



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA FILÓSOFA EN LA PINACOTECA. ESTUDIO DE  
UN TEXTO DE MARÍA ZAMBRANO SOBRE EL  
MUSEO DEL PRADO**

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPÁNICAS  
PRESENTA**

**PEDRO MALDONADO TAPIA**

**DIRECTORA DE TESINA:**

**DR. TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY  
CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2020**



**FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **DEDICATORIAS**

Dedico este trabajo a mi esposa Martha Isela —brújula en el mapa de mi cariño— y a mis sobrinos Sara, Pedro Alberto, Violeta y Natalia —puntos cardinales en esa cartografía.

También lo dedico a mis hermanas y, muy en particular, a la memoria de mi hermano Mario Alberto (1965-2007).

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mis maestros en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, porque sus enseñanzas hicieron de mí un lector y, con el tiempo, un editor. A todos los tengo presentes, pero dirigiré un particular reconocimiento a la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, cuya imbatible generosidad hizo pasar esta tesina no de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero, como dijo María Zambrano de uno de sus libros.

Mi agradecimiento también a Norma Brown Parra, que siempre acompañó el proyecto y que aportó consejos valiosos en momentos difíciles.

## ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1. Para leer a María Zambrano. Estado de la cuestión y marco teórico.....	8
1.1 El estado de la cuestión.....	8
1.2 Paul Ricoeur: interrogantes sobre la vida y la narración.....	18
Capítulo 2. El Museo del Prado en dos episodios de la cultura española.....	26
2.1 Concepción y fundación del Museo del Prado.....	27
2.2 Bartolomé Manuel Cossío y la creación de las Misiones Pedagógicas.....	34
Capítulo 3. Lectura de “Una visita al Museo del Prado”.....	44
3.1 Aproximaciones al texto de Rafael Alberti.....	45
3.2 “Una visita al Museo del Prado” o la inteligibilidad de la contemplación pictórica.....	52
3.2.1 Consideraciones preliminares.....	52
3.2.2 El texto como espacio de la revelación.....	56
3.2.3 Adiciones a la lectura.....	64
A. <i>Una visita y La rebelión de las masas</i> .....	64
B. <i>Una visita y el ejercicio de la inteligencia phronética</i> .....	66
C. El legado de Cossío.....	69
Conclusiones.....	71
Bibliografía.....	74

## INTRODUCCIÓN

Desde joven María Zambrano (1904-1991) tuvo un sostenido interés en la pintura como parte de sus preocupaciones filosóficas. El primer texto que dedicó al tema es “Nostalgia de la tierra” (1933); el último, “Método” (1977). Entre ambos median más de 40 años, durante los cuales la filósofa se dedicó a esta materia. Sus textos en materia pictórica fueron publicados en el libro *Algunos lugares de la pintura* (1989), que se ha convertido en una referencia obligada para todos los que estamos interesados en las ideas de la pensadora andaluza sobre este particular. Este título, cuya edición es posterior a la vuelta de la filósofa a España, reúne escritos de tres tipos: i) aquellos en los que examina el fenómeno de la pintura en términos generales; por ejemplo, el ensayo “Nostalgia de la tierra” (1933), en el que analiza los movimientos pictóricos modernos, como el impresionismo y el cubismo, en cuanto producto de la crisis de la razón; ii) textos en los que se refiere a pintores específicos, y iii) textos publicados en ediciones de autor con reproducciones.<sup>1</sup>

*Algunos lugares de la pintura* es un volumen importante dentro de la obra de Zambrano porque, en cierta etapa, ella se propuso escribir un libro en el que la pintura sería el instrumento para comprender la esencia de España, pues para ella era un país único en cuanto a su relación con la pintura. Ese libro no se concretó, pero haberlo concebido ilustra la importancia que dio la pensadora andaluza a la pintura dentro de su cuerpo de ideas.<sup>2</sup>

La mayoría de los escritos reunidos en ese volumen habían sido publicados con anterioridad, ya sea como capítulos de libros o como artículos de revistas o periódicos. Tal es el caso de “Una visita al Museo el Prado” (a partir de aquí, *Una visita*), cuya historia editorial refleja las andanzas de Zambrano. Originalmente forma parte de un libro autobiográfico escrito en Cuba en 1952, que sólo se conocerá completo en 1989.<sup>3</sup> Sin

---

<sup>1</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura* (ed. Amalia Iglesias), Madrid, Acanto-Espasa Calpe, 1989. Para el presente trabajo, me he documentado en la siguiente edición: *Algunos lugares de la pintura* (eds. Pedro Chacón Fuertes y Jesús Moreno Sanz), en *Obras Completas*, vol. IV, t. 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2019, págs. 151-354. Sin embargo, es momento de precisar que la versión de *Una visita* utilizada para mi lectura es la inicial, referida en la nota 4 *infra*.

<sup>2</sup> El libro, cuyo proyecto se concibió durante la década de 1960, se habría llamado *España, lugar sagrado de la pintura*, *vid.* Pedro Chacón Fuertes “Anejo” de *Algunos lugares de la pintura*, en *Obras Completas, op. cit.*, págs. 634-637 y “La verdad pictórica en María Zambrano”, Presentación de *Algunos lugares de la pintura, op. cit.*, págs. 160-161.

<sup>3</sup> María Zambrano, *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori, 1989, págs. 151-161.

embargo, antes de eso, *Una visita* se publicó en 1955 en una revista en París,<sup>4</sup> y posteriormente se incluyó en *Algunos lugares de la pintura*. En ese libro tomé conocimiento del texto, y muy pronto me llamó la atención como objeto de estudio.

Debido a que ha sido materia de varias ediciones, no se puede decir que *Una visita* sea un escrito desconocido. No obstante, ameritaría contar con más lectores, debido a que, por su brevedad, es una prosa que reta al lector. Relata la experiencia de Zambrano durante un recorrido por el museo con un amigo, a raíz de la cual se producen lo que ella llama “experiencias fenomenológicas” que revelan la subjetividad de la autora y constituyen un comentario sobre España, su historia y su relación con la pintura. Por consiguiente, con el fin de partir de bases sólidas que me permitieran conformar un punto de vista sobre el tema, me pareció conveniente presentar en el primer capítulo el estado de la cuestión y el marco teórico. El estado de la cuestión considera los aportes de especialistas en materia del pensamiento de Zambrano relacionados con la pintura, de los que quiero destacar “La verdad pictórica en María Zambrano”, presentación de *Algunos lugares de la pintura*, elaborada por Pedro Chacón Fuertes para las *Obras Completas*.<sup>5</sup> El marco teórico corresponde al ensayo de Paul Ricoeur “La vida: un texto en busca de narrador”, mediante el cual pude enriquecer mi lectura de *Una visita*.

Casi desde que comencé a planear este trabajo, me pareció importante dedicar un apartado al Museo del Prado, y el resultado constituye el segundo capítulo de este trabajo. Dividido en dos partes, en la primera se expone el proceso de creación del museo. Los reyes españoles coleccionaron y encargaron pinturas importantes, que representaron el acervo inicial del museo. Carlos V (1500-1558) dio la pauta a esta tendencia, Felipe II (1527-1598) y Felipe III (1578-1621) la continuaron y fue Felipe IV (1605-1665) probablemente el monarca español que más obras adquirió o patrocinó.<sup>6</sup> No obstante, en *Una visita* es la pintura española la que hace aflorar la reflexión. Resultaba necesario entonces comprender el proceso de creación del museo porque éste, inaugurado en 1819, contribuyó a forjar un discurso crítico e histórico para desarrollar la idea de continuidad y afinidad en la pintura española. Además, el museo aportó elementos significativos para contribuir a una memoria colectiva.

---

<sup>4</sup> *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 13, julio-agosto de 1955, págs. 36-40.

<sup>5</sup> Chacón Fuertes, *op. cit.*

<sup>6</sup> Presento una síntesis del proceso de integración de las colecciones reales por la Corona al comienzo del capítulo 2 “Concepción y fundación del Museo del Prado”.

En la segunda parte del capítulo se estudian las ideas e influencia de la Institución de Libre Enseñanza (fundada en 1876) y, de manera particular, de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), pedagogo que revitalizó la educación en España. Entre las características de su pensamiento, está la de priorizar lo sensible sobre lo intelectual. En los hechos, esto se tradujo en propiciar el contacto directo de los estudiantes con las obras de arte. Cossío también creó las Misiones Pedagógicas, un proyecto cultural auspiciado durante la Segunda República que consistió en llevar a los pueblos más aislados del país, actividades tales como conciertos, charlas literarias y, de importancia para este trabajo, exposiciones pictóricas.

El tercer capítulo expone mi propuesta de lectura de *Una visita*, un escrito que me pareció importante tratar de contextualizar, al corresponder a una época distante. Para ello, en el apartado inicial de este capítulo, incorporé un análisis de “Mi última visita al Museo del Prado”, artículo de Rafael Alberti publicado en plena Guerra Civil sobre el traslado de algunos cuadros ante los temores de un bombardeo alemán.<sup>7</sup>

La propuesta de lectura abarca la segunda parte del capítulo tercero. Me he basado en la versión original de *Una visita* publicada en 1955, porque me pareció que la historia de la revista en que apareció, también sus ilustraciones, avivaban la memoria del momento histórico de publicación.

El capítulo cuarto expone las principales conclusiones del presente trabajo, en el cual confío haber examinado *Una visita* desde múltiples perspectivas, a fin de comprenderlo mejor, pero sobre haberme aproximado, *multum in parvo*, a la obra de María Zambrano, una pensadora y escritora sobre la cual el interés se sostiene e incrementa, como queda de manifiesto en la edición de sus *Obras Completas*, con lo que se abre la posibilidad de que más lectores se beneficien de la escritura de la filósofa, en la cual pienso que se cumple la idea de Paul Ricoeur acerca de que el sentido de la narración surge en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector, y esa intersección nos abre horizontes porque procede de una mujer libre, de ideas y personalidad fuertes, que tiene mucho que enseñar.

---

<sup>7</sup> Rafael Alberti, “Mi última visita al Museo del Prado”, *El Mono Azul*, 3 de mayo de 1937.



## CAPÍTULO 1

### Para leer a María Zambrano. Estado de la cuestión y marco teórico

Para mi lectura de *Una visita*, expondré en el presente capítulo el estado de la cuestión mediante el comentario de algunos estudios académicos que examinan la relación entre la escritura de María Zambrano y su pensamiento sobre pintura; en particular, los vinculados con el texto objeto de estudio.

Posteriormente, me apoyaré en el ensayo “La vida: un relato en busca de narrador”,<sup>8</sup> de Paul Ricoeur, para establecer el marco teórico. A tal efecto, primero expondré mi lectura del ensayo, destacando los aspectos más significativos de éste; luego, destacaré cuáles son los conceptos en que me apoyaré para organizar mi estudio de *Una visita* y, por último, indicaré cuáles son las premisas y los problemas concretos de mi interés.

#### 1.1 Estado de la cuestión

En orden cronológico, comenzaremos con Maria João Neves (“La aurora de la pintura en Juan Soriano. Una introducción al pensamiento estético de María Zambrano”).<sup>9</sup> El objetivo de su artículo es examinar las características que, para Zambrano, tiene cierto tipo de conocimiento, que surge en presencia de la obra de arte, y las condiciones en que éste se genera, centrándose para ello en el vínculo entre la pensadora andaluza y Juan Soriano. Neves parte de que existen rasgos comunes entre los textos de Zambrano y los cuadros de Soriano; a saber: a) su *poder indiciario*, esto es, constituir indicios de un todo que permanece sin revelar; b) la *pasividad activa* de ambos creadores que consiste en un deliberado permanecer en segundo plano en sus obras; c) su *carácter auroral*; es decir, en la aproximación efectuada por Zambrano y Soriano prevalece una luz como de aurora, tenue, mientras que otros artistas y filósofos ejercen violencia al pintar un objeto o reflexionar sobre él, pues sus pinceles o su conocimiento hieren lo que tocan. Según Neves, la aurora considerada como conocimiento constituye una guía gradualista, que demanda un tipo especial de atención.<sup>10</sup> Al respecto,

---

<sup>8</sup> Paul Ricoeur, “La vida: un relato en busca de narrador”, en *Ágora. Papeles de Filosofía*, vol. 25, núm. 2, 2006, págs. 9-22.

<sup>9</sup> *Papeles del “Seminario María Zambrano”*, núm. 3, 2001, págs. 28-34.

<sup>10</sup> Definida como “el modo por el que se confiere presencia a algo”.

Zambrano establece tres tipos de atención: a) ilimitada pero sin caer en la divagación, b) audaz y obstinada (*i.e.* persistente) aunque sin temor, c) al modo de los márgenes de la luz.

Neves también se pregunta por el método: cómo se accede al pensamiento de la aurora. Con ese fin, recupera la figura del sueño como medio de revelación, pues “[...] los sueños tal como la Aurora, son acontecimiento del pasaje de la oscuridad a la luz”,<sup>11</sup> al cual se refiere como *forma-sueño*. Dicho en breve, el método consiste:

[...] en un primer momento, en un no hacer —la pasividad activa— para encontrarse libre, disponible para que la inspiración ocupe su espacio. En un segundo momento, el artista pondría al servicio de su naturaleza inspirada todas sus facultades y trabajaría arduamente, pero con docilidad, dejándose guiar por la inspiración que lo posee [...].<sup>12</sup>

El primer elemento por destacar de este estudio, y será una constante, es que la escritura de Zambrano permea a sus críticos, que utilizan un lenguaje rico en tesituras subjetivas. Un segundo aspecto es que, como Neves aborda las relaciones entre filosofía del conocimiento y estética, sus conclusiones son de interés relativamente menor, para quien busque contar con una introducción al pensamiento estético de Zambrano. Eso se aprecia durante la lectura, pues la mayor parte de las citas corresponden a *De la aurora* (1986) y *El sueño creador* (1965), con una referencia aislada a *Algunos lugares de la pintura* (1989), título en el que se reúnen los escritos sobre pintura. También es de notar que la parte final del último párrafo citado nos remite a ver a María Zambrano como una suerte de continuadora del pensamiento romántico: el artista como un poseído por la inspiración, al tiempo que se hace un esfuerzo por distinguir entre el estado auroral y otras formas de la conciencia.

El siguiente trabajo por considerar corresponde a Cécile Micheron (“Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura”),<sup>13</sup> uno de cuyos objetivos es situar la visión sobre el arte de Zambrano en el contexto de la razón poética y, de modo más amplio, mostrar que constituye una estética por derecho propio, caracterizada por ser asistemática, y sobre todo por seguir el proceso dinámico de un pensar en busca de la trascendencia, como se aprecia a continuación:

La filosofía de María Zambrano es un pensamiento del trascender: el hombre se trasciende hacia la realidad originaria, el fondo sagrado y misterioso de la vida y de las

---

<sup>11</sup> Neves, *op. cit.*, pág. 32.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 34.

<sup>13</sup> *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, núm. 36, 2003, págs. 215-244. El artículo sintetiza las principales conclusiones de la tesis de maestría de la autora.

cosas, hasta que dicho fondo se revele en lo divino. *Este movimiento de tensión característico de lo humano hacia la revelación es el núcleo de la interpretación zambrana del arte.*<sup>14</sup>

Congruente con esa asistematicidad, Micheron escribió un artículo donde predomina la velocidad de la exposición más que el detalle al tocar múltiples aspectos de la crítica de arte en Zambrano, y en el cual recupera las figuras del discurso de la filósofa, y las hace suyas con el fin de describir cómo se interrelacionan y, con ello, revelar la concordancia interna del planteamiento estético. Micheron propone tres etapas en el pensamiento de Zambrano y la pintura:

1. *Fidelidad al misterio*, la cual se centra en la pintura, en la obra. Para Zambrano la creación artística es odisea que se dirige hacia ese algo velado que existe en todo ser. Ese viaje comienza con la fidelidad al misterio, que es el apego a lo originario en uno, las entrañas, lo irracional. Esa revelación se manifiesta parcialmente en los sueños y en el arte. Remite a Ulises, que bajó al inframundo, y a Penélope, arquetipo de fidelidad. El tiempo, el fantasma, la aurora, son las tres figuras que utiliza Micheron para expresar los momentos del viaje creativo.

2. *Expresión de lo inefable*, situada en el contemplador. El desvelamiento del misterio originario, aún incompleto, produce admiración en quien aprecia la pintura, y lo prepara para alcanzar esa realidad misteriosa apenas vislumbrada. Los elementos figurativos del caso son: i) el azul, el agua y la blancura, ii) el ángel y iii) el gato. En este apartado se analizan dos cuadros, *Santa Bárbara* y *La tormenta*.<sup>15</sup>

3. *Libertad-obediencia de la creación*, considera la relación entre creador y contemplador. De las tres fases, ésta es la más abstracta y la más difícil de comprender. El contemplador desciende a lo sagrado en busca de ese algo originario revelado en la obra de arte. En este punto, el artista y el contemplador convergen, pues

Tal como el artista se enfrenta con la muerte, el contemplador baja hacia el enigma de la obra [...] En fin, la obra pictórica llegada a su apertura auroral invita al contemplador a seguir la creación, o sea el desvelamiento siempre incompleto de lo sagrado; el contemplador debe proseguir la aurora alcanzada por la obra.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 217. Las cursivas son mías.

<sup>15</sup> Sobre esas pinturas, Zambrano escribió “El cuadro *Santa Bárbara* del Maestro de Flemalle” y “El enigmático pintor Giorgione”, en *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, págs. 235-238 y 239-242, respectivamente.

<sup>16</sup> Micheron, *op. cit.*, pág. 228.

El artículo, que incorpora como anexo un glosario con los conceptos de crítica de arte zambranianos, es una introducción bastante útil al pensamiento de Zambrano sobre pintura. De manera particular, Micheron caracteriza varias figuras que otros críticos retomarán; por ejemplo, la condición de lo asistemático de su pensamiento, y la función de las metáforas como instrumentos para organizarlo. Además, el papel que desempeña la *revelación* pictórica en la visión de Zambrano, y que se asocia con el *misterio*, lo ignoto, que suele relacionarse con los orígenes.

Es conveniente mencionar que, si bien la materia que trata es elusiva, Micheron se apoya en una estrategia analítica clásica: dividir en tres el pensamiento de Zambrano, y referir la primera a la obra, la segunda al contemplador (el público) y la tercera a la interacción entre ambos. Es decir, los tres actores prioritarios en una interacción de tipo comunicativo.

María Zambrano escribió: “No es la realidad visible el objeto ni el motor de la pintura, sino la oculta o no aparecida aún. Mas, al salvarla, la pintura la pasa por la realidad, la forma según ella, aceptando la ley de la presencia y la figura; como ley, no como ilusión”.<sup>17</sup> Las anteriores palabras sirven para introducir el estudio elaborado por Carmen Revilla (“La ‘ley de la presencia y la figura’. La pintura en la obra de María Zambrano”), quien caracterizó los escritos de Zambrano sobre pintura, en los siguientes términos:<sup>18</sup> i) reflexión que acompaña acontecimientos históricos importantes, y que mediante el arte trascienden su momento; ii) reflejo de presencias que siempre acompañaron a Zambrano; iii) testimonios sobre artistas que conoció. Revilla incorpora elementos del contexto histórico e ideológico en el que trabajó Zambrano, y toma como eje conductor una suma de elementos. La pintura es, para Zambrano, espejo “que le ofrece una realidad, un nivel de realidad que pide ser nombrada”<sup>19</sup> y “la autora se interesa por el que mira y contempla, por lo que puede aportar la mirada, haciendo de la pintura un ámbito de participación en la revelación de lo real”.<sup>20</sup>

Uno de los logros destacables del artículo de Revilla es que, al contrastar ideas entre pensadores, proporciona una perspectiva que permite al lector ubicar el lugar que ocupan las

---

<sup>17</sup> María Zambrano, “Verdad y ser en la pintura de Armando Barrios”, *Algunos lugares de la pintura, op. cit.*, pág. 315.

<sup>18</sup> *Papeles del “Seminario María Zambrano”*, núm. 5, 2003, págs. 6-13.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 7.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 8.

preocupaciones de Zambrano en el contexto más amplio del pensamiento estético. Por ejemplo, hace referencia a que la contemplación en Zambrano remite a la complejidad del acto de ver, que exige una disposición simultáneamente pasiva y concentrada, mientras que, para posturas hermenéuticas, como la de Hans Georg Gadamer, el acto de ver acarrea nueva producción artística.

Revilla también señala que, en “La deshumanización del arte” (1925), Ortega y Gasset dice que la obra de arte moderna es hermética, y asume que eso constituye un criterio para diferenciar entre personas capaces e incapaces de apreciarla. Esa postura contrasta con la enunciada en “La destrucción de las formas” (1944), ensayo en el que María Zambrano considera que ese hermetismo anuncia una revelación, la aparición de lo sagrado. El artículo concluye haciendo un paralelismo entre el papel del artista con el del poeta y el filósofo.

La mayor parte de los estudios comentados hasta el momento se centran en las ideas de María Zambrano en relación con el arte y abordan el tema con una perspectiva transversal. Buscan establecer, por ejemplo, las constantes que en los artículos vertebran el pensamiento de la autora sobre el papel de la pintura. Con respecto a estas publicaciones, la significativa diferencia que presenta el trabajo de Sofía Mateos Gómez titulado “La metáfora visual en la razón poética de María Zambrano: diez ensayos (1933-1965)”, es enfocarse en un conjunto de artículos, para estudiar la relación que guardan con su momento histórico y su entorno cultural.<sup>21</sup> Una de las virtudes de este método es trabajar directamente los escritos de Zambrano, a diferencia de otros autores, y con el fin de dar cuenta de la originalidad del pensamiento de la filósofa andaluza.

Esa estrategia de análisis da como resultado capítulos iluminadores, como el dedicado a las cercanías y distancias entre la postura de Zambrano y la de José Ortega y Gasset con respecto al arte de vanguardia, expuesta respectivamente en los ensayos “Nostalgia de la tierra” (1933), “La destrucción de las formas” (1944) y “La deshumanización del arte” (1922), y que adicionalmente brinda al lector una panorámica del tema de la poesía pura. Esclarecedora también es la sección donde se comentan las percepciones divergentes que tuvieron ambos autores en cuanto al pensamiento de Nietzsche.

---

<sup>21</sup> México, UNAM, 2011.

Otro estudio es el de Alicia Zarzuela Domínguez (“La mirada pictórica de María Zambrano”),<sup>22</sup> quien afirma que para entender el corpus reunido en *Algunos lugares de la pintura* es necesario remitirse a *De la aurora* (1986), libro en el que ella encuentra el papel asignado a la pintura dentro del pensamiento de Zambrano, identificado en el concepto de *Orbis pictus*, que es: “[...] la condición de posibilidad de la mirada, por la cual el mirar se da como una detención en lo visible. [...] La mirada pictórica acontece en el instante, siendo por tanto mirada reveladora”.<sup>23</sup> Para ella, se trata de un concepto clave en el pensamiento de Zambrano.

Con su estudio, Zarzuela proporciona elementos para comprender los textos de Zambrano, varios de los cuales retomaré posteriormente; por ejemplo, caracterizar a la obra pictórica como espacio auroral privilegiado nos remite al tema del *logos* sumergido, a la revelación implícita que sería la consecuencia de la contemplación. Es necesario tomar en cuenta ésta y otras relaciones que de ahí surgen.

Zarzuela también deja en claro que Zambrano utiliza a su modo términos que la crítica regularmente aplica; por ejemplo, la palabra *plástico* significa, para el *Diccionario* de la Real Academia, capaz de ser modelado o que forma o da forma. Referido a un estilo o frase quiere decir: “Que por su concisión, exactitud y fuerza expresiva da mucho realce a las ideas o imágenes mentales”.<sup>24</sup> Sin embargo, para la filósofa, entre otras cosas: “Es lo visible que necesita darse a la luz, es la visibilidad de las cosas y los seres en estado de parto, en trance de dar origen a otras formas, a otros colores, a otra visibilidad”.<sup>25</sup>

Zarzuela también distingue tres formas de aproximación a la pintura en los textos de Zambrano: i) los que tratan el fenómeno artístico en analogía a los sucesos contemporáneos del tiempo en el que Zambrano vive; ii) aquellos en los que Zambrano nos habla de su personal relación con ciertas obras que le han acompañado siempre en la memoria, narrando la experiencia estética que vivió al contemplarlas, y iii) aquellos escritos en los que la autora descifra la esencia del arte.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Barcelona, 2015. De ese estudio, me refiero al cap. II “Hacia un saber sobre la pintura”, págs. 32-61. Disponible en: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/24894> (consultado el 10 de diciembre de 2018).

