

María Zambrano y la enigmática “*Tempesta*” de Giorgione a Naezso

Dice María Zambrano: «La noche estrellada puede ser muy hermosa, con una sola estrella»; y añade: «no le importa a la estrella si alguien la está mirando o no, como no le importa al río, al agua, al fuego, si uno se va a quemar o si se está acercando, eso es cosa de uno mismo».

Estas palabras, según las cuales un solo cuerpo celeste basta para transformar las tinieblas en una «noche estrellada» de absoluta belleza, y esas otras, que parecen mostrar, por una parte, una total indiferencia («no le importa al río...») y, por otra, una gran libertad («eso es cosa de uno mismo») pertenecen a un escrito, de apenas cinco páginas, titulado: «El enigmático pintor Giorgione».¹ El original está fechado en Madrid el 12 de octubre de 1987, esto es, cuando Zambrano contaba 83 años. Pocos meses antes se había publicado otro artículo de la autora, dedicado a la *Santa Bárbara* del Maestro de Flemalle,² con el cual algunos elementos de «El enigmático pintor Giorgione» mantienen un estrecho diálogo.

El breve texto gira en torno a una pintura que Zambrano *contempló* en la Galería de la Academia de Venecia. Aquel lienzo, nos dice, destacaría para ella de modo particular entre los numerosos cuadros vistos en los diversos museos recorridos. Según relata Zambrano, *La Tempesta* quedó fijada en su memoria tras «liberar esa su esencia» (ALP, p. 59). Esa imagen detenidamente *mirada*, cuya magia se le manifestó, habría de acompañarla ya siempre.

La filósofa había percibido en esta obra uno de aquellos lugares en los que «la semilla esencial del arte se da con abundancia e intensidad» (ALP, p. 11), uno de esos espacios germinales que no sólo le permitieron *ver* sino que a menudo la impulsaron a escribir acerca de los mismos, transmitiéndonos con su gesto sus ideas sobre el arte. Convertida en espectadora singular, se propuso expresar lo *visto*, esto es, se dispuso a interpretarlo con su experiencia y desde la perspectiva elegida para *contemplantarlo*.

Pero, ¿qué revela *La Tempesta*? ¿qué le desveló a María Zambrano? Para responder a estos interrogantes me ha sido de gran ayuda atender a la relación de Zambrano con el arte en general y con la pintura en particular ya que

¹ M. Zambrano, «El enigmático pintor Giorgione», en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, 1991², pp. 127-133, recopilación a cargo de Amalia Iglesias. En adelante daré las referencias de *Algunos lugares...*, a partir de la segunda edición y como sigue: ALP y el número de página. Este libro reúne algunos de los artículos fundamentales de Zambrano sobre el arte en general y sobre la pintura en particular (la mayor parte de ellos publicados de forma dispersa y otros inéditos hasta el momento; ALP, p. 12). Cabe confiar en que podamos disponer de nuevo en breve de esta obra decisiva de la bibliografía zambrana y ausente de las librerías desde hace años.

² La figura de santa Bárbara debida al pincel de Robert Campin (h. 1375-1444), y conservada en el Museo del Prado, inspiró una de las reflexiones más penetrantes, según mi parecer, de María Zambrano. Véase M. Zambrano, «El cuadro “Santa Bárbara”, del maestro de Flemalle», *El País*, Madrid, 30 de julio 1987, p. 25, recogido con algunas variantes en *op. cit.*, en la nota anterior. Véase también «Santa Bárbara del Maestro Flemalle», en *Mirar un cuadro*, dirigido por Alfredo Castellón, Madrid, TVE, 1988.

muchas de sus consideraciones acerca de este asunto explican no sólo su manera de aproximarse a la obra giorgionesca sino sobre todo de *comprenderla* y explicarla.

Al esbozar los puntos de vista de la autora sobre estas cuestiones me he servido fundamentalmente de algunos pasajes extraídos de *Algunos lugares de la pintura*, unos textos que fueron reunidos: «bajo el [mismo] signo de amor a la pintura» (ALP, p. 12). Me ha parecido oportuno distinguir estas reflexiones

en dos bloques (*Del arte y del artista* y *De la pintura y sus orígenes*), aunque señalaré de inmediato que en ocasiones no he podido evitar que ambos se entrelazaran. A continuación me introduciré en «El enigmático pintor Giorgione»: Zambrano: del «enigmático» pintor al «enigma» del cuadro; Sobre Giorgione; De *La Tempesta* y Del «enigma insoluble»: *La Tempesta* de Zambrano, división ésta que me ha resultado útil pero que tampoco ha salvado la «pureza» de sus respectivos contenidos.



