura perpetúa, preservando sus entrañas incomprensibles.

II.1. La creación pictórica como Odisea

La pintura, según María Zambrano, es un arte de alcance metafísico, pero cuyo origen es la tierra, lo originario, o sea un principio inmanente que se le impone al artista. El artista debe seguir fiel al principio del misterio originario, hasta borrar su propia personalidad, su estilo. La pintura es un viaje tal como la Odisea de Ulises: el pintor siente la necesidad de salir, de enfrentarse con lo desconocido, hasta bajar a los infiernos para entender algo de su condición. Todo el viaje de vuelta consiste en el momento creador, de salvación y de luz. En efecto, el encuentro con las entrañas infernales, la muerte, es un pasaje mediador: le impone al artista una fidelidad radical hacia las entrañas, y que cree una forma adecuada para acogerlas. María Zambrano introduce la noción de *aurora* que resume la vuelta creadora y fiel del pintor. A la luz oscura de los infiernos, el pintor responde con una luz auroral que sube hacia un saber místico, una revelación, una blancura, pero que al mismo tiempo respeta las sombras de las entrañas, las aclara sin desvelar completamente su misterio, a la inversa de las obras que se erigen en absoluto y

echan luz cenital, aplastadora, sobre el enigma de la creación. Es la luz auroral de la obra lograda la que la razón poética acoge a su vez y expresa, sin tampoco resolver todas las enigmas. La razón poética sólo designa lo que en la obra de arte logra acoger lo originario en su misterio intacto.

Zurbarán, en su pintura, abre las puertas de un mundo íntimo, secreto, del mundo español que vivía, sin duda, condicionado por la historia, pero por lo menos posible. A no ser que pensemos que la historia verdadera está ahí, en estos seres, en estos gestos iluminados por una luz ensimismada, por un amor que en vez de expresarse en palabras informa toda una vida, por esta gracia que se vierte en todo lo cotidiano.

(María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, "Francisco de Zurbarán", 1965, p. 139)

Se entiende que la no resolución del enigma originario en la obra de arte, y en la razón poética, llama al contemplador de cuadros y al lector de María Zambrano a continuar, a perseverar en la metaforización, en la visión creadora, en el pensamiento visual.

II.2. El pensamiento visual en la pintura y la contemplación poética

Al proceso creador del artista fiel al misterio de lo originario que acaba por hacer tartamudear la pintura misma, como en las torpezas técnicas, corresponde la mirada creadora del contemplador: pasmada por la aparición incompleta de lo originario en el cuadro, se vuelve creadora, poética, tartamudeando a su vez. La adecuación intuida entre el pintar de Zurbarán y el pensar de María Zambrano consiste pues en el cumplimiento de un pensamiento visual, místico, en una forma poética adecuada. La condición de posibilidad para llegar a dicha forma, la fidelidad al misterio, impide al pintor y al crítico de arte que "devoren" la obra, que se apropien de la creación, pues lo poético, en el sentido de *poiesis*, creación, es el surgimiento de lo originario, su

encuentro, y su representación o formulación adecuada.

Ya vimos cómo una torpeza puede ser el signo de una acogida adecuada de lo originario. La razón poética cumple igual acogida con sus expresiones metafóricas, creando palabras auroras. María Zambrano exige de las obras de arte una fidelidad al misterio de lo originario, o sea que la pintura se vuelva auroral, que dé forma a su origen sin cegarlo con luz cenital. Y la autora aplica este mismo criterio en su crítica de arte. La razón poética consiste fundamentalmente en un cuestionamiento filosófico al que responde el hallazgo poético. Este método del pensar tiene como condición de posibilidad la anunciación de lo metafórico en lo teórico, o sea que la poesía no niegue lo teórico sino que lo acoja adecuadamente. En la contemplación, la razón poética cuestiona la presencia misteriosa de lo originario, y sus expresiones poéticas no buscan contestar, sino acoger las figuraciones auroras por la metaforización, la que no pretende aclarar, cegar la obra, sino cumplir un intermediario entre ella y el contemplador, tal como la pintura es un intermediario entre el contemplador y lo originario misterioso. La crítica creadora, poética de María Zambrano invita a su vez al lector a crear, a contemplar adecuadamente los cuadros, o a criticarlos teniendo en cuenta sus paradojas esenciales, su tartamudeo. La razón poética me parece pues la contemplación y la crítica de arte más adecuadas, por respetar la esencia de las obras de arte y por su acompañar en la mente de sus lectores, y contempladores.