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 32.

<sup>24</sup> Real Academia Española, s.v. “plástico”, consultado el 12 de julio de 2019 <https://dle.rae.es/?id=TLksLOy>

<sup>25</sup> María Zambrano, “España en su pintura”, en *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, pág. 206.

<sup>26</sup> Zarzuela, *op. cit.*, pág. 37. Ese objetivo puede parecer ambicioso, pero así se expresa la autora.

Una virtud del estudio de Zarzuela es enlazar los escritos de pintura con otros títulos de la filósofa, demostrando que forman parte de un todo orgánico complejo, pero comprensible. Zarzuela destaca la triple función que la pintura tiene para Zambrano: presencia, espejo y semilla. Aborda estos conceptos a detalle, aunque también los describe de manera sintética:

La pintura se da en un instante presente —presencia—, que exige explorar su potencialidad sagrada —semilla— dándose en el medio y modo de la vida humana —espejo. Así, la presencia es revelación, la semilla es la potencia sagrada, y el espejo es la humana realidad devuelta en forma artística.<sup>27</sup>

Además, Zarzuela se refiere al vínculo que Zambrano tiende entre la pintura y España, en el cual esa expresión artística desempeña el papel que en otras culturas corresponde a la filosofía:

[...] las diversas referencias a la pintura española que aparecen en *Algunos lugares de la pintura*, se entienden dentro de la filosofía zambraniana como un adentramiento en lo más acallado del arte y del ser humano, puesto que la pintura, por encima de la escasa filosofía que en este país ha surgido, ha ocupado siempre un lugar central en la cultura española.<sup>28</sup>

En el texto con que presenta *Algunos lugares de la pintura*, Pedro Chacón Fuertes<sup>29</sup> señala aspectos en que la crítica ha identificado rasgos caracterizadores y alcanzado un consenso. María Zambrano no tuvo entre sus objetivos formular una teoría de la pintura ni efectuar crítica de arte; más bien, los escritos de Zambrano comparten a los lectores la experiencia subjetiva de la filósofa ante los lienzos que mira (mejor dicho, que *capturan* su mirada), una experiencia filtrada por su filosofía y su experiencia vital. Esta situación es congruente con la postura de Zambrano sobre “un saber de experiencia”, antiintelectualista y en el que la experiencia subjetiva se integra al conocimiento. Por ese motivo, la lectura de estos escritos remite más al propio pensamiento de la andaluza que a los saberes en estética o historia del arte. En su aproximación, la filósofa fija su atención en un símbolo de las obras, a partir del cual desmenuza su experiencia y sus ideas. Chacón considera que este aspecto tiene una implicación desafortunada, ya que en ocasiones Zambrano se deja llevar por la fuerza de la imagen simbólica (en *Una visita*, ella previene sobre la seducción de los iconos),

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 43.

<sup>29</sup> Chacón Fuertes, *op. cit.*, págs. 153-165.

soslayando la perspectiva estética, lo cual incluso suscitó un cuestionamiento de Ramón Gaya —pintor con quien compartió muchas posiciones— en el sentido de que Zambrano reemplazaba lo real con símbolos.<sup>30</sup>

A pesar de esas previsiones, Chacón señala que no se deben subestimar las apreciaciones de Zambrano en materia de pintura. Él considera que su reflexión es de particular valor con respecto a las condiciones de la creación pictórica y a las de contemplación de la pintura. En cuanto al primer tema, Zambrano extiende su teoría del conocimiento hacia el ámbito pictórico para hacer hincapié en la importancia de la disponibilidad con que debe contar el pintor, idea nutrida también por Ramón Gaya. En vez de ejercer sus recursos técnicos y ostentar su individualidad artística, el pintor debe tener una actitud de desasimiento, perderse, a fin de que la pintura emerja, se revele, desde una zona hasta entonces desconocida.

Según Chacón, la pensadora andaluza menciona que, durante la contemplación de la pintura, es necesario tener paciencia para permitir la compenetración entre el observador y la obra; lo que se pondrá de manifiesto será la verdad antes que la belleza. Zambrano, afirma Chacón, se desinteresa de la belleza, la cual en todo caso es un fenómeno concomitante con la verdad. De hecho, para ella la contemplación pictórica asumida a plenitud no se resuelve en deleite sensible, sino consiste, primero, en angustia y, posteriormente, en alegría profunda. La filósofa compara la contemplación con una herida que se abre a otra realidad.

También de acuerdo con Chacón, Zambrano califica a la pintura como el arte humano por excelencia. Desde la época de las cavernas, siempre ha acompañado a los seres humanos. Con base en una interpretación de la mitología, Zambrano dice que la poesía y la música fueron un legado de Orfeo, por lo que la pintura tiene un carácter humano, terrestre. Además, quien pinta es en primera instancia alguien que manipula pinceles, lienzos, colores; es decir, la pintura representa trabajo y en ella los humanos plasman sus sueños y pesadillas. Entonces, no es un artículo suntuario ni un pasatiempo dominical, sino una necesidad existencial,

---

<sup>30</sup> Ramón Gaya (1910-2005) fue pintor y escritor. Talento precoz, a los diez años realizó su primera exposición. En Madrid, entró en contacto con Juan Ramón Jiménez, cuyo estilo literario lo marcó profundamente. Conoció el surrealismo y el dadaísmo pictóricos. Su relación con la ILE y con Cossío se presentó a raíz de las copias. Ramón Gaya y María Zambrano coincidieron en puntos de vista estéticos; por ejemplo, su cuestionamiento de las tendencias expresivas de la pintura moderna, sobre lo cual Zambrano escribió el ensayo “La destrucción de las formas” (1944). Participó de manera importante en las Misiones Pedagógicas. *Vid.* <http://www.museoramongaya.es/index.asp?menuprin=2>. Consultado el 10 de julio de 2019.



porque sólo el ser exiliado y acosado se ve obligado a fijar las formas en pintura: luz, color, forma.

Chacón también plantea que, para la filósofa, la capacidad expresiva de la pintura abarca también el ser de una sociedad y de un país, en este caso España, un país plástico si los hay, y en el que la creación literaria y la pictórica llenarán el vacío de una tradición filosófica.<sup>31</sup> Esa expresividad es doble, pues en la pintura española se revela el misterio de España y es España la que mejor contribuye a revelar el misterio de la pintura nacional.

Con respecto a sus fuentes ideológicas en estas cuestiones, Chacón señala que el punto de vista de María Zambrano, centrado en la búsqueda y análisis del ser de España, es deudor de la Generación del 98, expuesto en libros como la monografía *El Greco* (1908), de Manuel Bartolomé Cossío y en la *Historia de la pintura española* de August L. Mayer (1885-1944).<sup>32</sup> La idea eje es que el rasgo caracterizador de la pintura y de la literatura de España es el *realismo*, que correspondería también a los españoles, realismo entendido como una categoría existencial: “el vínculo vital con las cosas sensibles no roto por ideales mediaciones”.<sup>33</sup> Esta concepción tendrá una implicación interesante: interpretar que la sacralidad de la pintura española proviene de su intenso carácter sensible. En términos comparativos, la pintura italiana estableció los códigos de la representación pictórica religiosa (cómo deben lucir los querubines, digamos), mientras que en la pintura española una pieza de pan se convierte en materia sagrada sólo por la precisión y fuerza de la representación. Para Zambrano, el artista que mejor representa esta tendencia de la pintura española es Francisco de Zurbarán (1598-1664) porque su obra expresa el misterio que se aloja en las cosas sencillas, que con frecuencia son objetos cotidianos, como tazones o vasijas.

La obra pictórica es el espacio que permite la revelación de lo misterioso dentro de las cosas y, para abordar ese misterio, es indispensable hacerlo con la luz de la pintura, un poco difusa, y ser pacientes, en oposición a la luz de la razón, que es intensa, involucra rapidez y cercena las cosas. En ese sentido, es conveniente matizar el concepto de realismo al que antes

---

<sup>31</sup> Sobre el sentido del término *plástico* para Zambrano, *vid.* el apartado sobre Alicia Zarzuela *supra*.

<sup>32</sup> August Liebmann Mayer, historiador del arte alemán, el primero en estudiar la pintura española a través de esquemas metodológicos modernos. Su *Historia de la pintura española* (1913) fue publicada en español en 1928, en la editorial *Revista de Occidente*.

<sup>33</sup> Chacón Fuertes, *op. cit.*, pág. 162.

me referí: sería sacar lo que las cosas encierran, su verdad trascendente que resulta incognoscible en la inmediatez.<sup>34</sup>

De acuerdo con Chacón, este cuerpo de ideas se vuelve *razón pictórica* y resulta indisociable de la razón poética que constituye el núcleo del proyecto filosófico de María Zambrano, una búsqueda que permitiera rebasar los límites en que nos ha encasillado la razón occidental. En ese sentido, la filósofa andaluza pugna para llevar la pintura hacia una ruta aún más transgresora, y convertir esa expresión artística, que es color, formas y representación en lenguaje. En 1970, Zambrano reescribió su ensayo “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” (1942), para transformarlo en “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes”.<sup>35</sup> En el primer texto, la pensadora indagaba sobre el origen sacro de la poesía y señalaba que en el lenguaje subyace la palabra originaria. En el segundo texto, sugería que en otro lugar se daba también la palabra poética, y ese lugar era desde luego la pintura.

Una vez que hemos revisado distintos artículos sobre el pensamiento de Zambrano en relación con la pintura, es momento de tratar de sintetizar algunos elementos de orden general en los que coinciden los estudiosos sobre los cuales me he apoyado para construir un punto de vista acerca de mi tema.

La revisión de los estudios permite darse cuenta de que el pensamiento de María Zambrano sobre pintura constituye un campo amplio para el análisis tanto por el interés que suscita el arte en sí mismo, como por su vinculación con la razón poética. En consecuencia, los artículos se complementan, contribuyen al conocimiento de características puntuales de esta materia y a exponer sus encuadres generales.

Los trabajos se refieren también a las categorías expresivas que organizan las ideas de Zambrano, como el espejo, la aurora o la luz, ya que la aproximación únicamente intelectual, o intelectualizante, era ajena a su programa filosófico. Al revisar los estudios sabemos que Zambrano se sumó a Ortega y a otros pensadores que atribuyen la crisis de la conciencia

---

<sup>34</sup> Zambrano describe el realismo como un aspecto central de la cultura española, al cual se asocia una forma peculiar de materialismo: “No se ha dicho que este materialismo conciba a la materia como algo estático, inerte y opaco, sino que la materia de la cual más que una teoría es un culto, una tenaz adoración, es materia sagrada, es decir, materia cargada de energía creadora, materia que se reparte en todo y todo lo identifica, que todo lo funde y trasfunde. Es el vehículo, la unión: la comunión asequible y concentrada por la cual todo va a todos”, “Pensamiento y poesía en la vida española”, en María Zambrano, *La Cuba secreta y otros ensayos* (ed. Jorge Luis Arcos), Madrid, Endymion, 1996, pág. 68.

<sup>35</sup> María Zambrano, “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes”, en *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., págs. 221-234.

occidental al racionalismo que ha cercenado partes amplias del ser. Junto con ese recurso a las imágenes está el método; Neves y Micheron lo señalan expresamente: la manera sutil, delicada, de aproximarse a las cuestiones centrales, con lo cual se busca evitar la violencia filosófica, sobre la cual, son de recordar las contundentes palabras de Zambrano: “La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento”.<sup>36</sup>

Si consideramos aspectos particulares, para Zambrano España es un país ligado a la pintura de manera casi telúrica, y en esa forma estética encuentra su expresión más profunda, su medio para interpretar la realidad. En esta postura subyace la importancia que Zambrano asigna a lo sensible, en vez de lo intelectual, y que para ella marca de modo importante la cultura española:

Nace la pintura, como es sabido, en las cavernas para apresar algo que huye y se escapa, las almas de los vivientes codiciados. Fuera la caza o cualquier otra forma de apropiación el ansia que acuciaba a aquellos “pintores” —a aquella sociedad, más bien— se trataba de arrancarle el alma a aquellos seres y tenerla allí ni viva ni muerta: viva, mas desprendida y apresada. El alma; el alma que es el “ser” para aquel que todavía no ha hecho filosofía, y para el que sueña. Estar ante las pinturas de las cavernas es soñar, estar soñando, lo mismo que ante *Las Meninas* de Velázquez.<sup>37</sup>

La opinión que deja la lectura en conjunto de los estudios es que se ha avanzado bastante en el conocimiento del pensamiento de Zambrano en torno a la pintura, pero aún parece válida la opinión de Mateos Gómez: “La materia está lejos de ser agotada”.<sup>38</sup>

## 1.2 Paul Ricoeur: interrogantes sobre la vida y la narración

El objetivo del ensayo de Ricoeur consiste en examinar la relación entre narración y vida, para lo cual toma como punto de partida la postura del análisis estructural sustentado en la

---

<sup>36</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 2013, pág. 16. En el pasaje, Zambrano contrasta la diferente aproximación a las cosas que emprenden el poeta y el filósofo, en los siguientes términos: “La fuerza que origina allí es la violencia. Y ahora ya, sí, admiración y violencia juntas como fuerzas contrarias que no se destruyen, nos explican ese primer momento filosófico en el que encontramos ya una dualidad y, tal vez, el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para liberarse de ellas. [...] La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento”.

<sup>37</sup> María Zambrano, “Sueño y destino de la pintura” en *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, pág. 218.

<sup>38</sup> Mateos Gómez, *op. cit.*, pág. 8. La publicación de *Algunos lugares de la pintura* como parte de las *Obras Completas* de Zambrano, que incorporan la genealogía de cada libro, así como las relaciones temáticas con otros títulos de la pensadora andaluza, entre otros aspectos, brinda a nuevos interesados en el tema la posibilidad de conocer esta faceta de la filósofa y alienta la generación de más conocimiento sobre el particular. Adicionalmente, la vigencia del asunto en revistas dirigidas a un público no especializado da muestras del interés que reviste; por ejemplo: Jesús Silva-Herzog Márquez, “Zambrano y los trazos de Picasso”, *Nexos*, mayo de 2019. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=42145>.

lingüística, que considera a los dos como ámbitos diferenciados, posición que se puede sintetizar en dos enunciados: las historias se narran y no se viven; la vida se vive y no se narra. El pensador francés se pregunta en primer término si esto es así, pero también plantea que el vínculo entre historia y vida se encuentra desdibujado, por ese motivo es necesario someterlo a un análisis crítico, recuperando el espíritu de búsqueda de la frase socrática *Una vida no examinada, no es digna de ser vivida*.<sup>39</sup>

En la primera de dos partes en que divide su análisis examina el acto de narrar. Retoma de la *Poética* de Aristóteles el concepto de *construcción de la trama* (*mythos*), que para él tiene el doble sentido de *fábula* como “historia imaginaria” y el de *trama*, como “historia bien construida”. Ricoeur trabaja a partir del sentido de trama. Una premisa fundamental para el pensador francés es que la trama, contra lo que se pudiera suponer, no constituye una estructura inerte, sino una operación, un proceso que tiene lugar en el lector por su condición de receptor de la historia.

A la luz de lo anterior, propone como tesis que la trama es una síntesis de elementos heterogéneos correspondientes a tres tipos:

i) síntesis de hechos dispersos y una historia inteligible, en virtud de la cual la narración constituye un todo organizado, en oposición a un conjunto de ocurrencias aisladas;

ii) síntesis de elementos discordantes y concordantes dentro de una totalidad, referida en una historia al choque entre lo deseado y lo alcanzado, lo casual y lo intencional y, en suma, a las contradicciones presentes en la narración, cuya comprensión se alcanza al seguir el relato hasta su conclusión;

iii) síntesis de dos planos temporales: el de la sucesión (teóricamente) innumerable de acontecimientos y el de la integración, apogeo y cierre de los mismos, por el cual la historia

---

<sup>39</sup> En el interés de tener una aproximación al menos general al pensamiento de Paul Ricoeur (1913-2005), resulta oportuna su exposición del proyecto de la hermenéutica: “Desde un punto de vista hermenéutico, es decir, desde el punto de vista de la interpretación de la experiencia literaria, un texto [...] es una mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y sí mismo. La mediación entre el hombre y el mundo, es lo que se llama referencialidad, la mediación entre el hombre y el hombre, es la comunicabilidad; la mediación entre el hombre y sí mismo, es la comprensión de sí. Una obra literaria implica estas tres dimensiones de referencialidad, comunicabilidad, y comprensión de sí. [...] La hermenéutica quiere descubrir las nuevas características de referencialidad no descriptiva, de comunicabilidad no utilitaria, de reflexividad no narcisista, generadas por la obra literaria. En una palabra, la hermenéutica sostiene el gozne entre la configuración (interna) de la obra y la refiguración (externa) de la vida. A mi juicio, todo lo que se dijo más arriba sobre el dinamismo de la configuración propia de la creación literaria no es más que una larga preparación a la comprensión del verdadero problema, el de la dinámica de transfiguración propia de la obra”. *Ibidem*, pág. 16.

recibe una configuración. Ciertamente, no hay que perder de vista que, en la perspectiva de Ricoeur, el lector es quien sintetiza estos elementos.

A su tesis de la trama como síntesis de heterogeneidades, Ricoeur plantea dos corolarios epistemológicos. El primero corresponde al estatuto de inteligibilidad atribuido al acto de configuración. Aristóteles sostiene que las narraciones revelan aspectos universales de la condición humana, y en consecuencia son más filosóficas que la historia contada por historiadores —sujeta a lo aleatorio y particular—, aunque inferiores a los universales lógicos. Las narraciones se relacionan más con la sabiduría práctica que con la teórica. Si la ética estudia las relaciones abstractas entre las virtudes y la felicidad, la poesía (en su forma narrativa o dramática) concibe “experimentos mentales” que ilustran de manera concreta las consecuencias de asumir determinadas conductas. Es el lector quien capta ese proceso al ejercer la inteligencia narrativa, llamada por Ricoeur *inteligencia phronética*, y así fortalece su sabiduría práctica.

El segundo corolario epistemológico se refiere a que el conjunto de esquemas narrativos representa una tradición, no con la connotación de rigidez ni de acatamiento forzoso, sino como la clave del funcionamiento del modelo narrativo y que, en esa medida, contribuye a identificarlo. Ricoeur explica que una tradición se sustenta en la dinámica entre innovación y sedimentación, lo nuevo y lo establecido. Los modelos narrativos constituyen más bien un referente sobre el cual trabaja de manera incesante la innovación. En ese sentido, las obras se expresan en un rango que abarca desde la adecuación a un modelo narrativo a la desviación con respecto de éste.

Una vez hechas las consideraciones sobre el acto de narrar, Ricoeur dedica la segunda parte de su ensayo a examinar la relación entre narración y vida, para lo cual revisará los dos términos. En primer término, la ficción y la manera como acompaña la vida. Al respecto, siguiendo su supuesto de que la trama es un proceso ejecutado por el lector, considera que el sentido de un relato se genera en la confluencia del *mundo del texto* con el *mundo del lector*. Toda obra literaria tiene la capacidad de exponer ante sí un horizonte de experiencia posible, un mundo distinto de aquel donde se encuentra el lector. Leer es desarrollar ese horizonte en todos sus rasgos. Implicación de lo anterior es que, al terminar su lectura, el lector pertenece simultáneamente al horizonte de experiencia de la obra —en el plano imaginario—, y al horizonte de su acción —en el ámbito de lo real. La conclusión de ello responde a la pregunta

formulada en el texto: por medio de la lectura se viven en la imaginación las historias que se narran.

En la segunda parte de su análisis, referente a la vida, el pensador francés señala que hay una diferencia importante entre la vida y lo vivido. Toda vida se caracteriza por una mezcla entre acción y sufrimiento, que el relato busca imitar. Aristóteles definía al relato como “imitación de una acción” (*mimesis praxeos*). Con base en esos supuestos, Ricoeur encuentra tres puntos de apoyo (*anclajes*) del relato en la experiencia viva:

El primer anclaje se refiere a la estructura misma de la acción e involucra la comprensión del conjunto de conceptos que, en cualquier lengua natural, permiten distinguir entre la acción, el movimiento físico y el comportamiento. A esa red conceptual la llama *semántica de la acción* e incluye los componentes agrupados como síntesis de lo heterogéneo, en el caso del relato. Tenemos una familiaridad con la semántica de la acción (en la vida) que es similar a la presente en las tramas de las historias, y en ambos casos su comprensión está dada por la inteligencia *phronética*.

El segundo anclaje atañe a una propiedad de la acción que le permite ser narrada, y es la de estar mediatizada en símbolos de naturaleza cultural que sustentan la acción para convertirse en su significación primera. A este aspecto lo denomina *simbolismo implícito o inmanente*, caracterizado por ser un contexto para describir acciones particulares. Dar un beso puede servir para saludar, expresar cariño o manifestar deseo físico, entonces ese símbolo brinda un parámetro de significación en función del cual se puede interpretar un comportamiento.

Al tercer anclaje lo denomina la *cualidad pre-narrativa de la experiencia humana*. Comprender la acción implica reconocer en ella las estructuras temporales semejantes a las que componen la narración. Por esta característica se puede hablar de la vida como una historia en estado naciente.

En esta parte de su ensayo, Ricoeur sale al paso de una posible objeción en el sentido de que no se podría hablar de la cualidad prenarrativa de la experiencia humana, porque si toda la vida es objeto de mediación por diversos sistemas simbólicos, no existiría ese estado naciente que brinda la posibilidad de narrar historias nuevas. Sin embargo, él argumenta que la experiencia contiene una narratividad virtual, que lo lleva a proponer el concepto de historia en potencia como acompañante de la experiencia humana.

En una de las partes más interesantes de su ensayo, Ricoeur ilustra esta condición prenarrativa, la posibilidad de historias en potencia, con el caso psicoanalítico y el caso existencial. En el psicoanálisis se narran recuerdos, sueños y episodios conflictivos. La historia de una vida entonces la constituyen historias reprimidas (potenciales) convertidas en historias vueltas inteligibles. El caso existencial es el de un juez que, al tratar de entender las circunstancias de un enjuiciado, debe remontarse a sus antecedentes, a su vez historias de las que surge la figura de la persona implicada. Visto así, el hecho de narrar sería una propiedad de la existencia.

La ficción narrativa constituye entonces una dimensión de la *comprensión de sí*, parafraseando a Sócrates, una vida examinada es una vida narrada, dice Ricoeur. Y una vida narrada es una vida que cuenta con las estructuras del relato mencionadas al comienzo; particularmente, la dinámica entre concordancia y discordancia, en la cual finalmente se impone la concordancia.<sup>40</sup> El ejemplo que utiliza para explicar esto es el contraste entre el análisis del tiempo efectuado por San Agustín y el examen de la trama elaborado por Aristóteles. Según Ricoeur, en el primero prevalece la discordancia sobre la concordancia, entonces se podría suponer que no responde a los supuestos que plantea, pero eso es aparente porque en San Agustín existe una búsqueda de concordancia, de totalidad; es decir, *unidad de intención*.

Posteriormente, el filósofo vuelve su examen hacia sí y hacia su lector. Dice que la propia vida se presenta como un ejercicio para encontrar, mediante la inteligencia *phronética*, la *identidad narrativa* que nos constituye, identidad que no es incoherente ni estática porque responde a la dinámica de la existencia.

El concepto de identidad narrativa tiene implicaciones profundas para la vida; entre ellas, que podemos interpretarnos (*leemos*, podría decirse) en los términos de la dinámica tradición-innovación con que se examina una obra poética. Somos de una manera la mayoría de las veces —y eso nos conforma como tradición—, pero a veces hacemos cosas diferentes, y entonces nos convertimos en innovación. Del mismo modo, se nos puede aplicar el concepto de voces narrativas integrado en muchas creaciones literarias.

---

<sup>40</sup> “[...] la mediación entre los sucesos múltiples y la historia singular ejercida por la trama; la primacía de la concordancia sobre la discordancia; y, finalmente, la lucha entre sucesión y configuración”, *ibidem*, pág. 12.