Giorgione, "La Tempesta"

Del arte y del artista

«Se descubre en el arte -otro nombre de la humana creación- el anhelo elevado a empeño de reencontrar la huella de una forma perdida no ya de saber solamente, sino de existencia; de reencontrarla y descifrarla» (ALP, p. 99). El arte es concebido por ella como medio de conocimiento y, a la vez, de recuperación de algo que la humanidad habría extraviado. Ese deseo de descubrir la forma originaria y ese afán de desentrañarla atestiguarían que los seres humanos han gozado alguna vez de un modo de vida diferente, de una manera de ser distinta dentro de un espacio y de un tiempo propios, «dentro de un lugar central y no en su alejada periferia» (ALP, p. 99).

Zambrano relaciona estrechamente el nacimiento del arte con el origen de las creencias religiosas; así, observa: «El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico³. El hombre no se atrevía ni podía surgir a la luz; buscaba conjugarse por medio del arte, aliarse con otros poderes y elementos; iba en busca de matrimonio» (ALP, p. 40). Y para «conjugarse» con el otro, el adorno adquirirá un significado en absoluto superfluo y desempeñará una función de honor en ese «ir en busca de» vínculo y enlace. Señal de alianza y signo de unión, según Zambrano: «*Todo adorno tiene un sentido nupcial*» (ALP, p. 40).

El arte, comentaba, es un medio de conocimiento y asimismo de revelación (ALP pp. 138-139). No hay que olvidar, sin embargo, que para la autora: «el arte que se ve como arte es distinto que el arte que hace ver» (ALP,

p. 48). El segundo es el arte creador y terapéutico⁴ obra de los artistas -«los grandes»- que logran *pasmar, subyugar y atraer*. «[Éstos] no pueden ser otros sino aquellos que en cualquiera de las artes hayan logrado revelar algo. Y la revelación del arte es siempre un misterio, pues que aunque dé a conocer, a ver y a entender, a sentir más que nada misterio de la religión, lo hace al modo humano» (ALP, p. 139).

Lo que caracteriza a un artista verdadero es que enseña, es decir, revela. De todos modos, el arte «que hace ver» disipa la contradicción entre acción y contemplación: «pues es una contemplación activa o una actividad contemplativa», una contemplación que engendra una obra, de la que se desprende un fruto. Como veremos, cuando el «contemplador activo» se sitúa ante la obra de arte, éste la actualiza con su mirada: «Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo» (ALP, p. 214). Los artistas auténticos nos conmueven aunque no conozcamos sus reglas y poco sepamos acerca de su capacidad creadora (¿una capacidad espiritual innata, como pretendía Kant?⁵ ¿o adquirida?).

De la pintura y sus orígenes

María Zambrano acude en numerosísimas ocasiones a las artes en general, pero ella mostró siempre su predilección por la poesía y la pintura. Sólo puedo atender ahora a la segunda, que la filósofa concibe como el arte más definitorio de la condición humana, «la más humana de las artes» (ALP, p. 71).⁶ Ésta fue una presencia constante en su vida: «La

³ Véanse las iluminadoras palabras que Zambrano escribió sobre la máscara en «La destrucción de las formas» (ALP, pp. 23-41).

⁴ «Entre tantas cosas que los europeos modernos hemos olvidado, se cuenta la función medicinal del arte, su poder de curación, su taumaturgia legítima», se lamenta la filósofa. Véase M. Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, pp. 95-96.

⁵ «El arte bello es arte del genio», escribía Kant, y el «genio», según el filósofo, es «un talento (dote natural) que da la regla al arte [...], las bellas artes deben necesariamente ser consideradas como artes del genio». Véase I. Kant, *Critica del juicio*, Madrid, Austral, 1987, ed. y trad. de M. García Morente, p. 213.

⁶ Escribía Zambrano: «No deja de producir extrañeza -sobre todo a partir de determinadas rupturas históricas- que la más sensual de las artes sea la más metafísica: la pintura» (ALP, p. 92).

pintura, existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada» (ALP, p. 11). Con estas palabras comienza la introducción que escribió para *Algunos lugares de la pintura*, si bien unas líneas más abajo agrega: «[...] ese lugar privilegiado que se da en la pintura, no sólo depende de los pintores, sino también de la predisposición de quien mira» (ALP, p. 11).