La contemplación no debe devorar la obra, sino que debe dejarse ver, pasmar por el milagro representado y perpetuado. Se vuelve entonces pensamiento visual: más allá de la paradoja de lo visible-invisible, lo visual, o lo virtual, caracteriza lo que sale de la percepción normal y ofrece una infinitud de interpretaciones. El pensamiento visual no busca detalles sino trozos, elementos del cuadro que "hacen señas", o "hacen sentido". El contemplador tiene que aceptar el reto de la presencia, de lo incompre-

sible, de los fallos. Es lo que Georges Didi-Huberman opone a la historia de arte tradicional, al estudio contextual, histórico de lo sólo comprobable, de los detalles no significativos.

[Lo virtual] es irrefutable y simple en cuanto acontecimiento; se sitúa en el cruce de una proliferación de sentidos posibles, de donde saca su necesidad, que condensa, que desplaza y que transfigura. Quizá tengamos que llamarlo un *síntoma*, el nudo de encuentro de repente manifestado de una arborescencia de asociaciones o de conflictos de sentidos.

(Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, ed. de Minuit, 1990, p. 28)

Lo visual se impone en cuanto enigma, síntoma de lo originario, pero no se deja nombrar, queda siempre problemático. Es un trozo de autenticidad que contradice el artificio mismo del cuadro, su ilusión, pero que al mismo tiempo nos invita a entrar en él, a contemplar lo inasible. La razón poética es exactamente un pensamiento de lo visual, pues se deja ver por el cuadro y acoge esta presencia que se le impone en la metaforización.

Vemos para terminar cómo en dos cuadros de Zurbarán, la contemplación debe hacerse creadora, poética, visual, para entrar en el misterio originario.

En el *Refectorio de los cartujos*, el síntoma que pasma la contemplación, denuncia el artificio de la pintura, y trasciende la paradoja de lo invisible presente, son las sombras de los platos, su incompatibilidad entre ellas. El domingo de la quincuagésima, los cartujos se niegan a comer la carne preparada y se duermen milagrosamente hasta la mañana del miércoles de ceniza. Cuando despiertan, san Hugo, enterado del prodigio, viene al convento y en su presencia, la carne se vuelve ceniza³. Pero ¿por qué las sombras de los platos de carne parecen alejarse de los cartujos, mientras que las demás sombras se dirigen hacia ellos? El cuadro entero es sintomático de lo que se nos escapa y que

se nos impone al mismo tiempo. La razón poética sería el medio adecuado para formular el pensamiento de este cuadro, pues respetaría su poesía con la suya propia.

En *La aparición de Cristo a Andrés de Salmerón*, ¿qué decir del contacto mutuo de los dos personajes? Las manos de Andrés de Salmerón parecen volverse transparentes al tocar la túnica divina, mientras que la mano de Cristo en la frente del hombre no parece molestar su visión hacia lo más allá, aunque adquiere cierta materialidad. ¿Qué decir también de la nube que baja del cielo, sosteniendo a los ángeles, tal como una mano? Este cuadro podría figurar la palabra divina, su pensamiento de salvación, de ofrenda y promesa, gracias al elemento visual omnipresente de la mano. La crítica adecuada de dicha mano tiene que hacerse poética, auroral.

Conclusión

Nuestro propósito queda muy incompleto, pero esboza vías de lecturas y de contemplación que nos parecen prometedoras: los pensamientos de Gilles Deleuze y de Georges Didi-Huberman conducen al mismo sentido creador de la crítica de arte y al mismo modo de contemplación poética de la pintura que en María Zambrano, por su sentido visual más que visible, su sentido virtual más que invisible. Las escenas de milagro pintadas por Zurbarán ofrecen síntomas de intensidad mística y de verdadero trabajo artístico, poético, cuyos signos pueden ser torpezas técnicas, tartamudeos. Tal vez por esta razón influyó su arte en los cubistas, en los que el pensamiento visual es sumamente sintomático de una Odisea hacia lo originario.



Zurbarán, *Refectorio de cartujos*

³ Véase Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, 1^a ed. 1960.