Ahora bien, Ricoeur señala que podemos convertirnos en nuestros narradores, pero no en nuestros autores, y en eso sí se diferencian la vida y la narración, aunque esa barrera se puede soslayar jugando con las historias que aporta nuestra cultura y nuestra tradición literaria. Esas variaciones imaginativas nos pueden llevar más allá de un *yo* narcisista, para alcanzar un *sí mismo* nutrido de símbolos culturales, preponderantemente los literarios.

Del ensayo de Paul Ricoeur, he tomado algunos elementos conceptuales para apoyar en ellos la lectura de *Una visita*. En primer lugar, se encuentra el hecho de que suscribir las posiciones del ensayo, así sea parcialmente, representa dar prioridad a la experiencia del lector en su relación con el texto. Entre los elementos asociados con esa postura, con los que me siento afín, está la relevancia que se asigna al acto de lectura, el dinamismo que conlleva y el recordatorio de que la lectura es un proceso abierto, sujeto a reinterpretaciones:

[...] la construcción de la trama es la obra común del texto y el lector. Es necesario seguir y acompañar la configuración, actualizar su capacidad de ser seguida, para que la obra tenga, incluso dentro de sus propios límites, una configuración. Seguir un relato es actualizar de nuevo el acto configurador que le dio forma. Además, es un acto de lectura el que acompaña al juego entre innovación y sedimentación, al juego con las dificultades narrativas, con la posibilidad de desviación, o incluso la lucha entre la novela y la antinovela. Por último, es el acto de lectura el que acaba la obra, que lo transforma en una guía de lectura, con sus zonas de indeterminación, su riqueza latente de interpretación, su poder de ser reinterpretado de manera siempre nueva en contextos históricos siempre nuevos.<sup>41</sup>

A partir de eso, quiero resaltar la importancia que tiene para el presente trabajo la idea de que el sentido de la narración surge en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. En su explicación amplia de este aspecto, dice Ricoeur:

Hablar de mundo del texto, es hacer hincapié en la característica de toda obra literaria de abrir delante de sí un horizonte de experiencia posible, un mundo en el cual sería posible habitar. Un texto no es una entidad cerrada sobre sí misma, es la proyección de un nuevo universo distinto de aquel en el cual vivimos. [...] Horizonte de espera y horizonte de experiencia no cesan de encontrarse y de fusionarse. Gadamer habla en este sentido de “fusión de horizontes”, una fusión esencial al arte de comprender un texto.<sup>42</sup>

Apertura y fusión de horizontes, universos nuevos, experiencias imaginativas y reales, esa red conceptual podía rendir resultados interesantes orientada a la lectura de *Una visita*, ya que se propone la apropiación del pasaje que encuentro más sobresaliente en el texto: el de las experiencias fenomenológicas porque, para apropiarse de ellos, el lector necesita

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 15.



involucrarse, ponerse en la piel de la filósofa, quien plantea una pregunta sobre lo trágico durante el texto y, cuando la responde, la contestación no resulta explícita, sino algo en lo cual el lector necesita reflexionar si quiere volver real, y para sí, esa experiencia imaginativa.<sup>43</sup>

Desde otra perspectiva, esta red conceptual involucraba una exigencia de enriquecer el contexto de lectura, porque para abordar *Una visita* se hacía necesario, ya en términos del examen concreto, comprender el trasfondo de la escritura del artículo, el proceso de fundación del Museo del Prado, conocer las aportaciones de Manuel Bartolomé Cossío, el trabajo de las Misiones Pedagógicas y el papel que el Gobierno republicano le dio al legado pictórico en resguardo del Prado durante la Guerra Civil; es decir, los temas por tratar en el capítulo segundo del presente trabajo.

Otro concepto que quiero retomar es el del estatuto de *inteligibilidad* concedido a la narración, el primer corolario epistemológico relativo a la síntesis de lo heterogéneo. Encuentro muy provechoso retomar este concepto en el caso de Zambrano, porque recurrir a él me permite situar el análisis dentro de un marco de comprensión como *inteligibilidad de la contemplación*. Ese es un aspecto del que quiero dejar constancia. Por otra parte, tomar en cuenta la inteligibilidad se torna un aliciente para ser claro aun cuando los temas resulten difíciles de explicar o abordar.

En cuanto a la idea de identidad narrativa, me ha parecido muy fructífera para efectos de lectura, en particular, para llevar a cabo el análisis del texto en sí, de acuerdo con lo que Ricoeur refiere:

Hago hincapié en esta expresión de identidad narrativa porque lo que llamamos subjetividad no es ni una serie incoherente de acontecimientos ni una sustancia inmutable inaccesible al devenir. Ésta es, precisamente, el tipo de identidad que solamente la composición narrativa puede crear gracias a su dinamismo.<sup>44</sup>

La condición prenarrativa de la existencia es un aspecto destacado por Ricoeur y cuya aplicación en la lectura tiene la particularidad de que las pinturas asumen el papel de historia en estado potencial mencionada por el filósofo francés, pues para María Zambrano los

---

<sup>43</sup> Agradezco al Dr. Hugo Enrique del Castillo Reyes por hacerme notar que la fusión de los horizontes de expectativa y esta relevancia del lector también es trabajada por la teoría de la recepción.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 21.

cuadros eran un espacio que, contemplado con la actitud adecuada, podía hacer ver la naturaleza profunda de las cosas, algo trascendente más allá del lienzo.

En suma, para enunciar de manera directa el marco teórico de mi lectura, siguiendo a Paul Ricoeur, el eje es la importancia de la experiencia del lector en su relación con el texto, dentro del cual el papel principal corresponde al acto de leer. El sentido de la narración surgirá en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector, a partir del conocimiento del contexto y del análisis textual. La propiedad que debe tener esta lectura es la inteligibilidad. Uno de los aspectos por localizar por medio de la lectura es la identidad narrativa del personaje de Zambrano, lo que nos remite a su pensamiento.

Quiero expresar en preguntas de tipo general los aportes conceptuales expuestos, con el fin de que guíen la lectura y propicien un diálogo fluido con el texto:

*i)* Para el caso de *Una visita*, ¿se cumple el supuesto de Ricoeur sobre que el sentido se da en la intersección del mundo del texto y el mundo del lector? En caso de ser así, ¿cómo se cumple ese supuesto?

*ii)* ¿Cuáles son las características de la identidad narrativa que corresponde a María Zambrano y cómo se desarrolla esa identidad en el texto?

## CAPÍTULO 2

### El Museo del Prado en dos episodios de la cultura española

El Museo del Prado es una institución de incalculable valor artístico —muchas de las pinturas ahí reunidas son obras maestras—, pero resulta única si a lo anterior se suma el valor histórico que tiene para España. Su acervo pictórico, producto en gran parte del coleccionismo de los reyes, tiende un vínculo con el pasado. Alcanza el estatus de museo nacional, aun con la diversidad cultural de España. No es de sorprender entonces que María Zambrano, que reflexionó sobre España y su pintura, escribiera “Una visita al Museo del Prado”. En ese tenor, el objetivo del presente capítulo es exponer dos procesos históricos en los que el Museo del Prado figuró de manera particular en la cultura española, y que me permiten contar con el encuadre para efectuar una propuesta de lectura del texto de la filósofa andaluza.

En primer lugar, haré una recapitulación histórica referente a la creación del Museo del Prado, pues me parece oportuno conocer, además de la manera en que se acumuló ese impresionante legado artístico, las circunstancias que permitieron alcanzar valoración y conciencia histórica en materia de pintura —porque es diferente tener un conjunto de cuadros a concebirlos como unidad— y entender los hechos que propiciaron que el museo abriera sus puertas hace 200 años.

En segundo término, me referiré al aporte de la Institución de Libre Enseñanza, una instancia muy importante para la renovación educativa en España y, dentro de ese tema, quiero destacar en particular algunas ideas de Manuel Bartolomé Cossío, cuya importancia radica en el papel central que ese educador asignó a la pintura dentro de su proyecto formativo. Además, Cossío fue creador y promotor de las Misiones Pedagógicas, un proyecto de la Segunda República que buscó llevar los frutos de la cultura española hasta los más olvidados confines del país, y que incluyó entre sus actividades al Museo de la Pintura; es decir, una exposición itinerante con reproducciones muy logradas de obras selectas del Museo del Prado. María Zambrano conoció a Cossío y tuvo amistad con Ramón Gaya, un pintor que colaboró en las Misiones, pero sobre todo me interesan las afinidades entre las ideas de ambos.

## 2.1 Concepción y fundación del Museo del Prado

Comenzaré este apartado con las palabras de Alfonso E. Pérez Sánchez, Director del Museo del Prado de 1983 a 1991, porque nos permiten conocer la riqueza de las colecciones reales, que dieron pie al Museo del Prado:

Desde los reyes católicos, los Austrias han venido protegiendo a las artes y a los artistas. La reina Isabel tenía pintores [...] y en Granada guardamos aún hoy una serie reducidísima de lo que constituía su colección privada y piadosa. Carlos V protege artistas italianos y flamencos. Compra obras en toda Europa y hace de Tiziano su retratista oficial. [...] Felipe II continúa su devoción a Tiziano y le encarga lienzos y lienzos religiosos y mitológicos [...] Felipe III continúa, en menor escala, esa política y deja testimonios firmísimos de su admiración por lo recibido, a la par que protege a los artistas italianos y recibe en Valladolid la visita del joven Rubens. Pero será Felipe IV, el rey artista por excelencia, el que compense con su dedicación a las colecciones regias sus desdichas de gobernante. Protector de Velázquez, admirador de Rubens, coleccionista infatigable, en su tiempo las colecciones alcanzan su punto más alto. Cientos de cuadros italianos vienen para el Palacio del Buen Retiro. Rubens y sus discípulos pintan para la Torre de la Parada. El Escorial y el Alcázar enriquecen extraordinariamente sus conjuntos [...] en 1700, los inventarios [...] dan la cifra casi inverosímil de 3,917 cuadros en los distintos palacios y de 1,622 en el monasterio de El Escorial. [...] Todo, o la mayor parte de ello, va a volcarse sobre El Prado y constituye aún hoy su núcleo fundamental.<sup>45</sup>

Sin embargo, ese es sólo el punto de partida. El hecho de acumular muchos objetos no necesariamente lleva a valorarlos ni a conjuntarlos en un museo. Mucho tiempo antes de que el Museo del Prado abriera sus puertas, se desarrolló un proceso de toma de conciencia y aprecio de la pintura española. Javier Portús señala los cuatro hechos más importantes que ocurrieron en ese sentido durante el siglo XVIII: “a) aumento considerable de la información histórica [...]; b) identificación de un marco histórico y de claves estéticas que permitieron reivindicar adecuadamente esa pintura; c) interés concreto desarrollado en las colecciones reales por adquirir obras españolas, exponerlas y difundir su conocimiento; d) voluntad de algunos artistas de identificarse como herederos de esa tradición y reflejarlas en sus obras”.<sup>46</sup>

El primer aspecto por abordar es de carácter institucional, y se refiere a la fundación, en Madrid, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752) durante el reinado de Fernando VI (1713-1759). Antes de la creación del Prado, la Academia de San Fernando concentró los esfuerzos artísticos en España. Al ser auspiciada por la Corona, constituyó un

---

<sup>45</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, “El Museo Real (1819-1868)”, conferencia impartida en la Fundación Juan March, Madrid, 2 de marzo de 1976. Disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2243&l=1> (consultada el 31 de mayo de 2019). La transcripción es mía y corresponde a los minutos 45:00 al 49:32.

<sup>46</sup> Javier Portús, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012, pág. 87.

foro estable de encuentro para artistas y estudiosos que permitió el intercambio de ideas, además de propiciar iniciativas eruditas, de las cuales hablaré más adelante.<sup>47</sup> Programáticamente, en la Academia se defendió el credo estético de la belleza ideal, propio del clasicismo, y se censuraron los excesos ornamentales en pintura y arquitectura con el estilo churrigueresco como blanco principal de sus diatribas.<sup>48</sup>

En la Academia de San Fernando, Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) leyó su discurso “Historia y destino de las bellas artes en España” (1782),<sup>49</sup> un extenso texto considerado la primera historia de la pintura española que pudo presentar una perspectiva organizada con claridad y pormenorizada: “[...]Jovellanos sigue paso a paso la evolución de este arte, [...] de manera que en su relato ya están perfectamente identificados el marco, los personajes y las categorías que durante más de un siglo servirán para construir la historia de la pintura española”.<sup>50</sup> Es patente la trascendencia que, al proponer un esquema general, tuvo esta conferencia para la formación de una conciencia histórica, y en aspectos específicos, tuvo la importancia de defender la validez del naturalismo como un rasgo característico de la expresión pictórica española, a contrapelo de las perspectivas neoclasicistas.

Jovellanos también proporcionó la idea y parte de la información que sirvieron a Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) para escribir el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800, seis volúmenes), publicado por la Academia de San Fernando. Este *Diccionario* no fue el primero de su tipo. Ceán tuvo como predecesor a Antonio Palomino (1655-1766), cuyo *Parnaso español pintoresco y laureado* (1724, tercer tomo del *Museo pictórico*) aportó considerable información biográfica de los artistas. Sin embargo, a diferencia de Palomino, de quien se señala que en ocasiones dio crédito a fuentes poco fiables y dejó de indicar la procedencia de los datos, Ceán es selectivo en cuanto a fuentes de información y las registra. Adicionalmente, este autor incorporó índices cronológicos y geográficos, y la localización de las obras por él mencionadas.

El clima cultural prevaleciente por esa época en Europa tendía a demeritar las aportaciones de España. De acuerdo con Pierre Géal, “Tres acusaciones formaban los ejes de

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, pág. 88.

<sup>48</sup> Cabe recordar, en el terreno de las letras, que esta misma mentalidad relegó la poesía de Sor Juana durante mucho tiempo.

<sup>49</sup> También conocido como *Elogio de las bellas artes*.

<sup>50</sup> Portús, *op. cit.*, pág. 103.

estas controversias: 1) control cultural del Santo Oficio, 2) la crueldad de los españoles en las Indias y 3) las escasas o nulas aportaciones de España a la cultura”.<sup>51</sup> Los sectores ilustrados buscaron contrarrestar esta mala opinión a través del conocimiento y la descripción de los recursos de su país, materiales y culturales, como paso previo e indispensable para su mejora.

En ese contexto, destaca el aporte de Antonio Ponz (1725-1792), secretario de la Academia de San Fernando (1776-1790), a quien el Ministro de Hacienda encargó inventariar los bienes expropiados a los jesuitas; para ello, recorrió la mayor parte del país, producto de lo cual fue *Viaje de España*, libro que se propone dar cuenta de los aspectos físicos, geográficos y económicos del país, así como de sus bienes artísticos.<sup>52</sup> El libro de Ponz tiene dos vertientes: polemizar en contra de los detractores extranjeros de España y constituir, a la manera neoclásica, una guía del buen gusto.<sup>53</sup> Es decir, plantea juicios de valor en materia estética para establecer qué se debe conservar e imitar dentro de las obras artísticas existentes en España y qué soslayar o incluso destruir; por ejemplo, la arquitectura churrigueresca. En ese sentido, es relevante notar que Ponz asume un criterio de contemporaneidad, desmarcado de juicios de valor sustentados únicamente en la antigüedad o apego a la tradición de los bienes artísticos. Además, parte de una propuesta de renovación artística, en la cual es importante reconocer las fallas en la pintura y arquitectura españolas.

Ponz fue un innovador porque, a través de sus viajes, conoció de primera mano muchas obras y las describió extensa y acuciosamente; podríamos decir que realizó *trabajo de campo* en una época en la que eso no se acostumbraba, y lo aplicó para ampliar el conocimiento sobre estatuas, iglesias, lápidas, cerámicas y desde luego cuadros. La amplitud y el detalle de la información tuvieron el efecto, primero, de hacer visible, de dar a conocer las riquezas de España entre un mayor número de personas. En segundo término, y más significativo para

---

<sup>51</sup> Vid. Pierre Géral, “La creación de los museos de arte en España”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIV, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, págs. 289-298. Además, *Un espejo de la nación y una escuela para los artistas: el origen equívoco de los museos*, conferencia impartida en el Museo Nacional del Prado, Madrid, 16 de febrero de 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UUKAUB6bQec> (consultada el 31 de mayo de 2019).

<sup>52</sup> El título completo de la obra y su extensión son elocuentes en cuanto a sus objetivos: Antonio Ponz, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella* (1772-1794, 18 tomos).

<sup>53</sup> Géral, *op. cit.*, pág. 291.

nuestro tema, el de propiciar la formación de la conciencia de patrimonio en los términos que Portús señala:

[...] la existencia de una serie de bienes que no pertenecen exclusivamente a sus titulares, pues la nación en general tiene ciertos derechos sobre los mismos. [...] Se trataba sobre todo de bienes relacionados con la “memoria” colectiva. Era un concepto incipiente, que se desarrollaría sobre todo a partir de la Revolución Francesa, y que afecta a la pintura en la medida en que ya se consideraba un instrumento de memoria, y posible depositario del orgullo colectivo.<sup>54</sup>

Si bien los anteriores aspectos son significativos, el *Viaje* es aún más relevante para nuestro tema por incluir el texto conocido como la *Carta*<sup>55</sup> de Anton Raphael Mengs (1728-1779).<sup>56</sup> Debido a que Ponz no se sintió suficientemente calificado para hacerlo, Mengs escribió una valoración general de la pintura española, de forma epistolar, así como un comentario sobre el estado e importancia de las colecciones reales. Artista destacado, autoridad en pintura española, Mengs fue también un abanderado convencido de la estética del neoclasicismo,<sup>57</sup> y al mismo tiempo un educador que se esforzó en clasificar a las obras pictóricas y a ubicarlas conforme su ideal estético. Por la autoridad del personaje, críticos e historiadores destacan el siguiente fragmento de la *Carta*:

Desearía yo que en este real palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay repartidas en los demás Sitios Reales y que estuviesen puestas en una galería digna de tan gran monarca, para poder formarle a vuestra merced, bien o mal, un discurso que desde los pintores más antiguos de que tenemos noticia guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza, con el fin de hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos y hacer con esto más claras mis ideas; pero no habiendo pensado jamás la Corte en formar serie de pinturas, hablaré con interrupción de los artífices de diversos tiempos, empezando de los mejores autores españoles, por estar colocadas sus obras en las principales piezas de ese Real Palacio.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Portús, *op. cit.*, págs. 100-101.

<sup>55</sup> “Carta a D. Antonio Ponz sobre el mérito de los cuadros más singulares que se conservan en el Palacio Real de Madrid”, citado por Portús, *op. cit.*, pág. 89. La carta, firmada el 4 de marzo de 1776, fue publicada en el tomo VI del *Viaje de España*.

<sup>56</sup> “Anton Raphael Mengs, pintor y tratadista alemán, el más destacado del primer neoclasicismo [...] Como destacado defensor del concepto de ‘belleza ideal’, tomó por modelos la Antigüedad clásica y las obras de Rafael para el dibujo y la expresión, de Antonio Allegri, el Correggio para la gracia y el claroscuro y de Tiziano Vecellio para el colorido [...]. Su ideario estético fue publicado en las *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey* (Zúrich, 1762) y en las ediciones póstumas de sus *Obras*, a cargo de su amigo José Nicolás de Azara y de Carlo Fea, que fueron traducidas al francés, al alemán y al inglés”. “Anton Raphael Mengs”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, s.v. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/mengs-anton-raphael/e12bc29a-45fb-4985-867e-7975a5ed6482> (consultado el 12 de julio de 2019).

<sup>57</sup> Portús, *op. cit.*, pág. 88.

<sup>58</sup> Ponz citado por Géal, *op. cit.*, pág. 293.

Se trata de un párrafo memorable por reunir elementos que anticipan la fundación del Museo del Prado. Se cuestiona la dispersión de las colecciones reales, localizadas en recintos como el Palacio del Buen Retiro, El Escorial y otros. En contrapartida, se hace hincapié en los beneficios de contar con un espacio especializado, en donde resguardar el acervo pictórico. Asimismo, se encuentra, al menos de manera embrionaria, la concepción de continuidad histórica en materia estética. Cuando escribe “un discurso que desde los pintores más antiguos de que tenemos noticia guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza”, Mengs está planteando un criterio de tipo estético, pero al mismo tiempo histórico, en el cual sobresale la organización del material pictórico de manera inteligible y en el que se adviertan sus avances.<sup>59</sup> Por último, se enfatiza el carácter nacional de la parte más sobresaliente de las colecciones reales, aspecto vinculado con la defensa de la cultura española en cuanto eje del discurso ilustrado.<sup>60</sup>

Los elementos culturales anteriormente expuestos resultaron significativos para consolidar la importancia de la pintura hecha en España durante el siglo XIX, pero el antecedente más significativo del Museo del Prado fue producto de la Guerra de Independencia (1808-1814), y lo constituyó el Museo Josefino; es decir, el proyecto de museo concebido por José Bonaparte, para el cual promulgó un decreto el 20 de diciembre de 1809, en los siguientes términos:

Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos; que brille el mérito de los célebres pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas; procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Rivalta, Navarrete, Juan San Vicente y otros; [...] Se fundará en Madrid un Museo de Pintura que contendrá las colecciones de las diversas escuelas y á este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos, y aun de nuestros palacios, los quadros necesarios para completar la reunión que hemos decretado.<sup>61</sup>

El Museo Josefino nunca se concretó, pero que Bonaparte, el invasor, hubiera tenido intención de abrirlo, propició la creación del Museo del Prado como secuela de un sentimiento de afirmación nacionalista con posterioridad a la Guerra de Independencia, en el

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, pág. 293.

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> Citado en *ibidem.*, págs. 295-296.



cual el concepto de “patrimonio nacional”, antes ajeno a la sociedad española, se difundió progresivamente. Por ejemplo, Manuel Napoli (1757-1831),<sup>62</sup> restaurador de las colecciones reales, propuso a las Cortes en 1814 la creación de un museo para Madrid, con el argumento de que “[...] la Nación necesita conservar estos objetos de bellas Artes para la formación de una colección de pinturas de q.<sup>e</sup> carece y no tiene”.<sup>63</sup>

También el ministro Pedro de Ceballos<sup>64</sup> se expresó en los siguientes términos que son, de acuerdo con Géal, la primera referencia en España al “patrimonio nacional”:

[...] pensaba yo que sería ventajoso y mui conveniente [...] depositar [las pinturas] escogidas en la R.I Academia de S.n Fernando, en el Palacio de Buenavista, ó donde parezca mejor para que queden allí en custodia como un patrimonio de la Nacion que quando se restablezca la tranquilidad puede servir de principio para una excelente Galería que sea de utilidad nacional para las artes y para nuestros artistas [...].<sup>65</sup>

Fue en ese clima de opiniones que Fernando VII promulgó, el 19 de noviembre de 1819, el decreto por el que se creaba el Museo del Prado, el cual citaré en su totalidad, a pesar de su extensión, por encontrarlo fascinante:

Entre otros pensamientos de utilidad común que ha inspirado al Rey nuestro Señor el ardiente deseo que le anima del bien de sus vasallos, y de propagar el buen gusto en materia de bellas artes, fue uno el de formar y franquear al público una copiosa colección de cuadros nacionales y extranjeros por el orden de las diferentes escuelas: establecimiento que al mismo tiempo que hermozeaba la capital del reino, y contribuía al lustre y esplendor de la Nación, suministraba a los aficionados ocasión del más honesto placer, y a los alumnos de las artes del dibujo los medios más eficaces de hacer rápidos adelantamientos. Destinó S.M. para tan digna empresa la gran copia de preciosas pinturas que estaban repartidas por sus Reales palacios y casas de

---

<sup>62</sup> “Manuel Napoli. Pintor español. Durante la Guerra de la Independencia, intenta convencer repetidas veces a las autoridades de que sería conveniente aprovechar las obras de arte disponibles (la colección de Godoy y los cuadros de los conventos suprimidos) para constituir un museo nacional, independiente de la Academia de San Fernando; insiste en su carácter público, que supondría una ruptura completa con las colecciones tradicionales. Quizá la colaboración de Napoli con el enemigo —el régimen josefino— explique el fracaso de estas propuestas, que son el único proyecto museístico elaborado en la España patriótica durante la guerra y aparecen como una respuesta al proyecto de Museo Josefino. En 1814, [...] Napoli propone la formación de un museo real. [...] quizá influye su argumentación en la decisión de Fernando VII [...] de optar por la formación de un museo controlado por la Casa Real: el futuro Museo del Prado, abierto en 1819”. “Manuel Napoli”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, s.v. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/napoli-manuel/2d1eafce-421f-4c56-bad4-ebf9bc0e6170> (consultado el 12 de julio de 2019).