La pintura es entendida por Zambrano como una estructura de significado *ilimitado*.⁷ «Hay en la pintura, en el cuadro, por acabado, logrado que esté, un estar siempre haciéndose» (ALP, p. 93); y es precisamente esa estructura *indeterminada*, y por ello carente de confines, lo que permitirá que lo pintado sea actualizado por cada espectador a lo largo del tiempo. Las obras de la pintura nunca *están* del todo: «Van como en un río, transcurren, pasan, suceden» (ALP, p. 93). Por ello, el lugar de la pintura es el tiempo antes que el espacio del que sin duda no puede prescindir: «La pintura es suceso, un íntimo suceso que se manifiesta, claro, en formas y figuras, cualesquiera que sean [...]. Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira» (ALP, pp. 93-94).

¿Dónde se originó este *suceso*?, ¿dónde irrumpió la más «misteriosa e intelectual» de las artes?: «La pintura nace en las cavernas, pero nace de la luz, una luz especial, propia, entrañable» (ALP, p. 11). No se trata, por tanto, de una luz cualquiera: «Entre la penumbra y esa luz reveladora, la pintura se instala en un tiempo diferente, que la acerca a lo intangible, a la morada de lo misterioso» (ALP, p. 11).⁸

Como la Aurora, observa Zambrano, la pintura nace en la oscuridad; en las entrañas de la tierra, «a la luz viva y vacilante de la antorcha, de la mariposa de aceite [...]. No es, pues, la luz natural la que originó la pintura, como se hace bien patente en la pintura egipcia que decora las tumbas, sino más bien la sombra desgarrada por un rayo de luz en un instante para que el misterio de la imagen, ánima, fantasma real, aparezca y quede fijado para siempre» (ALP, p. 244).

Frente a la poesía y la música, de origen semidivino,⁹ no existe, que sepamos, ningún personaje que haya descendido de los cielos para traer a la humanidad el don de la pintura, de la escultura o de la arquitectura: «Y es que las artes plásticas no son dones *d'abord*, sino trabajos» (ALP, p. 75). Pintura y escultura son ante todo, recuerda Zambrano, *obras*. Un poema o una canción puede parecer que hayan nacido en un instante, en cambio: «en la pintura y la escultura estará siempre impreso el tiempo que ha tardado en hacerse» (ALP, p. 75).

A ella, que no era pintora, ni crítica, ni historiadora del arte, le bastaba, nos dice, «la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible» (ALP, p. 11). «Sólo la contemplación [...] me ha sido suficiente», escribe Zambrano: ¿Sólo?, habría que matizar el valor de este adverbio después de leer algunas de sus explícitas –y emblemáticas– páginas sobre lo que significaba para ella «mirar» un cuadro sin derramar su esencia intangible. Y además, ¿no era acaso «saber contemplar» lo que le había pedido a la Filosofía? (ALP, p. 59).

⁷ He coincidido en esta idea con el interesante artículo sobre María Zambrano y Zurbarán debido a L. Llera Cantero, «II Zurbarán: animal de Dios», en *Exilios* (1998), núm. 2.

⁸ Sobre este vínculo, véanse los magistrales capítulos de la *Historia del arte* de Gombrich: «Extraños comienzos» y «Arte para la eternidad», en E. H. Gombrich, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1981, trad. de R. Santos Torroella, pp. 31-45 y 47-61, respectivamente.

⁹ En nuestra tradición: «mediterránea, griega, valedera a través del cristianismo, música y poesía son traídas a la tierra por un héroe descendiente de Apolo, Orfeo», pero Orfeo es también un personaje infernal que descendió a los infiernos a rescatar a Eurídice, «su alma»: «Y es que música y poesía si bajadas del cielo, surgen del infierno de nuestra alma; infernales y celestes, nacen de ese lugar íntimo y secreto, inaccesible, en el cual infierno y paraíso se confunden, porque en él reside el recuerdo, la permanencia del paraíso que al alumbrar el tiempo real de nuestra vida y su última angustia, produce el infierno. Porque vivir es encontrar en el infierno de cada instante la huella del paraíso perdido y padecer, desde el paraíso, el infierno de la temporalidad instantánea» (ALP, pp. 71-72).

Zambrano: del «enigmático» pintor al «enigma» del cuadro

«De los cuadros y de la pintura que el destino me ha dado a ver al recorrer diversos museos, se ha destacado siempre para mí el cuadro, visto en la Academia de Venecia, de Giorgione, *La Tempesta*. Hay allí otros cuadros ¡tantos!, pero *La Tempesta* tiene algo que ha fijado en mi memoria, mi atención, que me ha acompañado, que parece que sea algo así como un espíritu, un ánima más bien, pues el espíritu no se pinta sino que hace pintar, muy veneciano, típicamente veneciano» (ALP, p. 127).