<sup>63</sup> *Vid. Géal, op. cit.*, pág. 296.

<sup>64</sup> Pedro Félix de Ceballos y Guerra de la Vega (1759-1838). Fernando VII lo nombró Secretario de Estado después de la Guerra de Independencia. También desempeñó un papel importante como diplomático. *Vid. “Pedro Félix de Ceballos y Guerra de la Vega”, en Real Academia de la Historia.* Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/14713/pedro-felix-de-ceballos-y-guerra-de-la-vega> (consultado el 12 de julio de 2019).

<sup>65</sup> *Vid. Géal, op. cit.*, pág. 296.

campo, y señaló fondos para habilitar los salones y galerías del magnífico edificio del Museo del Prado, donde la colección había de colocarse. Su augusta esposa, la Sra. Doña María Isabel de Braganza, que de Dios goce, movida de los mismos deseos que S.M., se dignó también proteger y alentar este importante proyecto; y al cabo de año y medio que se ha trabajado en su ejecución está ya concluida una gran parte de la obra [...] no queriendo S.M. dilatar a sus amados vasallos el gusto y la utilidad que puede resultarles de tener reunidas a su vista las más sobresalientes producciones de los pintores que han honrado con ellas a la nación, se ha dignado resolver que desde luego se franquee la entrada al público, y que desde el día 19 del corriente mes de Noviembre esté abierto el Museo por ocho días consecutivos, excepto los lluviosos y en que haya lodos, y en lo restante del año todos los miércoles de cada semana desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde.<sup>66</sup>

En el texto se identifica un elemento discutido por los especialistas, relativo a la modernidad del Prado. Para Géral, a diferencia del Louvre —paradigma del museo moderno en cuanto los bienes culturales se conciben como propiedad de la nación y no de la Corona—, la creación del Prado debe ser considerada más bien en el espíritu tradicional de una concesión del rey a sus súbditos.

Otro aspecto sobresaliente es que, al ser el rey quien ordena crear el museo, se exalta un periodo histórico durante el cual España fue la primera potencia mundial y estuvieron al servicio de la Casa Real pintores que realizaron numerosas obras maestras. Visto así, el Museo del Prado se presenta como una afirmación de la realeza, que construye un imaginario a través de obras como *Las meninas* que es, a final de cuentas, un retrato de la familia real. Esta afirmación no necesariamente remite a representaciones de gran dignidad, pues un cuadro como *La familia de Carlos IV* (1800), de Goya, se distingue por presentar al rey bajo una luz poco favorable.

También podemos apreciar en el decreto ese espíritu muy neoclásico relativo a la utilidad del aprendizaje de la pintura como un elemento aplicado al diseño textil. También en ese esquema se encuentra la consideración de que Madrid se beneficiará del museo porque éste atraerá visitantes foráneos.

Quiero concluir el presente apartado con la mención de la sorpresa, el encanto, que produce contrastar la importancia y el prestigio que hoy detenta el museo, con sus sencillos comienzos, cuando abría sólo los miércoles, o siempre que la lluvia no formara un lodazal:

---

<sup>66</sup> Agencia Estatal Boletín del Estado, *Gaceta de Madrid*, colección histórica, págs. 1178-1179. Disponible en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01178.pdf> y <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01179-01179.pdf> (consultada el 1 de marzo de 2018).

se ha dignado resolver [el rey] que desde luego se franquee la entrada al público, y que desde el día 19 del corriente mes de Noviembre esté abierto el Museo por ocho días consecutivos, excepto los lluviosos y en que haya lodos, y en lo restante del año todos los miércoles de cada semana desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde.<sup>67</sup>

## **2.2 Bartolomé Manuel Cossío y la creación de las Misiones Pedagógicas**

La inauguración del Museo del Prado fue trascendente para el mejor conocimiento de la escuela de pintura española, puesto que, a partir de ella, se dispuso de un espacio en el cual concentrar las obras destacadas de ese grupo y, sobre todo, se abrió la posibilidad de construir un discurso pictórico específico para España, que considerara características comunes para esas obras. Es momento de referirse a una etapa posterior, correspondiente a la labor de la Institución de Libre Enseñanza (ILE) y, de manera particular, a las ideas e influencia de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), debido a que ese notable pedagogo estableció una serie de pautas educativas innovadoras orientadas hacia la apreciación del arte, además de ser responsable de diseñar las Misiones Pedagógicas durante la Segunda República. Ambas experiencias contribuyeron a tener una concepción en que la pintura desempeña un papel relevante para el desarrollo del ser humano. Este pensamiento tiene aspectos relacionados con las ideas de María Zambrano presentes en el texto *Una visita*.

La ILE fue fundada en 1876 por un grupo de catedráticos universitarios en que sobresale Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), junto con Gumersindo de Azcárate (1840-1917) y Nicolás Salmerón (1838-1908). Se trató de un proyecto pedagógico caracterizado por la independencia de sus ideas y por su distanciamiento de dogmas políticos y religiosos, ya que sus fundadores dejaron la Universidad Central de Madrid en busca de la libertad de cátedra.

Tuvo entonces el carácter de una organización privada, y se enfocó en primer término hacia los estudios superiores, para abarcar posteriormente la enseñanza básica. Joaquín Xirau menciona que, por la calidad de la enseñanza, la ILE se hizo de prestigio en la sociedad, y con ello sus miembros consiguieron influencia, ser escuchados.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> *Idem*.

<sup>68</sup> Joaquín Xirau, *Manuel B. Cossío y la educación en España*, Barcelona, Ariel, 2ª ed., 1969. Mi principal fuente de información para este capítulo es el libro de Xirau, por lo cual considero oportuno aportar algunos datos de contexto sobre su autor. Joaquín Xirau Palau (1895-1946), nacido en Cataluña, estudió filosofía y derecho en Madrid, para doctorarse en ambas disciplinas. En esa etapa conoció a Ortega y Gasset, pero su vocación encontró un magisterio más personal en las ideas de Cossío. Xirau impartió clases en Salamanca, Zaragoza y Barcelona, en cuya universidad fue decano de filosofía, reformó los métodos de enseñanza y creó

Uno de los primeros alumnos de la Institución fue Manuel Bartolomé Cossío, quien a los 18 años figuraba en la plantilla como estudiante de filosofía, de literatura y de pedagogía. Cossío se dedicó por entero a la Institución de Libre Enseñanza. Xirau refiere la importancia que tuvieron los viajes para la formación intelectual del maestro, ya que durante ellos pudo conocer el funcionamiento de numerosas instituciones académicas. Cossío también participó en tareas educativas oficiales: Director del Museo de Primera Enseñanza (posteriormente Museo Pedagógico), maestro en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid, catedrático de pedagogía superior en la Universidad de Madrid, entre otros cargos.

Por lo que corresponde a su personalidad, coinciden los testimonios en su magnetismo personal, gran capacidad de trabajo y pasión por la pintura, la que lo llevó a preparar su libro *El Greco* (1908), estudio pionero en la revaloración del cretense. El alemán Julius Meier-Graefe (1867-1935), crítico de arte, dejó testimonio de su visita a Cossío en 1908:

Fuimos a tomar el té a casa de Cossío, el biógrafo de El Greco. Es una casa pequeña al viejo estilo en las afueras de Madrid. Su atmósfera, según revelaba el exterior, era tan poco española como era posible [...] Había algo ligero y fácil, algo septentrional en la simplicidad del personaje y de sus bienes. Y sin embargo, él es absolutamente meridional en la rapidez con que nos dio la bienvenida. [...] Alguien tan entusiasta como él sería bastante impensable en la sociedad educada del norte, casi agitado por su comunicabilidad, por su *joi de vivre*, y tan culto como cualquier profesor universitario alemán. Si esta impresión perdura habremos descubierto un nuevo género de hombres. Si hablas del Greco, Cossío simplemente se desborda.<sup>69</sup>

Por su parte, en el obituario sobre Cossío, Juan de la Encina, crítico de arte, escribió:

Tenía mucho de llama y no poco de saeta. Así su figura. Se movía nerviosamente. Rápido, acelerado, con pulsión eléctrica. Parecía que la atenta curiosidad de su espíritu se derramaba por toda su persona, que su ambición de conocimiento —de conocimiento y...[sic] dominio de las gentes, de dominio político también— hacía brotar de su corporeidad cientos de antenas receptoras y cientos de ojos. Iba como envuelto en un nimbo de captación. Era fogoso por naturaleza, pero siempre se llevaba a sí mismo en trailla o enredado y con freno.<sup>70</sup>

---

un seminario de psicología y pedagogía. Durante la guerra publicó el artículo “Charitas”, sobresaliente por ser un llamado a la tolerancia y a la caridad. A raíz de la Guerra Civil emigró a México, donde falleció. Si bien referirse a la obra filosófica de Xirau excede la presente nota, es oportuno recordar su ingente trabajo como traductor; un título en particular: *Los problemas de la filosofía* (1910), de Bertrand Russell, lectura en cursos de introducción a la filosofía. Joaquín Xirau consideró a la educación como una obra de amor, y eso se aprecia en su estudio sobre la ILE y sobre Cossío, pues el cariño por su maestro lo motivó a dejar constancia de su pensamiento, ya que Cossío había escrito poco en comparación con su enseñanza de viva voz. *Vid.* Ramón Xirau, “Joaquín Xirau (1895-1946) Un esbozo”, *Estudios*, núm. 5, verano de 1986, págs. 61-64.

<sup>69</sup> Julius Meier-Graefe, *The Spanish journey* (1910), citado por Javier Portús y Jesusa Vega, *El descubrimiento del arte español: tres apasionados maestros: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño*, Madrid, Nivola, 2004, págs. 22-23.

<sup>70</sup> Citado en *ibidem*, pág. 30. Juan de la Encina es el pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal (1883-1963).

Cossío fue un pedagogo que conoció a profundidad su disciplina y que reflexionó bastante sobre ella, lo cual le permitió desarrollar un pensamiento propio en el que plantea una teoría sobre la personalidad, sobre el aprendizaje y sobre numerosos temas afines. De ese conjunto, sin embargo, quiero destacar aspectos que puedan tener relación con las Misiones Pedagógicas y, en última instancia, con “Una visita al Museo del Prado”, el escrito de María Zambrano.

El punto de partida para Cossío fue preguntarse ¿qué es pedagogía? Las respuestas disponibles provenían, por un lado, del positivismo, que la veía como un conjunto de hechos aislados; por otro, del intelectualismo, que consideraba a la pedagogía como abstracción intelectual. Cossío —explica Xirau— elaboró su pensamiento desde otras perspectivas:

1) La educación es una realidad viva y activa que se funda en la naturaleza y se eleva a arte. Nada más opuesto a la educación que el espíritu unilateralmente intelectualista. [...] En el centro de todo se encuentra y debe situarse la personalidad humana concebida como un todo indiviso. [...] Todo método debe arraigar en la libertad del espíritu y en la original expansión de la conciencia personal. 2) De ahí que el método deba ser, en todo momento, intuitivo en el más amplio sentido del término. Es preciso sustituir la realidad a la abstracción. Presentar al discípulo datos, formas individuales y concretas sobre las cuales, con esfuerzo, pueda sacar las propias conclusiones [...].<sup>71</sup>

Para conocer las ideas de Cossío con mayor detalle me remitiré a “Carácter de la pedagogía contemporánea. El arte de saber ver” (1879), artículo en que distingue dos notas capitales en el proceso de transformación por el que atraviesa la pedagogía:

Es la primera, la de referirse a la forma y no al fondo; al método y no al objeto; a la manera de hacer la cosa y no a la cosa misma. La segunda se desprende de la primera y consiste en ser universal, en no limitarse a un grado de la enseñanza, en atender a todas, aunque con gran preferencia a la primaria.<sup>72</sup>

De esas notas se desprenden propuestas para una reforma radical de la educación, cuyo aspecto central estriba, según Cossío, en enseñar a los niños la *ciencia de ver*, para lo cual son secundarios los instrumentos que habitualmente utiliza la pedagogía, como la inclusión

---

<sup>71</sup> Xirau, *op. cit.*, pág. 147.

<sup>72</sup> Bartolomé Manuel Cossío, “Carácter de la pedagogía contemporánea. El arte de saber ver”, en *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza*, año III, núms. 65 y 66, 31 de octubre y 16 de noviembre de 1879. Recogido en Salvador Guerrero (ed.), *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío, la Institución de Libre Enseñanza y el Greco*, Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos-Institución de Libre Enseñanza, 2016, pág. 355. Para el nombre de su artículo, Cossío retoma el título de un artículo del periódico *The Times* sobre *the science of seeing*.

de nuevas materias en los programas educativos o la renovación de materiales didácticos. El elemento básico abunda y es:

El niño, campo fecundo tan mal cultivado hasta el presente, con sus sentidos abiertos y sus facultades razonadoras, esperando siempre a que una mano con arte venga a sacarlos del sueño en que dormitan, es quien tiene en su propia naturaleza la ley según la cual debe educársele. Posee todo lo necesario para ver, primera e ineludible condición del conocimiento; sólo aguarda que le enseñen a hacerlo. [...]

El mundo entero debe ser, desde el primer instante, objeto de atención y materia de aprendizaje para el niño, como lo sigue siendo más tarde para el hombre. Enseñarle a pensar en todo lo que le rodea y a hacer activas sus facultades racionales es mostrarle el camino por donde se va al verdadero conocimiento, que sirve después para la vida.<sup>73</sup>

Una característica que se advierte en los párrafos anteriores es el antiintelectualismo de Cossío. Xirau lo describe así:

[...] No se trata de negar la razón sino de reincorporarla a su ser integral curándola de una amputación arbitraria y caprichosa. La razón no se confunde con el intelecto. Comprende todas las esferas de la vida espiritual. A ella pertenece también el arte. [...] Sólo en la integralidad de sus manifestaciones se eleva a Razón la totalidad del espíritu. Tal es el sentido de la razón armónica.<sup>74</sup>

En esta perspectiva, el proceso de aprendizaje de lectoescritura y los libros tienen un papel bastante menor:

[...] las tres cuartas partes, y aun es poco, de lo que llega a saber el hombre culto, no lo aprende en los libros, sino *viendo las cosas*, quiero decir *sabiendo verlas* [...].<sup>75</sup>

Otro rasgo sobresaliente es considerar que el arte, en general, la aspiración a la belleza, constituye parte fundamental y prioritaria en la educación. Esta postura no se basa en un aprecio estetizante de las artes, ni de la cultura, sino en considerarlas como un factor determinante para la formación de la persona, en los siguientes términos:

Las artes plásticas, sobre todo, parecen la base real positiva, más accesible al niño, por lo inmediato y corpóreo de su representación, para atar sistemáticamente las demás relaciones históricas y para percibir la continuidad de la evolución de la cultura. En el arte, como en ninguna otra manifestación, puede hacerse sensible al niño que todo cambio tiene sus antecedentes necesarios en lo que le ha precedido, que las ideas mudan más rápidamente que las formas; que el proceso de perfeccionamiento consiste en encontrar formas adecuadas a las

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, págs. 357 y 358. Agradezco al Dr. Hugo Enrique del Castillo Reyes por hacerme notar que son ideas de la psicología constructivista.

<sup>74</sup> Xirau, *op. cit.*, págs. 94-95.

<sup>75</sup> Cossío, *op. cit.*, pág. 358.

ideas, y que en unas y otras queda siempre un fondo sustancial homogéneo con todo lo anterior, aunque las manifestaciones parezcan diversas.<sup>76</sup>

Sorprende la afirmación de Cossío sobre la preponderancia de la forma sobre la idea; de lo sensible sobre lo abstracto. También, su propuesta de que el perfeccionamiento consiste en encontrar formas adecuadas a las ideas. Cossío, en sus lecciones de arte, nunca utilizaba libros. Llevaba a sus alumnos al Museo del Prado y los hacía contemplar pinturas y esculturas. Eso propiciaba que captaran paulatinamente *el gesto* que los artistas habían conseguido materializar. Eran estatuas y cuadros vivos.

Esas ideas se complementan con las siguientes, que ya corresponden de manera directa a las Misiones Pedagógicas:

Gentes ignaras se atrevieron a considerar como lujo innecesario el esfuerzo generoso y abnegado realizado por las misiones. Cossío se complacía en recordar frente a ellas las palabras del rey Lear a su hija Regania: “¡Oh, no argumentes con lo que es necesario! Aun nuestros pobres más pobres son superfluos en su mayor pobreza. No des a los hombres más que lo que la naturaleza necesita, y entonces la vida del hombre es tan barata como la de las bestias”. [...] La democracia es la aspiración de la más alta aristocracia para todos. No es, ni puede ser, un movimiento descendente, sino un movimiento ascendente, un imperativo de nobleza integral.<sup>77</sup>

Sorprenden estos pasajes por la afirmación que hacen de la importancia que tiene enseñar el disfrute de la cultura como algo opuesto a *lo necesario*, lo que se debe hacer por obligación de subsistencia, beneficio económico o exigencia social de ser o parecer culto, para alcanzar una auténtica educación integral de la persona.

Cossío, en su condición de miembro de la Institución de Libre Enseñanza, participó activamente en el proceso de reforma a la educación en España puesta en marcha durante la Segunda República. Entre las ideas más relevantes al respecto está su diagnóstico de que el gran error de la cultura española había sido apartarse, dejar de hacer las cosas tal como se hacían en otras partes del mundo, y con ello retraerse de los avances científicos, tecnológicos y culturales. Dentro de ese proceso educativo tan amplio, una aportación fundamental de Cossío corresponde a las Misiones Pedagógicas.

En descripción sucinta, diríamos que las Misiones Pedagógicas fueron un proyecto de difusión cultural que incluía, en su gama más amplia, representar obras teatrales, proyectar películas, reproducir piezas musicales mediante gramófonos, impartir conferencias, operar

---

<sup>76</sup> Cossío, “Notas a un historiador” (1904), citado por Portús y Vega, *op. cit.*, pág. 37.

<sup>77</sup> Xirau, *op. cit.*, pág. 251.

una biblioteca itinerante y, de manera muy particular, exponer reproducciones de obras destacadas de la pintura española (Museo de la Pintura), todo lo cual fue dirigido a los habitantes de las comunidades más aisladas y atrasadas de España. Los responsables del proyecto (los misioneros) eran en su mayoría jóvenes estudiantes universitarios que visitaban las aldeas, donde se convocaba a los habitantes y se realizaban las actividades. Las misiones se fundaron en mayo de 1931, poco después de la instauración de la Segunda República, y para el otoño de ese año ya se había creado el Teatro del Pueblo, a cargo de Alejandro Casona (1903-1965) y el Coro del Pueblo (1888-1955), coordinado por el musicólogo Eduardo Martínez Torner.<sup>78</sup>

Sin embargo, esta descripción sucinta no haría justicia a los objetivos de Cossío, Presidente del Patronato de las Misiones y su principal animador, quien las consideraba un instrumento para alcanzar la justicia social, herramienta para atenuar la enorme desigualdad prevaleciente entre los núcleos urbanos y las zonas rurales, que no sólo se refería a lo material o económico, sino de manera particular a la capacidad de disfrute de la vida, a “la vida espiritual”:<sup>79</sup>

La función esencial de las misiones era de índole espiritual. Se trataba de poner a las gentes más retardadas en contacto directo con las actividades más altas de la vida espiritual. Eran misiones en el sentido más auténtico de la palabra.<sup>80</sup>

“La función esencial de las misiones era de índole espiritual”, esas palabras tendrán importancia por la postura que implican sobre el derecho y la importancia de los ciudadanos a disfrutar de la cultura española. En ese sentido, las Misiones Pedagógicas fueron un proyecto diferente de la escuela, porque reivindicaba el derecho al disfrute:

[...] el gobierno de la República que nos envía, nos ha dicho que vengamos, ante todo, a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas y abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo que no sabéis por estar siempre tan solos y tan lejos de donde otros lo aprenden, y

---

<sup>78</sup> Vid. Nigel Dennis, “Ramón Gaya y el Museo del Pueblo”, *Escritura e imagen*, vol. 7, 2011, págs. 15-26.

<sup>79</sup> “Las misiones pedagógicas [...] no se han originado abstractamente, sino ante el hecho doloroso e innegable del abismo que en la vida espiritual, más aun que en la económica, existe en nuestro país entre la ciudad y la aldea. [...] Si la sociedad busca afanosa, y como su más urgente problema, medios para disminuir, al menos, el abismo que en ella existe en cuanto al disfrute de la riqueza, y esto se pide como obra de justicia, no hay motivos para que la justicia social igualmente no exija que llegue a los últimos rincones de las chozas, allí donde la oscuridad tiene su asiento, una ráfaga siquiera de las abundantes luces espirituales de que tan fácil y cómodamente disfrutaban las urbes. Por esto, como obra de justicia social, han de fundamentarse las misiones”. Cossío, citado por Xirau, *op. cit.*, pág. 246.

<sup>80</sup> *Idem.*



porque nadie hasta ahora ha venido a enseñároslo; pero que vengamos también, y lo primero, a divertirnos.<sup>81</sup>

Esas ideas resultan por sí mismas bastante importantes; sin embargo, llegan más allá, pues a esta justicia social se aúna el tratar de que los españoles en las comunidades más atrasadas se vuelvan a conectar con su fondo cultural, porque la premisa que articuló a las Misiones Pedagógicas era que, en España, el fondo cultural era muy profundo, sencillamente estaba aletargado:

Toda cultura es lujo. La mera existencia del hombre es un lujo inusitado de la naturaleza. Todo lo espiritual es, desde el punto de vista primario, inútil y esplendoroso. En parte alguna podía ser esto una objeción seria. Menos lo era en España. Hay pueblos que levantan su obra de educación sobre un fondo milenario y telúrico de barbarie. Lo profundo en ellos es la barbarie. La cultura es una leve capa superficial. En España ocurre todo lo contrario. Sobre un fondo milenario de cultura exquisita, que se transmite por tradición familiar y popular, hay una tenue capa de barbarie depositada por unos pocos siglos de retraso. Sólo es preciso romper la costra superficial para hallar las aguas profundas de una antiquísima y refinada civilización. Tal era la obra de las misiones. Era un aparato delicado adecuado a las personas a que se hallaba consagrado. Se trataba de hacer más agradable y noble la vida dura y abandonada de las aldeas más remotas de la Península. No era una tarea de enseñanza formal, ni tan siquiera de enseñanza social y política. Era un intento de reconstrucción integral y directa de la vida y del alma.<sup>82</sup>

Para concluir este apartado sobre las Misiones Pedagógicas, y a partir de ese trasfondo de ideas, consideraremos brevemente el Museo de la Pintura, su naturaleza y sus actividades, descritas con claridad por Cossío en la presentación del proyecto:

Las Misiones añaden hoy algo nuevo, dirigido, como todo lo suyo, a educar la inteligencia y el goce del pueblo. Un Museo de Pintura, que irá circulando de pueblo en pueblo. Un Museo muy pequeñito, muy reducido, muy pobre, pero, al fin, un Museo, no para los que han viajado, para los que han ido a Madrid, o siquiera a las capitales de provincias y han visto otros museos mejores, y sobre todo el nacional del Prado, que es pintura la mayor riqueza de arte que existe en España; éstos [*sic*] no tienen necesidad de este Museo Ambulante; no es para ellos, sino para los que viven en aldeas apartadas, los que no han salido de ellas o han salido sólo a las cabezas de partido, donde no hay museos; los que, si han visto alguna estampa o algún cromo, no han visto nunca verdaderos cuadros o no conocen ninguna obra de los grandes pintores.<sup>83</sup>

Cossío expone que en el pasado los artistas solían trabajar para la Iglesia, los nobles y la Casa Real, por lo que ellos disfrutaban las obras en sus templos o palacios. Sin embargo,

---

<sup>81</sup> Cossío, citado por Dennis, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>82</sup> Xirau, *op. cit.*, pág. 251-252.

<sup>83</sup> Bartolomé Manuel Cossío, “Significación del museo”, en *Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-diciembre de 1933*, Madrid, S. Aguirre Impresor, 1934. Recogido en Salvador Guerrero (ed.), *op. cit.*, pág. 384.

esa situación se transformó con la apertura del Prado “para educación y recreo de todo el pueblo”. Cossío también menciona que el acervo del Prado consta de miles de cuadros, tanto españoles como extranjeros, y que para el Museo de la Pintura se seleccionaron obras de españoles, “[...] aquellos pintores que pasan, en opinión general, por ser los mejores o los más famosos, desde fines del siglo XV hasta principios del XIX, que es la época en que mejor se ha pintado en España”.<sup>84</sup> Después afirma que la más alta gloria corresponde al Greco, a Velázquez y a Goya, e indica las razones de ello:

[El mundo piensa] que en sus cuadros es donde más han estudiado y más se han inspirado los grandes pintores de nuestro tiempo; de tal modo que podría considerárseles como si fueran, no los únicos, pero sí algo más que otros, como los padres o los abuelos de la gran pintura moderna.<sup>85</sup>

Sus reflexiones sugieren una continuidad entre el Prado y el Museo de la Pintura, con la importante variación de que ahora el sesgo está dado en la difusión de un patrimonio artístico desconocido para muchos españoles. Posteriormente retomaré este aspecto.

Para las exposiciones itinerantes, Cossío no quiso utilizar copias de tipo comercial, pues para gran parte de sus espectadores iba a ser el primer contacto ya no digamos con el arte, sino con un cuadro. Para efectuar las copias requeridas, Cossío puso su interés en tres pintores: Juan Bonafé (1901-1969), Eduardo Vicente (1909-1968) y, muy particularmente, en Ramón Gaya.<sup>86</sup> Cossío les pidió reproducir una pintura que él determinó: a Ramón Gaya correspondió *Los fusilamientos de la Moncloa*, de Goya.<sup>87</sup> Los cuadros fueron muy apreciados. Cossío dijo que había afinidad artística entre los copistas y los artistas originales, por lo cual se les encargaron más pinturas, también seleccionadas por Cossío. Gaya se encargó de *El niño Dios Pastor* (Murillo), *La infanta Margarita* (Velázquez) y *Nevada* (Goya).<sup>88</sup>

Cossío quería que los responsables del Museo del Pueblo, como el resto de los misioneros, fueran capaces de tener empatía con su público. Se trataba de hacerlos disfrutar,

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, pág. 390. Los pintores seleccionados fueron: Pedro Berruguete (1450-1504), Alonso Sánchez Coello (1532-1588), El Greco (1541-1614), José de Ribera (1591-1652), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Diego Velázquez (1599-1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y Francisco de Goya (1746-1828).

<sup>85</sup> *Ibidem*, pág. 391.

<sup>86</sup> Sobre Ramón Gaya, *vid.* nota 35 *supra*.

<sup>87</sup> Juan Bonafé se hizo cargo de *La resurrección* (El Greco) y Eduardo Vicente de *Auto de fe* (Berruguete).

<sup>88</sup> *Vid.* Dennis, *op. cit.*

no de aburrirlos, tampoco de lucirse a su costa. Ramón Gaya y Antonio Sánchez Barbudo<sup>89</sup> se encargaron en su mayoría de coordinar las actividades del museo, cuya acción se centraba sobre todo en las cabezas de partido, porque disponían de caminos apropiados para transportar los cuadros, de tamaño considerable. Durante una semana, la exposición abría en las mañanas y, por la tarde, alguien, generalmente Sánchez Barbudo, impartía una plática sobre la época de los cuadros, Gaya lo hacía sobre las pinturas en sí.

Los misioneros estaban obligados a presentar informes sobre sus actividades; en especial, informar a Cossío de viva voz:

Nosotros teníamos que explicar a Cossío las reacciones que habíamos notado en las gentes, qué cosas les gustaban más, si se podía hablar propiamente de pintura o nada más que de historia, de datos, de que los cuadros representaban cosas de historia [...] Las gentes más humildes e ignorantes nos decían a veces cosas estupendas [...] Teníamos también visiones y cosas más vivas que en seguida transmitíamos, cuando volvíamos a Madrid, a Cossío. Cuando le contábamos esas cosas lo pasaba divinamente porque, claro, se sentía respondido.<sup>90</sup>

La experiencia de las Misiones Pedagógicas influyó profundamente en los misioneros: conocieron de primera mano la realidad de su país; tanto en las realidades de su mayor atraso, como en su variedad y riqueza humana y cultural, incorporaron una ética de la cual ya no se separaron. Al respecto, Rafael Dieste (1899-1981) escribió: “después de haber sido misionero, difícilmente se podría ser marrullero en política, ficticio o pedante en arte, descuidado en asuntos de ética profesional”.<sup>91</sup>

Quiero concluir estos comentarios con una pequeña estampa que ilustra el entusiasmo que producían las actividades de las Misiones Pedagógicas. Corresponde al recorrido que Ramón Gaya y Sánchez Barbudo emprendieron por Galicia durante varios meses, de agosto a diciembre de 1933. Los misioneros añadieron una variante a sus presentaciones. Se llamó “Charla ilustrada”, y literalmente lo era, pues mientras Sánchez Barbudo explicaba algún

---

<sup>89</sup> Antonio Sánchez Barbudo (1910-1995). Escritor, maestro y crítico literario. Miembro de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y uno de los autores que firmaron la “Ponencia colectiva” de escritores y artistas españoles en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Su libro de narraciones *Entre dos fuegos* fue Premio Nacional de Literatura en 1938. También luchó en Guadalajara y en el frente de Aragón, pues se integró en una de las Brigadas Internacionales. Emigrado a México, fue redactor de *Taller y Romance*, colaboró en *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*, así como en *El Nacional* y *Novedades*. A partir de 1945 se mudó para impartir clases en los Estados Unidos, cuya nacionalidad adoptó en 1958; s.v. “Antonio Sánchez Barbudo” consultado el 12 de julio de 2019, Real Academia de la Historia: <http://dbe.rah.es/biografias/74828/antonio-sanchez-barbudo>.

<sup>90</sup> Ramón Gaya, “Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas (1931-1936). Con el Museo del Prado de viaje por España”, citado por Dennis, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>91</sup> Dieste, citado en *ibidem*, pág. 25.

clásico de literatura española (*El conde Lucanor*, digamos), Gaya dibujaba las ilustraciones del caso en grandes hojas de papel sujetas a la pared de la plaza y a la vista de los asistentes. Al terminar, la gente se peleaba los dibujos.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, pág. 24.

### CAPÍTULO 3

#### Lectura de “Una visita al Museo del Prado”

En los capítulos anteriores, expuse el estado de la cuestión; también, el marco teórico del presente trabajo, refiriéndome a Paul Ricoeur y su ensayo “La vida: un relato en busca de narrador”. Además, trabajé los antecedentes históricos y culturales por los que el Museo del Prado se consolidó como un organismo cultural emblemático de España a partir de su creación. Asimismo, relacioné la creciente importancia de dicho museo en los inicios del siglo XX con las ideas de Manuel Bartolomé Cossío y la Institución de Libre Enseñanza, las cuales tuvieron expresión concreta en las Misiones Pedagógicas activas durante la Segunda República.

Corresponde al presente capítulo el estudio del texto “Una visita al Museo del Prado”, de María Zambrano.<sup>93</sup> No obstante, previamente me referiré a un texto de Rafael Alberti referente al desalojo de obras del acervo pictórico del Museo del Prado y traslado fuera de Madrid. Procedo así porque encuentro en él elementos que contextualizan la lectura de *Una visita*, a manera de contrapunto, y da cuenta de la atmósfera prevaleciente durante la Guerra Civil.<sup>94</sup>

A continuación, propongo una lectura de *Una visita* como parte del proyecto escritural de Zambrano. Inicio con un comentario sobre el libro de donde procede el escrito, para luego exponer el contexto de su publicación. Posteriormente, busco profundizar en la estructura y propuestas de ese texto, para lo cual me he servido sobre todo de la idea de inteligibilidad formulada por Ricoeur, con la que se aborda la experiencia de María Zambrano al contemplar una pintura famosa; eso me ha llevado a examinar los recursos retóricos que pone en marcha y a tratar de relacionar ese escrito con “La rebelión de las masas” (1930), de José Ortega y Gasset.

---

<sup>93</sup> En el transcurso del presente trabajo lo he enunciado como *Una visita*. A partir de aquí, se indica entre paréntesis la página.

<sup>94</sup> Rafael Alberti, “Mi última visita al Museo del Prado”, *El mono azul*, año 2, núm. 18, 3 de mayo de 1937, pág. 1. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003750373&search=&lang=es> (consultado el 18 de noviembre de 2018). El texto de Alberti abarca una sola página, por lo cual no se refiere paginación.

Es indispensable recordar que el corpus de los textos de Zambrano sobre pintura fue reunido en el libro *Algunos lugares de la pintura*<sup>95</sup> (a partir de ahora *Algunos lugares*), y por ello citaré repetidas veces los artículos que lo conforman.

### 3.1 Aproximaciones al texto de Rafael Alberti

Rafael Alberti publicó, el 3 de mayo de 1937, en *El Mono Azul* (1936-1937),<sup>96</sup> el escrito “Mi última visita al Museo del Prado”; para comenzar, lo abordaré en función de los espacios en el museo en los que discurre la narración, a saber: el sótano, la rotonda, la azotea, el sótano de nuevo y, para finalizar, fuera del museo, las instalaciones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.<sup>97</sup>

Al comienzo, “Un atardecer de noviembre” Alberti fue al museo, en compañía de María Teresa de León.<sup>98</sup> Hacia el sótano los llevaron escoltados dos milicianos, uno joven y otro viejo. Avanzaron entre sombras con la ayuda de una lámpara minera hasta llegar al sitio donde se apilaban los cuadros. En una escena que recuerda pasajes del cine expresionista, la luz de la lámpara que alumbra su camino también les permite reconocer de manera

---

<sup>95</sup> Su historia editorial abarca tres ediciones en español y dos en italiano: *Algunos lugares de la pintura* (ed. Amalia Iglesias), Madrid, Acanto-Espasa Calpe, 1989. *Luoghi della pittura (Le porte reale)* (ed. R. Prezzo), incompleto, Milán, Medusa, 2002. *Algunos lugares de la pintura*, (ed. Pedro Chacón), Madrid, Eutelequia, 2012. “Alcuni luoghi della pittura”, en *Dire luce. Scritti sulla pittura* (ed. Carmen del Valle), Milán, BUR Rizzoli, 2013. *Algunos lugares de la pintura*, (eds. Pedro Chacón Fuertes y Jesús Moreno Sanz), en *Obras Completas*, vol. IV, t. 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2019. Esta última edición fue la que utilicé para el presente trabajo, para consulta y documentación. La versión de *Una visita* en la que sustenté mi lectura fue la publicada originalmente en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*.

<sup>96</sup> La ficha de la hemeroteca digital de España caracteriza en los siguientes términos *El Mono Azul*: “Una de las principales publicaciones de carácter cultural, intelectual y artístico editadas durante la Guerra Civil española, que en realidad es una hoja suelta y ‘volandera’ con el formato de un periódico. Se tituló como ‘hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura’, y aunque tuvo esta periodicidad durante los dos primeros años, y desde mayo a diciembre de 1937 incrustada los jueves en el diario madrileño *La Voz*, entre 1938 y 1939 la tuvo mensual.

El coordinador de la revista más combativa de los intelectuales durante la contienda, a la que se le quiso dar un carácter popular y que desplegó una gran labor propagandística durante la defensa de Madrid realzando la labor en las trincheras, fue el poeta Rafael Alberti, pero también se dan como responsables de la misma a María Teresa de León, José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio R. Luna, Arturo Souto y Vicente Salas Viu.

Se trata de una publicación que trató de comprometer a los intelectuales españoles con la causa republicana, así como dar a conocer a los extranjeros que la apoyaban. Abarcó todos los géneros literarios y periodísticos, con artículos políticos y de crítica literaria, editoriales, documentos, narraciones, noticias teatrales, composiciones poéticas, fotografías o ilustraciones, como las del propio Alberti o las de Pablo Picasso”. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003750150>.

<sup>97</sup> Rafael Alberti, “Mi última visita al Museo del Prado”, *El mono azul*, año 2, núm. 18, 3 de mayo de 1937, pág. 1. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003750373&search=&lang=es> (consultado el 18 de noviembre de 2018).

<sup>98</sup> Se refiere a noviembre de 1936. Los cuadros se trasladaron en diciembre de ese año.

fragmentaria los cuadros concentrados en el sótano del museo para su mayor protección. El uso de la prosopopeya refuerza el dramatismo de la escena: “Más de cinco mil cuadros, centenares de obras maestras entre ellos, se veían allí como muertos de miedo, hombro con hombro, temblando en los rincones”.<sup>99</sup>

El segundo espacio lo constituye la rotonda que antecede a la galería central del museo, hacia donde suben los visitantes, para desde ahí apreciar los andamiajes que cubren a las estatuas que no fue posible llevar al sótano, y los sacos terreros colocados a su alrededor para protegerlas de las explosiones. Mientras camina en ese vacío, Alberti evoca nostálgico los sitios ocupados por las pinturas, cuya ubicación conoce de memoria, “Hasta ahora...”. Su indignación brota al llegar a la sala de Velázquez: “En el fondo, la huella inmensa de ‘*Las lanzas*’ me trajo tal tristeza, tal angustia mezclada de cólera y de asco, que no quise pasar”<sup>100</sup> (recordemos que *Las lanzas* será uno de los primeros cuadros en salir de Madrid). Esta parte del texto está inmersa en la indignación por el ataque a la pintura, a la cultura, representado por los bombardeos. También es mediante la prosopopeya que Alberti enfatiza la irracionalidad de los atacantes alemanes: “Varias bombas incendiarias habían perforado la techumbre, no prendiendo fuego a la sala porque hay que pensar que aun esas mismas bombas allí caídas tenían más conciencia que quienes las lanzaron”.<sup>101</sup>

Alberti contrasta lo anterior con el papel que desempeñaron los dos milicianos, a quienes dibuja como héroes, sobre todo defensores de un legado artístico que no son capaces de entender, y de paso promotores del Partido Comunista:

Era tierno, único, de llorar, contemplar a estos dos hombres sencillos, modestos, sin vanidad alguna, sirviéndonos de guías por aquella inmensidad de museo desierto, salvado principalmente por ellos y aún más tierno y admirable todavía observar la profunda intuición que tenían de lo trascendental de su trabajo, el darse cuenta de lo que esta salvación significaba, no solo para la cultura española, sino para la del Mundo entero.

—Algún día —les dije—, entre los salvadores del Museo del Prado, y en un cuadro de honor, figurará vuestro nombre...

—Camarada Alberti: nosotros hemos hecho bien poco. Es el Partido Comunista, el Ministerio de Instrucción Pública... ¿Comprende?<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> *Idem.*

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> *Idem.*

El tercer espacio corresponde a los tejados del museo, desde donde Alberti describe con lujo de detalle los destrozos producto de las explosiones en el Paseo del Prado y en partes del museo. La idea que aporta ese segmento es que únicamente el azar ha evitado daños más graves en el museo:

Una gran bomba de 200 kilos cayó en el centro del paseo. Más de diez metros de diámetro tenía el hoyo que hizo. Desde la fuente de Neptuno hasta la glorieta de Atocha, llovieron los cristales de las casas. [...] El cielo se iba poniendo temeroso, sahumado a lo lejos por altas humaredas salidas de los barrios bombardeados. Algunas estrellas, asomándose tímidas por entre los tejados y las torres, nos anunciaban la inminente visita nocturna de los aviones.<sup>103</sup>

De vuelta en el sótano conocemos la razón de que Alberti y de León se encuentren esa noche en el museo: presentar al subdirector la orden para evacuar de inmediato las obras más importantes, tarea de la que María Teresa de León será responsable.

El texto termina en el patio de la Alianza de Intelectuales Antifascista para la Defensa de la Cultura, dos días después de la visita, hacia las 3 de la mañana. La evacuación de las obras comienza: “Las Meninas” y “Carlos V a caballo” de Tiziano, embaladas en cajas de madera y cubiertas con lona, están a punto de salir de Madrid escoltadas por milicianos.<sup>104</sup> Alberti finaliza su texto de manera lapidaria: “Yo, después de la evacuación de ‘Las Meninas’, no quise volver más por el Museo del Prado”.

Ahora estudiaremos las razones que motivaron esta decisión.<sup>105</sup> El 18 de julio de 1936 comenzó la Guerra Civil española; cinco días después, el 23 de julio, el Gobierno republicano creó la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, con el objetivo de salvaguardar las iglesias y objetos religiosos en riesgo de ser incendiados o destruidos en las zonas controladas por los republicanos. Posteriormente, la Junta se encargó de proteger

---

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> Judith Ara sintetiza el desplazamiento que tuvieron las pinturas: “Bajo dirección de la Junta Central vivió [el Museo del Prado] la evacuación de sus obras más importantes a los lugares sucesivos de residencia del Gobierno republicano, primero Valencia, después Barcelona y Gerona, hasta su entrega definitiva, ya en Ginebra, en la sede de la Sociedad de Naciones, al nuevo Gobierno de Burgos. La incertidumbre de este último destino finalizaría con el regreso de las obras y con su definitiva reinstalación en las salas del Museo en septiembre de 1939”. *Vid.* Ara, “El Museo del Prado en tiempos de guerra” en Isabel Argerich y Judith Ara (eds.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España-Museo Nacional del Prado, 2ª Edición corregida, 2009, pág. 147.

<sup>105</sup> Ara Lázaro, *ibídem*, págs. 147-163. Además, Eugenia Afinoguénova, “Arte de élites, política de masas: los milicianos de la Humanidad y la defensa de la cultura en el relato sobre el rescate del Museo del Prado”, en Eduardo González Calleja y Rocío Navarro Comas (eds.), *La España del Frente Popular: política, sociedad, conflicto y cultura en la España de 1936*, Granada, Comares, 2011, págs. 339-353. Disponible en: [https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.mx/&httpsredir=1&article=1029&context=span\\_fac](https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.mx/&httpsredir=1&article=1029&context=span_fac) (descargado el 21 de septiembre de 2018).



edificios históricos y su contenido ante la amenaza de bombardeos. Es decir, a pesar de la gravedad del contexto bélico, cuyas prioridades fueron militares desde los comienzos de la contienda, el gobierno republicano tomó medidas para proteger los monumentos y obras que constituían el patrimonio cultural español.

El 5 de noviembre de ese año, ante lo que parecía la inminente toma de Madrid, los republicanos determinaron trasladar su sede a Valencia; en esa misma fecha se decidió llevar también a esa ciudad 42 cuadros del museo, considerados de los más valiosos. A partir de entonces, muchas otras obras serían objeto de traslado y sus desplazamientos siguieron los avatares de la guerra, para llegar por último a Ginebra, perdida la causa republicana. Este hecho es bien sabido, ha dado pie a narraciones y películas.<sup>106</sup> Sin embargo, la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, que incluía a personal del museo, especialista en materia de conservación y responsable directo del acervo, se pronunció de manera terminante en contra del traslado, porque el deterioro o la pérdida de los cuadros producto del desplazamiento era mayor que el daño causado por un eventual bombardeo. Entonces, la decisión de mover los cuadros no se sustentó en cuestiones técnicas o militares, sino de otra índole. De acuerdo con el Director General de Bellas Artes, se tomó “por ser criterio del Gobierno de la República, compartido por esta Dirección General, que todas las obras de arte y objetos de valor integrantes de nuestro patrimonio artístico deben estar depositados en el sitio donde él resida”.<sup>107</sup> De hecho, el gobierno republicano eventualmente quitó a las autoridades del museo su atribución sobre el cuidado del acervo pictórico.

Entonces, la colocación de sacos terreros y la concentración de obras de arte en el sótano descritos en el texto de Alberti fueron parte de las medidas adoptadas por la Dirección del Museo del Prado para salvaguardar el patrimonio artístico, y constituyeron las mejores y más avanzadas prácticas en la materia, en parte porque Francisco Javier Sánchez Cantón,

---

<sup>106</sup> Vid. María Villalba Salvador, “El Museo del Prado en la narrativa española contemporánea en la transición del siglo XX al XXI. Entre la realidad y la ficción”, *De Arte*, núm. 8, 2009, pp. 115-130. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3156782.pdf> (consultado el 21 de septiembre de 2018). También Luis Bagué Quílez, “Pasajeros en el museo. Poetas frente al lienzo”, en Luis Bagué Quílez (ed.), *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2012, pp. 61-76. Disponible en: <https://revistafakta.wordpress.com/2014/05/12/pasajeros-en-el-museo-poetas-frente-al-lienzo-por-luis-bague-quilez/> (consultado el 21 de septiembre de 2018).

<sup>107</sup> Oficio del Director General de Bellas Artes, José Renau, al Presidente de la Junta, del 17 de febrero de 1937, citado por José Álvarez Lopera, “La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la guerra civil”, en Isabel Argerich y Judith Ara, *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España-Museo Nacional del Prado, 2ª ed. corregida, 2009, pág. 37.

Director en funciones del Museo del Prado, había sido también miembro del Comité de Dirección de la Office International des Museés (OIM), lo cual le permitió tener el conocimiento técnico y los contactos fuera de España.<sup>108</sup> Además de las medidas prácticas, se trataron de aplicar otras de tipo diplomático, haciendo presión a través de los museos europeos para sensibilizar sobre que el Museo del Prado no era un objetivo militar.

En esta confrontación entre instancias gubernamentales el texto de Rafael Alberti toma partido en favor del gobierno, con sus descripciones de cuadros hacinados y un Paseo del Prado cubierto de escombros, que sugieren la inminencia de un ataque sobre el museo. Para justificar la decisión, Alberti escribe después de que informan de la salida de los lienzos: “La cara de los milicianos se aclaró de alegría. Cuanto antes salieran de Madrid las obras, más tranquilidad para todos, más ánimo para escuchar con menos sobresalto el zumbido diario de los motores enemigos”.<sup>109</sup> Con relación al primer aspecto, se debe tomar en cuenta que la evacuación de los cuadros fue determinada el 5 de noviembre de 1936, a raíz del traslado de la sede del gobierno a Valencia. Sin embargo, el bombardeo no se produjo sino hasta el 18 de noviembre de ese año. Es decir, el texto de Alberti justifica *a posteriori* la salida de los materiales.

“Mi última visita al Museo del Prado” incorpora dos personajes que formaron parte del imaginario de la Guerra Civil, en cuanto agenda propagandística definida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas: los milicianos que recibieron a Rafael Alberti y María Teresa de León, y que se pueden interpretar de manera simbólica. Se trata de un hombre mayor (el pasado) y uno joven (el futuro). Personajes como ellos aparecieron en otros textos de la época, de acuerdo con Eugenia Afinoguénova y comparten la característica de no entender los bienes culturales, pero aun así protegerlos con riesgo de su vida.

Juan Marinello, delegado del Congreso de Escritores Antifascistas en 1937, pone esta idea en boca de un miliciano estacionado en el antiguo monasterio de las Descalzas:

Muchas de estas cosas no sabemos lo que justamente representan o valen. Los libros, escritos en latín o en el castellano de otras épocas, no los entendemos, pero nuestros jefes nos han dicho que es necesario conservar todo esto para que cuando llegue la victoria haya sufrido lo menos posible la cultura de España.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Vid. Afinoguénova, *op. cit.*, pág. 341. Es interesante señalar que se consideró resguardar las pinturas en las bóvedas del Banco de España ante posibles bombardeos a Madrid.

<sup>109</sup> Alberti, *op. cit.*

<sup>110</sup> Afinoguénova, *op. cit.*, pág. 2.