Así comienza Zambrano su artículo, y en apenas nueve líneas la autora nos ofrece todos los datos «históricos» de los que vamos a disponer a lo largo del texto. En su escrito se refiere a uno de esos cuadros que «pertenecen a la más pura especie del arte: a la que manifiesta y revela» (ALP, p. 210); «una de las obras de arte más maravillosas», según el juicio del gran historiador del arte Ernst H. Gombrich.¹⁰ Zambrano nos da el nombre del autor de *La Tempesta* (Giorgione) sin más datos, y la procedencia del lienzo (es «muy veneciano, típicamente veneciano»). Nos dice asimismo dónde acudir si deseamos contemplarlo (la Academia de Venecia).

Luego nos presenta a los personajes de la obra: una hermosa joven desnuda, una mujer que «está en sí misma y parece indiferente a todo lo que la rodea» (ALP, p. 127). Enfrente, «pasa un caballero que tampoco se cuida de la mujer; nadie se cuida de nada» (ALP, p. 127). La mujer amamanta a un niño que «como niño, realiza su función de nutrirse» (ALP, p. 132). Junto con «la tormenta», a la que de momento sólo menciono, éstas son las figuras principales. Sabemos asimismo que no lejos de allí hay una ciudad: «[la ciudad] está [...] cercana» (ALP, p. 128), pero no ocupa un primer plano.

En un principio, y desde el título, el enigma se atribuye al gran maestro del Renaci-

miento; no obstante, la lectura del artículo desplaza el misterio hacia el lienzo más famoso del pintor, tal vez porque «cuando la obra llega a su cumplimiento, el autor desaparece y aun el estilo» (ALP, p. 48). Esta pintura además, conviene recordarlo, fue creada en un momento –comienzos del siglo XVI– en que la educación enigmática ganaba terreno y se afirmaba en su idea según la cual si la imagen es suficientemente enigmática impulsa al alma a maravillarse, *informarse* y querer saber.

Así, Zambrano muestra muy pronto su relación con *La Tempesta*, una obra para ella «inolvidable». Contempladora activa de ese tesoro de pequeñas dimensiones (óleo sobre lienzo de 82 x 73 cm), el cuadro de Giorgione se convirtió, tras ser observado pacientemente, en uno de esos iconos que llevó dentro de sí, que *estuvo con ella*, y de los cuales se alimentó y dio en alimento. Aportando mediante su mirada nuevos significados a la imagen, la sacó, como ella diría, de ser pasado para ser futuro (ALP, p. 60).

Antes de atender al sentido que Zambrano da a *La Tempesta* y aun a riesgo de producir un salto abrupto me referiré brevemente al cuadro, y antes aún introduciré, de forma asimismo breve, a su autor. Aunque estas pocas líneas le harán difícilmente justicia deseo reconocer mi deuda con quien fue capaz de ofrecernos una obra que los sucesivos contempladores (Zambrano entre ellos y nosotros ahora, medio siglo después de haber sido *enunciada*) han podido inscribir en el campo de su experiencia y obtener de ella la debida revelación («revelación», recordemos, que «es visión que manifiesta algo»; ALP, p. 76). Quiero pensar que también Giorgione debió obtenerla, puesto que, al decir de Zambrano, la revelación no es sólo para los otros, sino también para quien crea: «La condición humana anhela desde su más íntima raíz una revelación. Y para el hombre conocer será solamente el volver a ver algo hecho por él. Pin-

¹⁰ Véase E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 271.

ta o esculpe para volver a ver las cosas hechas por él, y así obtener una revelación» (ALP, p.76).

Sobre Giorgione

Nacido en Castelfranco h. 1478, en el momento de su muerte, en Venecia a causa de la peste en 1510, su nombre gozaba ya de gran estima y su arte había cambiado el curso de la pintura veneciana. La historiografía sobre Giorgione comienza de hecho cuarenta años después de su fallecimiento, con la primera edición de las *Vidas* de Vasari (1550).¹¹ Antes de esta fecha tenemos testimonios aislados que, si bien documentan su fama inmediata y fijan desde el punto de vista biográfico su indiscutible historicidad, permanecieron, en su mayoría, inéditos durante siglos.

Sus primeros pasos artísticos fueron guiados al parecer por Giovanni Bellini. Tanto Giorgione como el más joven Tiziano desarrollaron la técnica del maestro, y en ocasiones de forma conjunta.¹² En sus años iniciales de formación son evidentes las colaboraciones de Giorgione con Carpaccio, así como con Jacopo de' Barbari, Alvise Vivarini y Catena.