Afinoguénova rastrea el origen de la figura del miliciano heroico. Los alemanes bombardearon el Paseo del Prado el 16 de noviembre y, un día después, el Palacio de Liria.<sup>111</sup> El primero quedó indemne; el segundo se incendió y fue consumido por las llamas. Antes de ello, sin embargo, el cuidado que tenían los comunistas en conservar ese inmueble y sus obras, propiedad de los aristócratas españoles, había generado comentarios favorables.<sup>112</sup>

El 29 de noviembre, Antonio Machado, en entrevista, confirió a los milicianos un papel sobresaliente en la evacuación del Prado:

Los museos son el recinto de la historia del espíritu, del pasado espiritual. Los fascistas lo bombardean e incendian. El Museo monta guardias en el Museo del Prado, en la Biblioteca nacional, en el palacio del Duque de Alba... Todo el Mundo debe desear el triunfo del pueblo, porque representa el porvenir como continuidad histórica del pasado [...] Los milicianos, custodiando estas obras, indican un fondo de cultura superior y se erigen en milicianos de la Humanidad al defender sus intereses espirituales.<sup>113</sup>

La entrevista fue reseñada en periódicos españoles y extranjeros e incluida en el folleto “El fascismo intenta destruir el museo del Prado”, publicado en varios idiomas. Para Afinoguénova, en su intervención, Machado agrupó su referencia a tres bombardeos (el del Prado, el del Palacio de Liria y el de la Biblioteca Nacional), y “abordaba el tema en clave metafórica fraguando la imagen de ‘milicianos de la Humanidad’”, que tuvo gran aceptación, pues a partir de entonces apareció repetida varias veces en periódicos y comunicados oficiales.

Es factible leer en ese contexto el escrito de Rafael Alberti, en el que los funcionarios del Museo del Prado se limitan a recibir la indicación del desplazamiento de las pinturas, cuando en la realidad cuestionaron la medida y criticaron la selección de obras, pero sobre todo en el que los milicianos son los salvadores del legado artístico español, aunque no lo comprendan.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> “[...] el Palacio de Liria, denominado ‘el hermano pequeño del Palacio Real’, es uno de los palacios madrileños del siglo XVIII más imponentes que ha llegado hasta nuestros días [...] A día de hoy sigue siendo la residencia habitual de los Duques de Alba y sede de la Fundación Casa de Alba y es de los edificios arquitectónicos más importantes de Madrid, albergando una de las colecciones de arte privadas más destacada del mundo”. *Vid.*: <https://www.fundacioncasadealba.com/palacio-de-liria.php> (consultado el 6 de diciembre de 2018).

<sup>112</sup> Afinoguénova, *op. cit.*, pág. 347.

<sup>113</sup> “Antonio Machado ha levantado voz contra el bombardeo”, *La libertad*, 30 de noviembre de 1936, pág. 1. Citado por Afinoguénova, *op.cit.*, pág. 347.

<sup>114</sup> La particularidad de esta postura se entiende mejor si recordamos la importancia que daba Cossío al acceso de la gente a las obras.

—¡Camaradas! —les dijimos momentos antes de salir y en medio de la obscuridad más profunda—: el Gobierno de la República, su Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes os confía en esta noche dos de las obras maestras más valiosas de nuestro tesoro nacional. Los defensores de Madrid defienden su Museo. El mundo entero saludará mañana en vosotros a los verdaderos salvadores de la cultura.<sup>115</sup>

La atribución a los milicianos y al pueblo de la protección de un patrimonio artístico que no comprende formaron parte, de acuerdo con Afinoguénova, de una estrategia motivada por la preocupación real que había en el gobierno republicano de que la gente, imbuida de furor revolucionario, comenzara a destruir ese legado:

Ahora bien: la quema de las iglesias y otros casos de iconoclastia revolucionaria parecían indicar que el camino educativo ya no estaba abierto para el gobierno de la República [...] Y el autor del libro *Propaganda cultural*, publicado por la Junta de Protección en 1937, preguntaba retóricamente: “¿Qué respeto podía pedirse a pobres gentes criados en la miseria y la ignorancia hacia unos libros que no sabían leer, ni hacia unos muebles, vajillas y ornamentos que nunca pudieron disfrutar?”<sup>116</sup>

Por ello era importante hacer énfasis, primero, en el riesgo que corrían los bienes culturales españoles, atribuyendo ese peligro a los fascistas para, en segundo término, destacar el papel que el pueblo desempeñaba en su protección y cuidado. De esa manera se promovió una conducta y unas prácticas que posteriormente se tornaron ejemplares. Afinoguénova refiere que soldados que entregaban materiales culturales para custodia eran muy elogiados por las autoridades militares, reconocidos en los periódicos y boletines castrenses.<sup>117</sup>

Por otra parte, en el escrito de Alberti “Mi última visita al Museo del Prado”, la historia irrumpe. Es palpable la Guerra Civil. La visión de las obras de arte agrupadas y en inminente peligro, que actualmente nos inquieta, debió sacudir a sus lectores en 1937 ante la proximidad de los hechos. Para efectos del presente trabajo, sin embargo, debemos percatarnos de una diferencia importante con respecto a Cossío: él se propuso llevar el museo al pueblo, para darle a conocer las muestras más importantes de su pintura y darle los beneficios de ello. En el texto de Alberti corresponde al pueblo *defender* ese patrimonio artístico, protegerlo de lo

---

<sup>115</sup> Alberti, *op.cit.* Citado por Afinoguénova, *op. cit.*, pág. 349.

<sup>116</sup> Afinoguénova, *op. cit.*, pág. 351. Afinoguénova cita también unos versos del poeta Luis de Tapia que ilustran claramente el problema: “¿Por qué no hace el pueblo ibero un poco de chamarilero?... / ¿Por qué no cambia Tizianos por bombas para aeroplanos?”. *Ibidem*, pág. 353.

<sup>117</sup> *Ibidem*, pág. 352.

que el Gobierno republicano, con distintas motivaciones, exponía como una embestida fascista. De hecho, el pueblo se convierte en el héroe que deberá preservar un legado cultural para el mundo, no sólo para España, y en ese tono se presenta la narración, que concluye con la salida de los vehículos que llevan las obras.

### 3.2 “Una visita al Museo del Prado” o la inteligibilidad de la contemplación pictórica

*El arte que se ve como arte es distinto del arte que hace ver.*  
María Zambrano

#### 3. 2.1 Consideraciones preliminares

*Una visita*, el texto que constituye objeto de mi estudio, fue publicado por primera vez en 1955,<sup>118</sup> en la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (*Cuadernos*, de aquí en adelante); originalmente forma parte del libro autobiográfico *Delirio y destino. Los veinte años de una española* (*Delirio y destino*, a partir de ahora).<sup>119</sup> La versión publicada en *Cuadernos*, sobre la que me he basado para realizar esta lectura, constituye un texto diferente del difundido en *Delirio y destino*. En la revista se presenta, con su actual título, un episodio al que la autora no le había dado un capítulo aislado. Tal vez la principal modificación es que

---

<sup>118</sup> Además de publicarse de manera aislada, la historia editorial de *Una visita* abarca los dos libros de los que forma parte (*Delirio y destino* y *Algunos lugares*), por lo cual es extensa: “Una visita al Museo del Prado”, en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 13, julio-agosto de 1955, págs. 36-40; en *Dos escritos autobiográficos (El nacimiento)*, Madrid, Entregas de la Ventura, 1981; en *María Zambrano. Antología, selección de textos*, en *Anthropos Suplementos*, núm. 2, Barcelona, marzo-abril de 1987, págs. 92-95; en *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori, 1989, págs. 151-161; en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Acanto-Espasa Calpe, 1989, págs. 47-60; en *Delirio y destino (Los veinte años de una española)* (eds. Rogelio Blanco y Jesús Moreno Sanz), Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, págs. 165-174; en *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Horas y horas, 2011, págs. 170-179; en *Algunos lugares de la pintura* (ed. Pedro Chacón), Madrid, Eutelequia, 2012, págs. 32-40; en *Delirio y destino (Los veinte años de una española)* (eds. Gorette Ramírez y Jesús Moreno Sanz), en *Obras Completas*, vol. VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014, págs. 976-984; y en *Algunos lugares de la pintura* (eds. Pedro Chacón Fuertes y Jesús Moreno Sanz), en *Obras Completas*, vol. IV, t. 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2019, págs. 189-196.

Conseguí una copia de este texto, en la colección de *Cuadernos*, bajo resguardo de la Biblioteca Daniel Cossío Villegas, misma que para facilitar consultas digitalicé y se encuentra disponible en la siguiente liga: [https://drive.google.com/open?id=1sAbHWWo0y8m8Ut2gDEDcLe\\_SDhn4R4Ax](https://drive.google.com/open?id=1sAbHWWo0y8m8Ut2gDEDcLe_SDhn4R4Ax).

<sup>119</sup> Podemos decir que la estancia de Zambrano en Cuba (1949-1953) resultó de suma fecundidad intelectual, ya que concluyó ensayos como “La condenación aristotélica de los pitagóricos” y un capítulo de su libro *El hombre y lo divino*. Además, dictó conferencias en la universidad y, sobre todo, escribió, en 1952, *Delirio y destino. Vid. La Cuba secreta y otros ensayos, op. cit.*, págs. 41-43. El libro no se difundió íntegro sino hasta 1989, cuando Zambrano ya había regresado a España: *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori, 1989. De acuerdo con Jesús Moreno Sanz, la versión definitiva se publicó apenas en 2016, en el tomo II del volumen VI de las *Obras Completas*, dedicado a los textos autobiográficos.

se incorpora una conclusión, inexistente en el libro.<sup>120</sup> Utilicé ese escrito, el original, en el interés de alcanzar una mayor cercanía con la época de su publicación.<sup>121</sup>

*Cuadernos* fue una revista editada en español, en París, que duró de marzo de 1953 a septiembre de 1965, cuando alcanzó 100 números. En ella publicaron importantes autores españoles como Jorge Guillén y Juan Ramón Jiménez, así como latinoamericanos, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes, entre otros.<sup>122</sup> Desde el nombre se aprecia que *Cuadernos* dependió del Congreso por la Libertad de la Cultura, organización que también patrocinó otros proyectos culturales.<sup>123</sup> Atrás de esos esfuerzos estuvo la Agencia Central de Inteligencia, que impulsó y financió al Congreso a través de fundaciones creadas para contrarrestar la influencia de la URSS en Occidente. Es importante resaltar que María Zambrano, como muchos de los colaboradores de *Cuadernos*, no tuvo conocimiento de estas situaciones, porque de saberlo se hubiera distanciado del proyecto editorial.<sup>124</sup> Tener ese elemento en cuenta ayuda a contextualizar el escrito en su historia, el periodo correspondiente a la Guerra Fría.<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup> Sobre la génesis de *Delirio y destino*, Zambrano cuenta: “Alguien me avisó de la convocatoria en la prensa de un premio literario de la cultura europea de una institución con sede en Ginebra (Institut Européen Universitaire de la Culture) para una novela o una biografía. Sólo quedaban unas semanas de plazo y, sin saber por qué, empecé a escribirlo de seguido hasta terminarlo. Puede que inconscientemente respondiera a una llamada misteriosa del viejo continente [...] La convocatoria del premio exigía la presentación anónima de las obras. Concedido que fue *ex aequo* a otros dos autores por el jurado, del cual era presidente don Salvador de Madariaga, tomó la palabra el escritor católico y miembro francés del jurado Gabriel Marcel para expresar su disenso con su decisión porque el texto que merecía el premio era *Delirio y destino*, no sólo por su calidad sino también porque era la historia de Europa y de lo que significaba la universalidad de España. Mereció, pues, Mención de Honor y se recomendó su publicación a la Guilde du Livre”, Zambrano, *Delirio y destino*, *op. cit.*, págs. 11-12.

<sup>121</sup> Las diferencias entre las versiones publicadas de *Una visita* se examinan en el *Anejo* de *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, págs. 686-692.

<sup>122</sup> Cf. Olga Glondys, “Reivindicación de la independencia intelectual en la primera época de Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: I (marzo-mayo de 1953)-XXVII (noviembre-diciembre de 1957)”, Barcelona, 2007. Disponible en <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/4359/Treball%20de%20recerca.pdf?sequence=1>; además, Marta Ruiz Galvete, “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina”, *El Argonauta Español*, núm. 3, 2006. Disponible en: <http://argonauta.revues.org/1095>.

<sup>123</sup> Según Glondys: “En el momento cumbre de su actividad, el Congreso contaba con oficinas en treinta y cinco países y con veinte revistas de prestigio, acompañadas de servicios de noticias propios”. Glondys, *op. cit.*, pág. 19.

<sup>124</sup> Además de *Una visita*, Zambrano publicó en *Cuadernos* los siguientes artículos: “Ortega, filósofo español”, núm. 3, septiembre-diciembre de 1953, págs. 49-53; “El arte de Juan Soriano”, núm. 18, 1956; “José Ortega y Gasset”, núm. 16, enero-febrero de 1956, págs. 7-12; “La esfinge: la existencia histórica de España”, núm. 26, 1957; “La conciencia histórica: el tiempo”, núm. 35, 1959; “El absolutismo y la estructura sacrificial de la sociedad”, núm. 40, 1960; “Carta sobre el exilio”, núm. 49, 1961; “La América mágica de Germán Arciniegas”, núm. 54, 1961.

<sup>125</sup> En las primeras páginas de *Cuadernos* se incluían los ensayos y la creación literaria; posteriormente en las respectivas secciones se presentaban crónicas, artes plásticas, lecturas y la vida del Congreso. Olga Glondys

Un aspecto que sin formar parte del escrito contribuye a su lectura es el de las imágenes que lo acompañan, ya que nos dan una idea de la atmósfera intelectual prevaleciente al escribirlo. En la versión de *Cuadernos*, precede al escrito una fotografía, con crédito para Viollet; esto es, la agencia fotográfica francesa Roger-Viollet, fundada en 1938 por la periodista Hélène Roger-Viollet (1901-1985) con el fondo integrado por su padre, Henri Roger-Viollet (1869-1946). Hélène Roger-Viollet cubrió la guerra civil española.<sup>126</sup> El uso de materiales pertenecientes a esta agencia de fotografía, que no debe haber llamado la atención de los lectores de la revista, remite a la Segunda Guerra Mundial hacía pocos años terminada y, de manera especial, a la Guerra Civil. Por otra parte, en la fotografía se ve la fachada del Museo del Prado y algunos árboles. Esa ausencia absoluta de personas, impensable en la actualidad, por ser el museo un polo de atracción turística internacional, incomoda un poco, a la vez que constituye un contrapunto al escrito de Zambrano, en que lo humano y lo histórico pesan considerablemente.

Al final, se incluye la ilustración de una pintura y la leyenda: Zurbarán: “Bodegón” (Museo del Prado, Madrid). El título completo de esa pintura en el catálogo del Prado es: *Bodegón con cacharros* (c. 1650), descrito así:

Sobre una superficie de madera —mesa o repisa— se disponen, de izquierda a derecha, varios recipientes de materiales, formas y empleos dispares: una salvilla de peltre (bandeja con divisiones en las que se encajan copas o tazas) sobre la que se emplaza un complejo y refinado bernegal (taza ancha de boca y figura ondeada), probablemente de plata sobredorada; una alcarraza trianera (recipiente realizado en barro poroso que servían para refrescar el agua por evaporación) de las llamadas de cascarón de huevo; un búcaro de indias (seguramente del

---

caracteriza los contenidos de la revista en dos grupos: i) formas no ensayísticas (narraciones; poemas; crónicas de viaje; reportajes y recensiones críticas de literatura, pintura y cine, entre otros) y ii) ensayos; para ella, “la verdadera materia, el peso ideológico e intelectual de la revista”, *op. cit.*, pág. 35. Glondys también afirma que, durante la primera etapa de la revista (hasta enero de 1958), el peso de las colaboraciones en *Cuadernos* correspondió a autores españoles exiliados, cuya representación superó en mucho a la de los escritores residentes en España. Glondys establece siete categorías temáticas para los ensayos de autores españoles, de las cuales menciono una: denuncia de la realidad política y social vivida en las dictaduras del mundo y en sus zonas de influencia. Adicionalmente, con el fin de dar una idea de la diversidad de los artículos publicados en *Cuadernos*, referiré los relacionados con España y con el arte publicados en el número 13: J.M. [José María] Corredor, “Conversación con Pablo Casals”; Ramón Sender (*sic*), “Nuevas salidas de Don Quijote”; Felipe Cossío del Pomar, “Arte colonial hispanoamericano”. En la sección Crónicas: Jerónimo Mallo, “Sobre la ‘libertad intelectual’ en la España de ahora”. En la sección Artes plásticas: Jean Cassou, “Un pintor mexicano: José Luis Cuevas”. Por último, se debe recordar que *Cuadernos* corresponde a una época en la que la creación literaria sólo se conocía a través de medios impresos.

<sup>126</sup> *Vid.*: <http://www.roger-viollet.fr/fr>.

Virreinato de Nueva España, tal vez de Tonalá),<sup>127</sup> y por último, otra alcarraza blanca de Triana encima de otro plato de peltre.<sup>128</sup>

Asimismo, al pie de página, se lee “Fragmento del libro inédito *Delirio y destino*”, omitiendo la parte complementaria del título *Los veinte años de una española*. Entiendo que con eso se deja al arbitrio del lector suponer si se trata de un texto autobiográfico o de ficción.<sup>129</sup>

Con el fin de aportar al lector un conocimiento general sobre el texto en análisis, lo describiré someramente, para examinarlo con más detalle en los apartados del presente capítulo. *Una visita* se desarrolla con linealidad cronológica en dos espacios: el interior del Museo del Prado y las calles de Madrid. María Zambrano<sup>130</sup> —la protagonista— recorre el museo con su amigo Ulises,<sup>131</sup> mientras conversa y contempla las pinturas, y observa grupos de personas reunidas en los cafés de la calle de Alcalá, una vez que sale del museo. El texto expresa la experiencia sensible, anímica e intelectual que genera en Zambrano lo contemplado en el museo y en la calle.

El punto de vista es la tercera persona del singular, salvo al comienzo. En la primera parte, se habla sobre pintura, principalmente, y sobre la historia de España. Una frase de Ulises (*por eso será trágico*) atraviesa todo el escrito. Así, el segundo segmento se centra en

---

<sup>127</sup> Más allá del presente trabajo, llama la atención que un texto en la red, actual, del Museo del Prado incluya la referencia al Virreinato de Nueva España.

<sup>128</sup> La ficha correspondiente también señala: “[...] Entre los protagonistas fundamentales de la obra aparece la luz, que hace emerger esos objetos de las tinieblas y realza los colores y los volúmenes, pero tal vez el más importante sea el efecto de silencio, que resulta casi palpable; también lo son la maestría del autor que logra un cuadro intemporal y los propios elementos descritos líneas atrás, configuradores de una obra que ha inspirado a críticos, estudiosos y poetas. El espectador tiene ante sí uno de los bodegones que con más frecuencia ha sido considerado prototípico del Siglo de Oro español y una obra frecuentemente utilizada por los historiadores del arte para ponderar la sabiduría compositiva de Zurbarán, su gusto por lo esencial y su tendencia, en ocasiones, al rigor geométrico. [...] Su conversión en arquetipo del bodegón español se debe, sin duda, [...] a una tradición historiográfica que identifica la naturaleza muerta hispana con la desnudez retórica y la búsqueda de lo esencial [...] y olvida la relativa variedad de fórmulas y tendencias que existieron en la pintura de este tipo en la península ibérica. Cf.: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-cacharros/bdd71dfb-cde5-440e-87a2-48d8c64060dd?searchid=438ce4cc-6752-06de-d920-9b18e643d279>.

<sup>129</sup> Sobre el particular, dice Elide Pittarello: “No olvidemos que el subtítulo del libro, *Los veinte años de una española*, implica también una asunción de responsabilidad colectiva. Puesto que ‘ninguna vida por anónima que sea, deja de formar parte de la historia’, la autobiografía de María Zambrano es también (parte de) la historiografía de España”. Cf. Elide Pittarello, “Sentir y conocer: *Delirio y destino* de María Zambrano”, en *Actas del XIV Congreso AIH*, vol. III, págs. 420-421. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih\\_14\\_3\\_051.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_051.pdf)

<sup>130</sup> Zambrano escribió este texto a los 48 años; sin embargo, por la referencia a *La rebelión de las masas* (1930), calculo la edad del personaje en 26 años.

<sup>131</sup> El amigo de Zambrano ha sido identificado como José Troyano de los Ríos (1907-1985); ella lo bautizó como *Ulises* en el escrito por haber sido su guía en momentos de crisis y, en efecto, se preparaba para presentar exámenes y ser marino. Cf. *Anejo de Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pág. 687.



el análisis de lo trágico en relación con España. Abundan las descripciones y los diálogos, pero sobre todo las ideas y pensamientos de la protagonista.

Se mencionan diversas pinturas, pero por las significativas reacciones provocadas, y por el papel que desempeñan en la revelación las más destacables son: i) *La naturaleza muerta*<sup>132</sup> pintada por Francisco de Zurbarán y ii) *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños* (1814),<sup>133</sup> de Goya.

### 3.2.2 El texto como espacio de la revelación

En el apartado sobre el estado del arte cité a Carmen Revilla: “[Zambrano] se interesa por el que mira y contempla, por lo que puede aportar la mirada, haciendo de la pintura un ámbito de participación en la revelación de lo real”.<sup>134</sup> Por su parte, Alicia Zarzuela señala que caracterizar a la obra pictórica como espacio auroral privilegiado lleva al tema del *logos* sumergido, a la revelación implícita que sería la consecuencia de la contemplación. Me parece que ambas ideas son adecuadas como punto de partida para examinar *Una visita* porque, en mi lectura, el texto se configura como el espacio donde su autora comparte con nosotros, lectores, el proceso por el cual ella se percata, no sin angustia, de la realidad de algunos fenómenos ocultos tras las apariencias. A eso le llamo revelación, tomando como base los comentarios de las dos estudiosas mencionadas, principalmente.

¿Cuáles son los recursos utilizados en la escritura de la filósofa? En primer término, identifico la luz como un motivo que atraviesa el texto, y que anticipa y acompaña en algún momento la revelación.

Este recurso se hace presente desde el inicio, ya que la misma luz que baña el centro de Madrid se encuentra en los lienzos —los Velázquez— ubicados en el interior del museo, lo cual nos remite a un aspecto que veremos después, en el que Zambrano enlaza la pintura con España: “Algo de templo tenía el Museo del Prado, enclavado en el centro de Madrid, bajo la misma *luz* que se encontraba dentro, en los Velázquez, como si la *luz* viniese desde

---

<sup>132</sup> En la correspondiente nota del mencionado *Anejo* se señala la dificultad de identificar el Zurbarán al que María Zambrano llama *La naturaleza muerta*. Se exploran algunas alternativas, una de las cuales es *Bodegón con cacharros* (vid. *supra*), pero ninguna resulta concluyente. Cf. *ibidem*, pág. 688.

<sup>133</sup> Con ese nombre se registra la pintura que en el texto se llama *Los fusilamientos de la Moncloa*. vid. Enciclopedia del Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-de/f0f52ca5-546a-44c4-8da0-f3c2603340b5> (consultado el 1 de Agosto de 2019).

<sup>134</sup> Revilla, *op. cit.*, pág. 8.

la sierra azul a posarse en aquellos lienzos donde tan simplemente se expone la historia de España”.<sup>135</sup>

Más adelante, se vuelve a tratar la luz, ahora asociada con el blanco, durante la contemplación del cuadro de Zurbarán, y la podemos apreciar vinculada con la pureza:

“La naturaleza muerta”: el mantel blanco, blanco como nada, el pan, el lienzo, el barro, transubstanciados en materia imperecedera. Y el blanco del hábito del santo en contemplación: ¿de dónde venía ese blanco?; su esplendor salía de sí mismo, no era luz recibida, reflejada. [...] Nada dijo, mientras duró su embobamiento zurbaranesco. También ella tenía sus secretos y ese era uno: aquel pintor del que nunca se atrevía a hablar, porque se sentía estar ante la revelación de una pureza más difícil, más misteriosa aún que la de la luz, la pureza de cada cosa, de cada cosa aquí abajo; la tierra en santidad.<sup>136</sup>

Me parece interesante esa acotación de Zambrano con respecto a que la luz emana del santo, que es uno de sus atributos, y no un mero reflejo. Para mí, ilustra la posición de la filósofa en el sentido de los poderes de revelación que tiene la pintura y que van más allá de mimetizar la realidad.

En la parte de la revelación, cerca del final, se retoma la imagen de la blancura, ahora formando parte del cuadro de Goya:

Y a la hora de morir, ella bien cierta estaba que no sólo el estoico sin saberlo, sino muchos de aquellos ‘Desconfiados’ y ‘Burladores’ sabrían morir así: de pie y de perfil, [...] y en cuanto al pueblo... moriría como el hombre aquel de la camisa blanca, figura central del cuadro de Goya “Los fusilamientos de la Moncloa”, que venían de ver y ante el cual habían pasado sin decir palabra.<sup>137</sup>

Otro recurso en la escritura de Zambrano lo constituye el uso de preguntas retóricas, mismas que le dan posibilidad de eludir las afirmaciones explícitas, debido a que sugieren información que el lector debe integrar para poder comprender.

En un caso, se resalta la extrañeza de afirmaciones cuya explicación queda fuera del escrito. Por ejemplo, al final del ya citado primer párrafo, tras expresar que la historia de España es la más enigmática de Occidente, se podría prever una justificación, pero lo que aparece es una pregunta sin respuesta, con lo cual el sentido queda incierto: “La historia más enigmática de los países de Occidente, se muestra en la mayor simplicidad, despojada de

---

<sup>135</sup> “Una visita al Museo del Prado”, *op. cit.*, pág. 36. Las cursivas son mías.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pág. 37.

<sup>137</sup> *Ibidem*, pág. 39.

ornato, casi tan desnuda como los dioses antiguos. *¿Era acaso una historia ‘inocente’, vivida porque no hubo más remedio y ‘dando la cara’?*”<sup>138</sup>

También se utiliza este tipo de preguntas para relacionar, de manera indirecta, temas muy abstractos con cuestiones concretas en el entorno de Zambrano. Así, cuando se encuentra fuera del museo, piensa que después del cristianismo no ha habido tragedia, con la posible excepción de *El condenado por desconfiado* (1635), a quien se refiere como el creyente a medias. Entonces, en un giro sorprendente, compara esa incredulidad con la de las personas congregadas en los cafés, una estampa de Madrid:

*¿Eran así aquellos personajes de la vida madrileña? Ella sabía que, en el fondo, eran por igual en España entera. ¿Se irían a condenar por desconfiados? ¿No es eso lo más corrosivo, el desconfiar, como se deja ver en tanto modismo: ‘A mí no me la da el tipo ese’; ‘no hagas el primo, chico’; ‘no, yo sé muy bien a qué atenerme’?... Lo más corrosivo es vivir de no dejarse engañar nunca; vivir de engañar y de engañarse en una forma total, engañando el tiempo, matándolo según se dice: “matar el tiempo”.*<sup>139</sup>

A medida que transcurra el análisis me referiré a los casos de preguntas retóricas que aparezcan en el texto. Sin embargo, antes de seguir quiero mostrar el momento en que una pregunta retórica introduce uno de los fragmentos más expresivos, relacionado con el personaje de la camisa blanca en el cuadro de Goya: “[...] *¿qué nos grita ese celtíbero de camisa inmaculada, que da su alma?* Ese grito, España, de tu animal, de su alma volcándose por encima de la muerte, no va a parar al mar del morir, sino a verterse en vida que no acaba”.<sup>140</sup>

Ahora corresponde señalar que los elementos escriturales expuestos constituyen una pieza que abona a un objetivo mayor: el de transmitirnos muestras de revelación en el texto, ya que, de acuerdo con mi lectura, hay una revelación mayor, que se da al final, anticipada por revelaciones menores. Es necesario en las extensas reflexiones, ideas y argumentos que preceden a las revelaciones.

La primera revelación se da casi de soslayo. Si regresamos al principio, leemos sobre los retratos de los reyes españoles, de quienes se expresa con familiaridad, casi con humor. La voz narrativa, que hasta ese momento es impersonal (“*Aquí estaban los Felipes*”), cambia a la tercera persona del singular, y leemos una frase que enuncia sin cortapisas que se trata

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, pág. 36. Las cursivas son mías.

<sup>139</sup> *Ibidem*, pág. 38. Las cursivas son mías.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pág. 39. Las cursivas son mías.

de una revelación al tiempo que hace repasar esa imagen de Carlos V ensimismado (“*Y se dió cuenta de que no miraba la pintura, sino lo que en ella había, lo revelado por su magia invisible*”):

Ahí estaban los Felipes de la Casa de Austria, buenas gentes aún con banda de raso y sombrero de pluma, pues vestían así y tenían aquella apostura porque eran los Reyes [...] Y Felipe II ya fantasma, mirando de frente, como si dijese: ‘Miradme, aquí me tenéis, ved cómo los trabajos me han dejado, de aquel mozo enamorado que fui.’ Y en la sala de Tiziano, Carlos V, ensimismándose,<sup>141</sup> yéndose ya cada vez más hacia dentro de sí. Y se dio cuenta de que no miraba la pintura, sino lo que en ella había, lo revelado por su magia invisible.<sup>142</sup>

Después de estas frases se desatan una serie de reflexiones centradas en Velázquez, y siempre en tono impersonal, en las que las preguntas retóricas sugieren que lo más logrado de la representación pictórica rebasa el realismo entendido de modo superficial, para concluir con una alusión a *Las Meninas* y a “Yo soy yo y mi circunstancia”, conocida frase de Ortega y Gasset:

Y no es que sea pintura realista. ¿Realista Velázquez? ¿Lo fueron los escultores que nos dejaron las imágenes desnudas de los dioses de modo tal que al verlas, incluso en fotografía, vemos dioses y no obra de escultor? Cuando la obra de arte llega a su cumplimiento, el autor desaparece y aun el estilo. Velázquez, ¿quién es? Nadie; ¿dónde está, aunque se haya retratado a sí mismo en el modo más completo que se piense “él y su circunstancia”? Por eso su pintura forma parte de los elementos.<sup>143</sup>

Entonces cambia el punto de vista discursivo, el tono impersonal desaparece y, en una especie de revelación paralela a la que produjo la contemplación de los cuadros sobre los reyes, las preguntas se integran como parte del diálogo que sostienen Zambrano y su amigo, Ulises: “—Pues qué es lo elemental —Proseguían preguntándose los dos, ella y su más que acompañante, guía en su retorno a la vida. ¿No es lo que ha cumplido enteramente, lo que está de acuerdo consigo mismo, lo verdadero? ¿Y hay arte *verdadero*? ¿El arte no es todo él mentira?”<sup>144</sup>

Por sí sola, la respuesta de Zambrano es memorable: “el arte que se ve como arte es distinto del arte que hace ver”:

---

<sup>141</sup> El ensimismamiento es una categoría que Zambrano trabaja en otros textos, a partir de su análisis de “Ensimismamiento y alteración”, de José Ortega y Gasset.

<sup>142</sup> *Ibidem*, pág. 36.

<sup>143</sup> *Idem*. Las cursivas son mías.

<sup>144</sup> *Ibidem*, págs. 36-37.

—Pero, el arte que se ve como arte es distinto del arte que hace ver; yo vengo aquí porque tengo necesidad de ver, me doy cuenta de que no sé ver, de que de verdad pocas veces he logrado ver algo. Claro que hay también pocas cosas visibles —decía ella. —Querrás decir dignas de verse. —Claro, todo lo que está ahí en la realidad, ¿da la cara? —No, de todo lo real, sólo unas cuantas cosas dan la cara de verdad, se manifiestan...<sup>145</sup>

Continúan diciendo que la mayoría de las cosas son engendros inconclusos, indignos de ser vistos. A partir de ahí se preguntan si el ser humano contemporáneo no tiene rostro. Su conversación los lleva a mencionar lo trágico, que se volverá hilo conductor:

Quizás sea verdad, quizás la multitud se lo lleva todo y al individuo no se le ve y es lo que a mí más me interesa. De “tu maestro” lo que mejor conozco es *La rebelión de las masas*... Por eso quiero ser marino; en el mar aún el individuo es el que cuenta... —Puede parecer una evasión; hay que aceptar las circunstancias, y las nuestras valen la pena. —*Sí, por eso será trágico.*<sup>146</sup>

La siguiente revelación tiene una textura emocional más compleja. Próximos a salir del museo, los personajes se detienen ante los cuadros de Zurbarán, uno de los cuales (*La naturaleza muerta*) merece la detenida contemplación de la filósofa, quien extensamente medita sobre la relación entre el arte y la realidad; para ello compara a Zurbarán con Juan Gris (1887-1927). Al final del párrafo, en el que también se utilizan preguntas retóricas, el texto da un giro, se refiere a España y hace hincapié en que será trágico:

“La naturaleza muerta”: el mantel blanco, blanco como nada, el pan, el lienzo, el barro, transubstanciados en materia imperecedera. Y el blanco del hábito del santo en contemplación: ¿de dónde venía ese blanco?; su esplendor salía de sí mismo, no era luz recibida, reflejada. [...] la precisión era la misma en los dos [Zurbarán y Juan Gris], y la única diferencia es que ahora Dios está lejos. *¿La carne y el alma desaparecen entonces cuando se va Dios?* [...] Pero aquí, en España, todavía... sí existe la sangre, el alma. Y por eso ¡será trágico!<sup>147</sup>

El cuadro la enfrenta con la percepción de la pureza de cada cosa, de la santidad en lo terrestre, y ello se eslabona con otra reflexión, sobre la santidad en España, que finaliza en un párrafo que transmite una particular emoción de desolación, y que constituye la segunda revelación identificable en el texto, y que además es cúspide de una angustiada reflexión de nuevo con presencia de preguntas retóricas:

Pues en la angustia aparecen súbitamente visiones, en que se presenta un enigma y a veces se abren abismos luminosos, que dan terror porque hacen entrever que la realidad y lo que de ella

---

<sup>145</sup> *Idem.*

<sup>146</sup> *Idem.* Las cursivas son mías.

<sup>147</sup> *Idem.* Las cursivas son mías.

pensamos no sea sino una máscara de una realidad terrible, que permite la ignoremos porque no nos sería posible soportarla. Alguien, por un momento, la muestra en modo humilde, simple, en algo invisible casi, como en el blanco de Zurbarán; la blancura de aquel pan, de aquellos hábitos, el abismo de la blancura en que todo quedará disuelto algún día, el desierto primero y la substancia final a que todas las cosas se encaminan.<sup>148</sup>

Podemos apreciar las diferentes formas como se presentan estas revelaciones. En la primera, la contemplación del cuadro suscita la imagen de un Carlos V ensimismado. En la segunda, más elaborada, el Zurbarán propicia el abordar un tema filosófico (la forma como el pintor representa la realidad presupone una concepción de ésta), pero además hay un involucramiento anímico de Zambrano. La revelación final es más compleja, porque en ella se funden el presente —lo real— y la representación pictórica.

A la salida del museo, el texto se enfoca en los pensamientos de la protagonista mientras transita sin sus amigos por la calle de Alcalá. Una pregunta la inquieta: “¿Por qué había de ser trágico lo que viniera y por qué aquel muchacho parecía saberlo con tanta certeza?”;<sup>149</sup> eso la hace interrogarse si son trágicas las personas que en los cafés madrileños conversan en animados grupos:

¿Serían ellos también trágicos? ¿Serían ellos los trágicos, ellos y no el pueblo? Pues al pueblo le ha correspondido siempre lo épico y no la tragedia. El pueblo si se desborda como en la toma de la Bastilla, como en el 2 de mayo madrileño, su acción tiene esa grandiosa forma impersonal del Autor (*sic*) de la historia.<sup>150</sup>

Concluye que la tragedia “[...] es propia de alguien determinado y sin acabar de terminar: un Edipo, un Segismundo, un Hamlet, el hombre individuo en su última soledad frente al ser y al no-ser”.<sup>151</sup> Luego, traza un paralelismo entre el personaje del *Condenado por desconfiado* y *El Burlador de Sevilla* (1630) que la lleva a identificar que coinciden en la negación de sí mismos:

En los dos yace el mismo fondo de descreencia: absoluta en Don Juan, en “agonía” en el Desconfiado. Y poco importa la forma que tome el donjuanismo o la agónica desconfianza [...] el resultado siempre será trágico. Trágico en esa forma de tragedia cristiana que es la inexistencia [...] Hacer que seamos... para nada; nadificarse.<sup>152</sup>

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, págs. 37-38.

<sup>149</sup> *Idem*.

<sup>150</sup> *Idem*.

<sup>151</sup> *Idem*. Como mencioné anteriormente, en el texto se dice que tragedia no ha habido después del cristianismo, con excepción de *El condenado por desconfiado* (1635).

<sup>152</sup> *Idem*.

Ulises, su amigo, planteaba otra manera de negación: la retirada a los elementos, que a ella le parecía formaba parte de las enseñanzas de los estoicos, que a su vez la hace recordar una frase de Séneca: “El hombre es cita de elementos y la vida un préstamo que hay que devolver de buen grado cuando llegue la hora”,<sup>153</sup> y a partir de ahí evoca el suicidio del filósofo:

Séneca que nos dejó para siempre su perfil y su sangre cayendo gota a gota, que debió saliracompañadamente de sus venas, con mesura, a la manera de ese fuego recóndito del universo, ‘que se enciende con medida y se extingue con medida’<sup>154</sup>... porque lo esencial es, ya que no se *es*, ser adecuadamente a ese fuego, centella que arde mas con medida.<sup>155</sup>

Piensa en las diferentes formas de morir, que en su reflexión no es lo más importante, pues en España lo saben hacer, y demasiado bien. Lo importante es vivir una vida que esté a la altura de esa muerte. La figura que orienta sus ideas no está en el presente, sino en el arte, es la del hombre que, en la pintura de Goya sobre los fusilamientos del 3 de mayo, abre los brazos para recibir las balas y, finalmente, abrazar la muerte:

Y a la hora de morir, ella bien cierta estaba que no sólo el estoico sin saberlo, sino muchos de aquellos “Desconfiados” y “Burladores” sabrían morir así: de pie y de perfil, [...] y en cuanto al pueblo... moriría como el hombre aquel de la camisa blanca, figura central del cuadro de Goya “Los fusilamientos de la Moncloa” [...] aquel hombre que abre los brazos en cruz, en lugar de apretarlos sobre su pecho desamparado, en un gesto antinatural, más allá del miedo instintivo de todo animal frente a la muerte, dando esa su alma que se le sale antes de que las balas lo alcancen; el alma entera con sus brazos clamando al cielo, abrazando al mundo, maldiciendo, bendiciendo. Y en sus ojos que se salen también antes de ser alcanzados y en ese grito... ¿qué nos grita ese celtíbero de camisa inmaculada, que da su alma? Ese grito, España, de tu animal, de su alma volcándose por encima de la muerte, no va a parar al mar del morir, sino a verterse en vida que no acaba.<sup>156</sup>

Pienso que en este pasaje se aprecia la habilidad de Zambrano para construir una prosa sutil, de reminiscencias ancladas en la historia y la literatura, porque al escribir *celtíbero*, en vez de *patriota*, *español* o de cualquier otro sinónimo, da continuidad a la resistencia celtíbera en contra de la dominación romana con la oposición de los españoles a los franceses, mientras que afirmar que el alma no va a parar al mar del morir trae claros ecos de Jorge Manrique.

---

<sup>153</sup> *Idem.*

<sup>154</sup> La cita corresponde a Heráclito: “Este cosmos [el mismo de todos] no lo hizo ningún dios ni / ningún hombre, sino que siempre fue, es y será fuego eterno, / que se enciende según medida y se extingue según medida”, S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los Filósofos Presocráticos*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 2008, pág. 257.

<sup>155</sup> “Una visita al Museo del Prado”, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>156</sup> *Idem.*

Las anteriores reflexiones constituyen un descubrimiento, una iluminación, tanto para la protagonista como para el lector, que ha seguido el intrincado hilo de razonamientos. La protagonista examina el proceso que siguió para alcanzar su hallazgo y se percató de que fue a partir de la yuxtaposición de dos imágenes diferentes de la misma realidad: la imagen real (histórica, inmersa en el tiempo) de las personas que ve después de salir del museo y la imagen fuera del tiempo, congelada en su esencia contemplada en la pintura de Goya:

[...] había logrado ver al fin *un instante* al pasar esa fauna que da el carácter a una ciudad: sus habitantes; por haberlos visto y escuchado el metal de sus voces, y la escritura de sus manos en el aire, en contraste con los iconos de aquellos reyes y personajes de otros tiempos, de aquella España “canonizada” ya por la historia, vistos en el Museo del Prado. Quizá todos los descubrimientos nazcan cuando se ve simultáneamente dos imágenes distintas de la misma realidad.<sup>157</sup>

Particulariza que esa imagen del arte enriquece la “complejidad de los tiempos” y, por lo tanto, tiene la capacidad de confundir. Su reflexión se extiende hacia el peligro que representan las imágenes, y eso constituye el segundo descubrimiento en el texto:

Un aviso, tan sólo, un simple aviso: “Cuidado con las imágenes, con los iconos del pasado, que pueden hechizarnos o devorarnos; su esencia intangible debe ser transfundida, devuelta a la vida por nosotros, no a la inversa”<sup>158</sup>

Señala que “Todo icono pide ser liberado, porque toda forma es una cárcel”,<sup>159</sup> y eso incluye el lenguaje. Por ello, nos dice, saber mirar un icono es liberar su esencia sin destruir su forma. Afirma que liberar una imagen es lo que debe ser la tradición, lo cual la lleva a concluir el texto con la imagen del laberinto:

Y le volvió a pasar por la mente la idea de la ‘multiplicidad de los tiempos’ que tanto le preocupaba, ahora unida a una imagen antiquísima [...]: el Laberinto. El laberinto, imagen de las entrañas y de los tiempos intrincados; las entrañas de la vida personal e histórica aprisionadas en los anillos de Saturno, que desplegados dan la espiral de la historia, de una historia feliz que se llamaría tradición, tradición verdadera, libertad y obediencia.<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> *Idem*. Las cursivas son mías.

<sup>158</sup> *Ibidem*, pág. 40.

<sup>159</sup> *Idem*.

<sup>160</sup> *Idem*.



### 3.2.3 Adiciones a la lectura

En este apartado ubiqué aspectos de la lectura que me pareció conveniente tratar de manera autónoma y que, por su extensión, hubiera sido complejo ubicar dentro de la secuencia de lectura. En este apartado se examina *Una visita* en su relación con *La rebelión de las masas*; además, se proponen respuestas a las preguntas de investigación formuladas en el capítulo 2, Marco teórico, relacionadas con el ensayo de Paul Ricoeur, “La vida: un relato en busca de narrador”,<sup>161</sup> y, para concluir, se indaga sobre las posibles relaciones con las enseñanzas de Manuel Bartolomé Cossío sobre la pintura española.

#### A. *Una visita* y *La rebelión de las masas*

*Una visita* contiene temas que la crítica ha identificado como centrales en Zambrano, de los cuales en mi lectura he priorizado *la revelación*. Ahora bien, esta revelación constituye al comienzo una experiencia desconcertante; en concreto, la parte desarrollada dentro del museo puede parecer una atropellada yuxtaposición de ideas que no se llegan a desarrollar por completo; los diálogos se interrumpen y no está claro quién habla; los temas cambian con mucha velocidad, circunstancias todas propias de *Delirio y destino*. Elide Pittarello señala: “Así es *Delirio y destino*, una mezcla de discursos diferentes, enunciados sin orden cronológico y con un estilo figurado (literario) que desorienta [...]”.<sup>162</sup>

*Delirio y destino* no sacrifica la riqueza inabarcable de la vida a la coherencia simplificadora de la razón. Pero todo se vuelve problemático: la selección de los hechos, la estrategia enunciativa, la finalidad pragmática y la eficacia ontológica. Es una escritura fronteriza, un texto híbrido surgido de necesidades existenciales concretas, si aplicamos lo que la propia autora dijo a propósito de los géneros literarios.<sup>163</sup>

Esta tensión se mantiene hasta el momento de la contemplación de Zurbarán. A partir de ahí el texto se interroga, oscila entre Zurbarán y Goya, con intermedio en Tirso de Molina; se atormenta en busca de la contestación a una abrumadora pregunta: “¿*Por qué había de ser trágico lo que viniera?*”<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Ricoeur, *op. cit.* (*La vida*, desde ahora).

<sup>162</sup> Pittarello, *op. cit.*, pág. 419.

<sup>163</sup> *Ibidem*, págs. 420-421.

<sup>164</sup> *Una visita*, pág. 38.

La parte final se expresa de manera directa: son imágenes; no podemos congelarnos en ellas, porque todavía hay futuro. Esa comprensión alcanzada recuerda el concepto de lo elemental expuesto en *Una visita*: “[...] lo que ha cumplido enteramente, lo que está de acuerdo consigo mismo, lo verdadero”. Sin embargo, no debemos perder de vista que no se dice explícitamente el por qué sería trágico. Considero que esa cuestión se puede abordar si entendemos *Una visita* como un diálogo con *La rebelión de las masas* (1930; a partir de aquí *La rebelión*).

Parecen claros los elementos. En primer término, se alude a Ortega al decir que Velázquez se pintó a sí mismo y a su circunstancia de la manera más cumplida; además, Ulises hace una mención directa de *La rebelión* y añade que es lo que mejor conoce del maestro de Zambrano.

Por otra parte, ya desde las primeras páginas de *La rebelión* (“El hecho de las aglomeraciones”), Ortega diagnostica que una de las características distintivas de la época es la presencia ubicua de la multitud, y enumera: “Las ciudades están llenas de gente. Las casas, llenas de inquilinos. Los hoteles, llenos de huéspedes. Los trenes, llenos de viajeros. *Los cafés, llenos de consumidores*”.<sup>165</sup>

En ese contexto, me parece válido asociar a la gente sentada en los cafés con esa referencia de *La rebelión*, aunque Zambrano los caracteriza con un cariz más específico y crítico: son los Desconfiados, los Burladores, los a medias creyentes, los corroídos de engañar y de engañarse. Adicionalmente, son los a medias construidos, los que cumplen una acción que no eligieron y, en última instancia, los que carecen de conciencia.<sup>166</sup>

Pero hay algo adicional. Es indispensable recordar la caracterización que hizo Ortega de la masa, no necesariamente ligada con el gregarismo, desvinculada del concepto de clase social y, sobre todo, como un hecho psicológico: “Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo —en bien o en mal— por razones especiales, sino que se siente “como todo el mundo” y, sin embargo, no se angustia al sentirse idéntico a los demás”.<sup>167</sup>

Aquí conviene recuperar las observaciones de Zambrano (*vid. supra*) cuando señala que es poco importante la forma adoptada por la desconfianza, porque el resultado será

---

<sup>165</sup> José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, México, Grupo Editorial Tomo, 4ª ed., 2018, pág. 33. Las cursivas son mías.

<sup>166</sup> Para añadir, en *Delirio y destino* se alude específicamente a “señoritos madrileños”, en vez de a la “gente”.

<sup>167</sup> *Ibidem*, pág. 36.

siempre trágico, y añade: “Trágico en esa forma de tragedia cristiana que es la inexistencia [...] *Hacer que seamos... para nada; nadificarse*”.<sup>168</sup>

Ortega también se refiere a la masa como un conjunto de personas con profundas limitaciones intelectuales, pero satisfechas con lo que son, incapaces de querer ser algo más por no entender que podrían serlo. Es el ser humano genérico. Ortega las compara con una boya a la deriva. Analiza que durante el siglo XIX se gestaron las condiciones materiales (técnicas y económicas), sociales y políticas que propiciaron el surgimiento de la masa, cuya causa encuentra él en el crecimiento demográfico decimonónico. Se debe recordar que el filósofo la llama así por comparación con la masa utilizada para hornear el pan: se trata de algo amorfo y maleable.

### **B. *Una visita* y el ejercicio de la inteligencia phronética**

Corresponde a este apartado desarrollar los puntos expuestos en el capítulo 1, sobre el marco teórico, centrado en Paul Ricoeur. Es momento de buscar en *Una visita* respuestas a las preguntas de lectura formuladas al final de ese capítulo:

- i) Para el caso de *Una visita* ¿se cumple el supuesto de Paul Ricoeur sobre que el sentido se da en la intersección del mundo del texto y el mundo del lector? En caso de ser así, ¿cómo se cumple ese supuesto?
- ii) ¿Cuáles son las características de la identidad narrativa que corresponde a María Zambrano y cómo se desarrolla esa identidad en el texto?

El punto de partida para Ricoeur es que cierto tipo de crítica literaria segmenta a la narración en un apartado y a la vida en otro. Cada cual discurre por senderos diferentes y aislados. Sin embargo, Ricoeur piensa que la construcción de la trama —esto es, la historia entendida como *historia bien construida*— constituye una síntesis de elementos heterogéneos de tres tipos,<sup>169</sup> cuya inteligibilidad requiere necesariamente de una configuración, la cual no constituye una estructura inerte, sino que se trata de un proceso dinámico ejecutado por el lector.

---

<sup>168</sup> *Una visita*, pág. 38. Las cursivas son mías.

<sup>169</sup> i) Síntesis de hechos dispersos y una historia inteligible, ii) síntesis de elementos discordantes y concordantes y iii) síntesis de dos planos temporales.

En ese sentido, *Una visita*, en su brevedad, propone un *experimento mental*, como lo llama Ricoeur: el texto se desarrolla mediante preguntas retóricas que constituyen un tupido fondo que deja al lector en suspenso hasta llegar al pasaje en el que la mirada, la memoria y la inteligencia de Zambrano se conjuntan mientras camina por la calle de Alcalá, con el fin de plantear a sus lectores una reflexión que desemboca en un aprendizaje intelectual y que, en paralelo, nos deja la sensación de que también descubrimos algo; nos hace compartir su experiencia.

Preguntarse por qué será trágico constituye una interrogante que detona el experimento mental, construye la trama para llegar a los descubrimientos alcanzados por Zambrano: ella sabe que el sujeto de la tragedia es el individuo: “El hombre a medias inventado, que ha de cumplir una acción que no eligió; el que no acaba de existir, porque no está solo enteramente y porque enteramente no tiene conciencia de lo que le pasa”;<sup>170</sup> Ulises quiere ser marino porque “en el mar aún el individuo es el que cuenta”,<sup>171</sup> algo que ella interpreta como un escape cuyo corolario será enfrentar una muerte como la de Séneca, digna, pero impersonal. Al pueblo corresponde la épica y se deslinda de lo trágico (“El pueblo si se desborda como en la toma de la Bastilla, como en el 2 de mayo madrileño, su acción tiene esa grandiosa forma impersonal del Autor [*sic*] de la historia”).<sup>172</sup>

Ahora bien, el experimento mental sería infructuoso si el lector no le diera una configuración que se desprende de la contemplación de un personaje —el hombre de la camisa blanca en el cuadro de Goya—, quien quebranta esa dicotomía individual/colectiva con su gesto de brazos abiertos a la muerte, porque a diferencia del sujeto de la tragedia, está cumpliendo una acción que eligió —la última— y, a diferencia del pueblo, tiene una forma personal, individual y separada del conjunto. De alguna manera, está más allá de la tragedia y de la historia, nietzscheanamente:

Y en sus ojos que se salen también antes de ser alcanzados y en ese grito... ¿qué nos grita ese celtíbero de camisa inmaculada, que da su alma? Ese grito, España, de tu animal, de su alma volcándose por encima de la muerte, no va a parar al mar del morir, sino a verterse en vida que no acaba.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> *Una visita*, pág. 38.

<sup>171</sup> *Ibidem*, pág. 37.

<sup>172</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>173</sup> *Idem*.

Es una figura imaginaria, pero no abstracta, porque tiene los atributos de la plástica, como forma y color. Sobre todo, realiza una acción que ella interpreta en un contexto trascendente. Eso es muy importante dentro de la lógica del texto, porque está asociado con las ideas de Zambrano en torno al papel del arte, pero también hay coincidencia con el punto de vista de Ricoeur cuando señala, citando a Aristóteles, que las historias bien construidas revelan elementos universales de la condición humana y que contribuyen a desarrollar la *inteligencia phronética*:

Es la virtud y la justificación del arte imaginativo: cuando alguien percibe en la cosa real su esencia, su “consistencia” la apresa y fija; la cosa, la persona y hasta el paisaje se ha elevado a la categoría de icono, de forma sagrada que guarda diáfano un secreto, como sustraída del fluir del tiempo para que aquellos que han de vivir en otro tiempo la encuentren ahí y la incorporen al suyo.<sup>174</sup>

La lectura deja en nosotros esa sensación casi erótica del descubrimiento; nos sentimos más perceptivos, más sensibles. Sin embargo, el segundo hallazgo, el de la desconfianza ante los iconos contrarresta posibles embelesos. Se establece un contraste entre la pintura de Goya y los iconos. En ambos hay vida encerrada, pero al contemplador le corresponde reactivarla o quedar atrapado en ella, como en las pinturas de la España *canonizada* que resguarda el Museo del Prado. Esa alternancia entre la plenitud del descubrir y la necesidad de conservar una postura reflexiva remite, trae ecos de la frase de Zambrano: “La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento” (*vid supra*).

Ricoeur señala que el sentido del relato se genera en la confluencia del *mundo del texto* con el *mundo del lector*. Toda obra literaria tiene la capacidad de exponer un mundo distinto de aquel donde se encuentra el lector. Leer es desarrollar ese horizonte en todos sus rasgos. Tras la lectura de *Una visita* nos hemos abierto a espacios inéditos de la sensibilidad, pero la experiencia de Zambrano supera los límites individuales, puede llegar a más personas, porque se debe considerar la capacidad del texto para expresar las variaciones en la subjetividad, tomando en cuenta que “[...] lo que llamamos subjetividad no es ni una serie incoherente de acontecimientos ni una sustancia inmutable inaccesible al devenir”.<sup>175</sup> Además, incluye un elemento que es materia de muchos escritos de la filósofa y al cual le dedicó un libro: el *método*.

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, pág. 39.

<sup>175</sup> “La vida: un relato en busca de narrador”, *op. cit.*, pág. 21.

Cerca del final del texto, la pensadora expresa su deseo de compartir sus “experiencias fenomenológicas” con la misma gente que vio sentada en los cafés. Reflexiona en que ella le pidió a la filosofía saber contemplar, y la filosofía le exigió una particular disciplina desde el comienzo: “Saber contemplar debe ser saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón [...]”.<sup>176</sup>

Esa disciplinada contemplación recupera el espíritu de búsqueda de la frase socrática: *Una vida no examinada, no es digna de ser vivida*. Desde la perspectiva hermenéutica, un texto contiene tres tipos de mediación: entre el mundo y el hombre (*referencialidad*), entre el hombre y el hombre (*comunicabilidad*) y entre el hombre y sí mismo (*comprensión de sí*). Si la hermenéutica se propone, como dice Ricoeur, descubrir las características de una comprensión de sí que no sea narcisista, el aporte de *Una visita* podría sobresalir por su utilización de la tercera persona para narrar una experiencia autobiográfica. La experiencia personal se transforma en un texto que puede ser compartido por otras personas.

### **C. El legado de Cossío**

*Una visita* considera temas arraigados en el universo de ideas de Zambrano: España y lo trágico, Séneca y el estoicismo, Zurbarán y la blancura de su pintura, entre otros; temas indisolubles de su personalidad y estilo de filosofar. Como parte de esas características proponemos su lectura en el contexto de las ideas sobre enseñanza y pintura profesadas por Manuel Bartolomé Cossío, examinadas en el capítulo previo, y cuya expresión la constituyeron las Misiones Pedagógicas.

Esta relación con Cossío permite que se aprecie mejor, al complementarlo, el texto de Zambrano, algo que mencioné al recapitular sobre el estado del arte. Escribí que Zambrano veía a España ligada a la pintura de manera casi telúrica, y la pintura era la forma estética que daba al país su expresión más profunda.

Más allá de la coincidencia de referirse en el siguiente pasaje a *Las Meninas*, por su trascendencia dentro de la pintura española, en un elocuente pasaje de presentación del Museo de la Pintura, Cossío evoca las pinturas rupestres de la cueva de Altamira (descubiertas en 1868), en Santander. Recuerda que sus creadores —a quienes llama

---

<sup>176</sup> *Una visita*, pág. 40.

españoles primitivos— se vestían con pieles o iban desnudos, no sabían construir viviendas, ni cultivar la tierra, ni trabajar el metal. Y, no obstante, pintaban:

En las paredes de la caverna hay animales pintados, y muy bien pintados, es decir, *con mucha vida*, animales que entonces vivían con el hombre en España y que hoy ya aquí no existen. Y si los hombres han inventado el pintar, que, según parece, es cosa de lujo, siglos, muchos siglos antes de que inventasen cosas tan útiles y necesarias como el hacer cacharros, azadones y arados, y si además han seguido siempre pintando, tal vez por el ansia irresistible que sentirían de hacer cosas bellas, no debe ser enteramente una locura que la obra justiciera de las Misiones quiera llevar a los pueblos campesinos, para el goce y enseñanza de que tanto disfrutaban ya los cortesanos, unas modestas copias, al menos, de las mejores pinturas que como magnífico tesoro guarda la nación en sus museos.<sup>177</sup>

Las intenciones de cada texto son diferentes; en el de Zambrano se resalta el papel de la pintura para captar el alma de los seres, mientras que Cossío habla del papel cultural de las Misiones Pedagógicas. Sin embargo, las similitudes que guarda la alusión que se hace a la pintura rupestre y de manera muy particular a sus creadores, confiere a ambos escritos un aire de familia, una preocupación común. Tomar en cuenta este aspecto brinda un ángulo complementario y más enriquecedor del texto, en el cual la revelación se liga con el arte, con la historia de España y, sobre todo, con la forma como se expresa la relación entre las obras y la sociedad española. Cossío partía de una visión filosófica en la que el arte tiene un papel sobresaliente en la formación integral del ser humano, es entonces indispensable, no un mero aprecio estetizante. Esta visión de la pintura también proponía una conexión directa, a través de la forma, con la corriente histórica de España y proponía una idea que veremos repetirse en varios momentos: la riqueza profunda, subyacente, de la cultura española y que encuentra su esplendor en la pintura.

Esta pregunta que formulé al finalizar el capítulo sobre Cossío, se responde aquí. Cossío llevó el conocimiento del patrimonio pictórico a la gente por medio de las misiones; *Una visita* asocia de modo orgánico esas obras con el presente y con el devenir del pueblo español a través del pensamiento, la memoria y la escritura.

---

<sup>177</sup> Cossío, “Significación del museo”, *op. cit.*, pág. 391.

## CONCLUSIONES

Iniciaré este apartado con los puntos destacables de lo expuesto en el capítulo 2, “Concepción y fundación del Museo del Prado”. En primer término, es oportuno señalar que el Museo del Prado se nutrió originalmente de las Colecciones Reales y el rey tomó la decisión final de crearlo, pero la aspiración de reunir esas pinturas en un mismo recinto fue parte de un proceso de afirmación cultural en un momento en el que Europa subestimaba a España, y en el que la nación sufría un atraso cultural, económico y social. Esa afirmación cultural tuvo protagonistas diversos, como críticos e historiadores de arte, que primero hicieron valer su opinión sobre la importancia de la pintura española, reflexionaron sobre su unidad —no se trataba de grandes pintores aislados, sino de una de las más importantes escuelas de Europa, que compartían rasgos como el naturalismo— y recomendaron que las pinturas se concentraran en un mismo espacio. Un aspecto importante lo constituyó el proyecto del Museo Josefino, realizado durante la invasión napoleónica. La fundación del Museo del Prado, en 1819, contribuyó a dar a conocer las excelencias de la escuela española de pintura, además de promover la formación de un discurso crítico en materia de pintura española, entre otros aspectos.

Sin embargo, la difusión de la pintura o su asimilación y goce por una sociedad no constituyó ni de lejos una prioridad en los comienzos del museo. Más bien, se relacionaron con el uso de las pinturas para exaltar valores religiosos o cívicos. El Prado continuó siendo durante mucho tiempo un espacio acotado para el disfrute de unos cuantos afortunados, radicados o visitantes en Madrid. Tuvo que llegar un esfuerzo educativo robusto, el de la Institución de Libre Enseñanza, y en particular el de la vitalidad y erudición de Manuel Bartolomé Cossío, para que este legado pictórico pudiera trascender hacia un grupo más amplio de la sociedad española, mediante las Misiones Pedagógicas y, dentro de ellas, el Museo de la Pintura.

Podemos decir que Cossío fue privilegiado porque tuvo la oportunidad de aplicar sus ideas en el proyecto de las Misiones Pedagógicas, que pretendió ser un instrumento para superar las limitaciones que el aislamiento y la pobreza imponían a los habitantes de la España rural. Es un ideario de nobleza diamantina. Y una de las herramientas de ese proyecto



fue la pintura, entendida como una expresión hispánica originaria cuyos más connotados maestros alimentaban las expresiones artísticas modernas.

En síntesis, se examinó la transformación del Museo del Prado, que pasó de ser un edificio con muchas pinturas colgadas a ser un símbolo nacional español. En primer término, por resguardar tesoros artísticos que conforman un puente entre la España del pasado y la actual. Pero también en la medida en que el discurso crítico e histórico estableció la homogeneidad de esas pinturas y las vinculó con el carácter profundo de España. Estrechamente relacionado con lo anterior, está el esfuerzo de difusión realizado a través de las Misiones Pedagógicas por Cossío, quien pensaba que: “La democracia es la aspiración de la más alta aristocracia para todos”<sup>178</sup> y que tuvo como meta, en última instancia, hacer verdaderamente nacional ese legado.

Todos esos elementos gravitaron sobre la sociedad española, forman parte de su cultura y, en esa medida, constituyen un trasfondo importante para llevar a cabo mi lectura de *Una visita*, de María Zambrano.

Por otra parte, en el capítulo sobre el estado de la cuestión, expuse el panorama que formuló Pedro Chacón sobre el consenso crítico existente en torno a los textos de María Zambrano sobre pintura. Con base en esas notas, quiero formular una pregunta para guiar lo que resta de estas conclusiones: a la luz de lo que se sabe, ¿cuáles son los aspectos distintivos de *Una visita*?

En primer término, sobresale el carácter narrativo del texto. María Zambrano escribió en abundancia sobre pintura, escritura que suele ser ensayística o, cuando es narrativa, tiende a la fragmentariedad; a relatar evocaciones aisladas, anécdotas.<sup>179</sup> A diferencia de esos casos, *Una visita* constituye una narración completa y estructurada, con una *trama* en el sentido al que Ricoeur se refiere (una *historia bien contada*). Son distinguibles dos partes que se desarrollan en ámbitos distintos. Hay una conclusión; en particular, la conclusión (o conclusiones, contando las experiencias fenomenológicas) desempeña un papel importante, porque es contundente, quedará en la memoria después de concluida la lectura. En ese sentido, como este texto no hay otro en *Algunos lugares de la pintura*.

---

<sup>178</sup> *Vid. supra.*

<sup>179</sup> Muestra de ello es el texto “El inacabable pintar de Joan Miró”, en *Algunos lugares de la pintura, op. cit.*, págs. 265-267.

El segundo aspecto que me interesa destacar es de índole formal: la prosa de *Una visita* reta al lector. En particular, este texto corresponde con lo que dice Zambrano acerca de la contemplación pictórica: primero provoca angustia y al final una profunda alegría. La angustia proviene de que se nos escapa el sentido de lo que ocurre en la primera parte: sabemos que una pareja conversa en el Museo del Prado mientras contempla las pinturas, pero el diálogo es entrecortado y hay cosas no dichas; me parece aplicable lo que Gabriel Astey denomina la “tesitura expresiva”:

La escritura zambraniana es casi siempre expositiva, a veces didáctica, pródiga en ejemplos a propósito de los tópicos tratados [...] No obstante lo anterior, una tesitura expresiva recorre sostenidamente la escritura de María Zambrano, una especie de corriente emotiva ininterrumpida fluye bajo la superficie conceptual de su prosa y, con mucha frecuencia, emerge y se adueña del discurso [...].<sup>180</sup>

En una recapitulación de lectura, se aprecia que la figura que propicia esa tesitura expresiva es la pregunta retórica, y encuentro ese elemento interesante porque los especialistas se han enfocado en caracterizar a los textos de Zambrano en función de la metáfora. El estudio de Astey antes mencionado se concentra en ello. Sin embargo, plantear el tema en función de la pregunta retórica me parece interesante porque hace pensar en la función prístina de la pregunta, en el terreno filosófico, pues el hecho de preguntar sirve para abordar las cuestiones desde la perspectiva de la razón. Entonces, que se utilice una pregunta para responder o para presentar cuestiones daría como resultado una escritura que busca evadir lo unívoco. En ese sentido, el interés para el lector es doble: la “tesitura expresiva” presente en su obra —su emotividad— y el responder a las preguntas —su componente intelectual—; la conjunción de estos elementos puede volverse un incentivo para la lectura y, en mi caso, motivó en buena medida la decisión de emprender este trabajo.

---

<sup>180</sup> Gabriel Astey, *Figuras de la vida anímica. El corazón según María Zambrano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2010, pág. 12.

## BIBLIOGRAFÍA

- AFINOGUÉNOVA, Eugenia, “Arte de élites, política de masas: los milicianos de la Humanidad y la defensa de la cultura en el relato sobre el rescate del Museo del Prado”, en Eduardo González Calleja y Rocío Navarro Comas (eds.), *La España del Frente Popular: política, sociedad, conflicto y cultura en la España de 1936*, Granada, Comares, 2011, págs. 339-353. Disponible en: [https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.mx/&httpsredir=1&article=1029&context=span\\_fac](https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.mx/&httpsredir=1&article=1029&context=span_fac) (descargado el 21 de septiembre de 2018).
- Agencia Estatal Boletín del Estado, *Gaceta de Madrid*, colección histórica, págs. 1178-1179. Descargado el 1 de marzo de 2018 de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01178.pdf>
- ALBERTI, Rafael, “Mi última visita al Museo del Prado”, en *El mono azul*, año II, núm. 18, 3 de mayo de 1937, pág. 1. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003750373&search=&lang=es>, (descargado el 18 de noviembre de 2018).
- ÁLVAREZ LOPERA, José, “La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la guerra civil”, en Isabel Argerich y Judith Ara, *op. cit.*, págs. 27-61.
- ARGERICH, Isabel y Judith Ara, *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España-Museo Nacional del Prado, 2ª Edición corregida, 2009.
- ASTEY, Gabriel, *Figuras de la vida anímica. El corazón según María Zambrano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2010, 162 págs.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis “Pasajeros en el museo. Poetas frente al lienzo”, en Luis Bagué Quílez (ed.), *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2012, pp. 61-76. Disponible en: <https://revistafakta.wordpress.com/2014/05/12/pasajeros-en-el-museo-poetas-frente-al-lienzo-por-luis-bague-quilez/> (consultado el 21 de septiembre de 2018).
- CHACÓN FUERTES, Pedro, “La verdad pictórica en María Zambrano”, Presentación a María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura* (eds. Pedro Chacón Fuertes y Jesús

- Moreno Sanz), en *Obras Completas*, vol. IV, t. 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2019, págs. 130-150.
- , “Anejo de *Algunos lugares de la pintura*”, en *Obras Completas, op. cit.*, págs. 508-590.
- COSSÍO, Bartolomé Manuel, “Carácter de la pedagogía contemporánea. El arte de saber ver”, en *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza*, año III, núms. 65 y 66, 31 de octubre y 16 de noviembre de 1879. Recogido en en Salvador Guerrero (ed.), *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío, la Institución de Libre Enseñanza y el Greco*, Fundación Francisco Giner de los Ríos-Institución de Libre Enseñanza, spi, [Madrid], 2016, págs. 355-364.
- , “Significación del museo”, en *Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-diciembre de 1933*, Madrid, S. Aguirre Impresor, 1934. Recogido en Salvador Guerrero (ed.), *ibid.*, págs. 384-391.
- DENNIS, Nigel, “Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas”, en *Escritura e imagen*, vol. 7, 2011, págs. 15-26.
- GÉAL, Pierre, “La creación de los museos de arte en España”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. XIV, 2002, págs. 289-298.
- , “Un espejo de la nación y una escuela para los artistas: el origen equívoco de los museos”, conferencia impartida el 16 de febrero de 2017, en el Museo Nacional del Prado, video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UUKAUB6bQec>, descargado el 31 de mayo de 2019.
- GLONDYS, Olga, “Reivindicación de la independencia intelectual en la primera época de Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: I (marzo-mayo de 1953)-XXVII (noviembre-diciembre de 1957)”, Barcelona, 2007. Disponible en <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/4359/Treball%20de%20recerca.pdf?sequence=1> (consultado el 12 de noviembre de 2018).
- LÓPEZ COBO, Azucena, “Por caminos de piedra, charcos y olvido. Repertorios de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República Española”, en *Pandora: Revue d'Études Hispaniques*, núm. 7. 2007, págs. 83-98. Descargado el 20 de julio de 2019 de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2925723.pdf>

- MAILLARD, María Luisa, María Zambrano. *La literatura como conocimiento y participación*, Ensayos/Scriptura Lleida, Edicions de la Universitat, 1997, 295 págs.
- MATEOS GÓMEZ, Sofía, “La metáfora visual en la razón poética de María Zambrano: diez ensayos (1933-1965)”, México, UNAM, 2011, 150 págs.
- MICHERON, Cécile, “Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura”, en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, págs. 215-244. Descargado el 1 de marzo de 2019.
- NEVES, María João, “La aurora de la pintura en Juan Soriano. Una introducción al pensamiento estético de María Zambrano”, *Papeles del “Seminario María Zambrano”*, núm. 3, 2001, págs. 28-34. Descargado el 1 de marzo de 2019
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas* [1930], México, Grupo Editorial Tomo, 4ª edición 2018, 224 págs.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “El Museo Real (1819-1868)”, conferencia impartida el 2 de marzo de 1976, en la Fundación Juan March, audio disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2243&l=1>, descargado el 31 de mayo de 2018.
- PITTARELLO, Elide, “Sentir y conocer: Delirio y destino de María Zambrano”, en *Actas del XIV Congreso AIH*, vol. III, págs. 420-421. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih\\_14\\_3\\_051.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_051.pdf) (Consultado el 1 de marzo de 2019).
- PORTÚS, Javier, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012. En particular, el Capítulo 3 “El Siglo XIX: Visibilidad y fascinación”.  
— y Jesusa Vega, *El descubrimiento del arte español: tres apasionados maestros: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño*, Madrid, Nivola, 2004, págs. 22-23.
- REVILLA, Carmen, “La ‘ley de la presencia y la figura’. La pintura en la obra de María Zambrano”, en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, núm. 5, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2003, págs. 6-13.  
<http://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/144954/254841>

- RICOEUR, Paul, “La vida: un relato en busca de narrador”, en *Ágora. Papeles de filosofía*, vol. 25, núm. 2, 2006, págs. 9-22 disponible en <http://hdl.handle.net/10347/1316> (descargado el 18 de noviembre de 2018).
- RUIZ GALVETE, Marta, “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina”, en *El Argonauta Español*, núm. 3, 2006. Disponible en: <http://argonauta.revues.org/1095> (consultado el 12 de noviembre de 2018).
- RUSSO, María Teresa, “Lo invisible sugerido por lo visible: el significado metafísico de la pintura en el pensamiento de María Zambrano”, en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, núm. 5, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2003, págs. 108-115.
- SILVA-HERZOG Márquez, Jesús, “Zambrano y los trazos de Picasso”, *Nexos*, mayo de 2019, disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=42145>.
- VILLALBA SALVADOR, María, “El Museo del Prado en la narrativa española contemporánea en la transición del siglo XX al XXI. Entre la realidad y la ficción”, en *De Arte*, núm. 8, 2009, pp. 115-130. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3156782.pdf> (consultado el 21 de septiembre de 2018).
- XIRAU, Joaquín, *Manuel B. Cossío y la educación en España*, [1945], Barcelona, Ariel, 1969, 2ª ed.
- XIRAU, Ramón, “Joaquín Xirau (1895-1946) Un esbozo”, en *Estudios*, México, Instituto Tecnológico Autónomo de México, núm. 5, verano de 1986, págs. 61-64.
- ZAMBRANO, María, “Una visita al museo del Prado”, en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 13, julio-agosto, 1955, págs. 36-40.
- , *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori, 1989.
- , *La Cuba secreta y otros ensayos* (Jorge Luis Arcos ed.), Madrid, Endymion, 1996, 288 págs.
- , *Filosofía y poesía* [1939], México, Fondo de Cultura Económica, 2013, 112 págs.
- , *Algunos lugares de la pintura* (eds. Pedro Chacón Fuertes y Jesús Moreno Sanz), en *Obras Completas*, vol. IV, t. 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2019, págs. 151-354.
- ZARZUELA DOMÍNGUEZ, Alicia, “La mirada pictórica de María Zambrano”, Barcelona, Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, 2015, 80 págs. Disponible en <https://repositori.upf.edu/handle/10230/24894>, descargado el 10 de diciembre de 2018.