Los intereses culturales de la actividad artística de Giorgione muestran una tendencia constante hacia la realización ejemplar y la creación de prototipos radicalmente distintos de los tradicionales. Estrechamente vinculado al

ambiente médico-filosófico paduano, desde el punto de vista de la filosofía moral sus referentes se encuentran principalmente en el ámbito estoico. Como observa Guidone, la clave para acceder al mundo de los significados de la obra giorgionesca se halla en la relación entre palabra e imagen, variables independientes de un discurso expresivo más complejo que comprende asimismo la música.¹³

Reconocido su carácter innovador, Giorgione representa no sólo un uso diferente de la luz y del color, sino también una revolución temática. Su figura adquiere una importancia determinante en la cultura artística veneciana de la primera mitad del siglo XVI, y si la escuela alcanzó las características por las que es universalmente conocida —su amor por la luz y el color— se debe de manera especial a la revolución introducida por el pincel de Giorgione. Seguirán la complejidad y la variedad de un gran número de artistas, pero el movimiento inicial que imprimió fuerza a la escuela procede del maestro de Castelfranco.¹⁴

De «La Tempesta»

El Paesetto in tela con la tempesta con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco
Marcantonio Michiel

Este lienzo «típicamente veneciano» fue asignado desde época muy temprana a Giorgione.¹⁵ En la obra los personajes alcanzan una

¹¹ Véase E. Guidone, *Giorgione. Opere e significati*, Roma, Editalia, 1999, p. 1. Véanse también los estudios de E. Wind, *Giorgione's Tempesta with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford, Clarendon Press, 1969 y de J. Anderson, *Giorgione: the painter of poetic brevity*, París, Flammarion, 1997; y asimismo: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica (atti del Convegno Roma - Novembre 1978)*, Roma, De Luca, 1981. Las noticias de Vasari sobre Giorgione fueron profundamente modificadas en la segunda edición de la obra (*Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori...*; 1568). Para tal ocasión el informador oficial fue Paris Bordon. Guidone estudia la relación entre Giorgione y Bordon —hijo natural del maestro de Castelfranco, según su hipótesis— en «Giorgione e Paris Bordon: la nascita del "giorgionismo"», E. Guidone, *op. cit.*, pp. 69-81.

¹² Se supone una colaboración Giorgione-Tiziano en pinturas como el *Concierto campestre* del Louvre y la *Venus durmiente* de Dresde; éstas suelen considerarse como obras planteadas por Giorgione, en la imagen y la primera idea, así como en el inicio de ejecución, pero llevadas a término por Tiziano.

¹³ Giorgione comparte con muchos de los pintores próximos a él una extraordinaria habilidad para tocar el laúd. No puedo desarrollar aquí una temática analizada por Guidone y que considero de gran interés: de acuerdo con este autor, el motivo de fondo que explicaría no sólo la originalidad temática de la obra de Giorgione, sino también su constante preocupación por velarla y, al mismo tiempo, hacerla comprensible a un restringido grupo de personas, debería buscarse en un campo tan vasto como complejo como el de la herejía. Véase E. Guidone, «Giorgione e la "religione del sole"», en *op. cit.*, pp. 35-50. Sobre el profundo interés de Giorgione por los grandes temas de la ciencia y la política, *ibidem*, en particular pp. 48-50.

¹⁴ Véase A. Bettagno, «La rivoluzione ha luci d'autunno», en *Supplemento* al n° 251 de *la Repubblica*, 16.11.1988, pp. 53-66.

¹⁵ Marcantonio Michiel (h. 1484-1552), describió por primera vez en 1530 *La Tempesta* como obra de «Zorzi da Castelfranco»: Giorgione (Giorgio el grandote). Sobre los avatares del manuscrito de Michiel, véase E. Wind, *op. cit.*, p. 17.

total armonía espacial con el paisaje, el cual ocupa nueve décimas partes del conjunto. Según Gombrich: «por primera vez, a lo que parece, el paisaje ante el que se mueven los protagonistas del cuadro no constituye exactamente un “fondo”, sino que está allí, por sí mismo, como verdadero asunto del cuadro».¹⁶ La obra, excepcional para su época, y en la que la luz se asocia al color con la función de potenciar valores pictóricos y atmosféricos, suele ser considerada el germen de la tradición paisajística de los siglos XVII y XVIII. Éste es el trabajo que hizo exclamar de forma unánime, a partir de Vasari, que la grandeza de Giorgione radica precisamente en su capacidad de fundir no sólo los componentes figurativos del cuadro, sino también los colores, hasta una desaparición, casi una absorción, del dibujo en el color mismo.¹⁷ Y el color, como afirma Zambrano: «es la bandera del hombre sin más, es signo y señal de que el hombre está allí, de que él lo ha hecho, es su emblema» (ALP, p. 43).

La Tempesta, obra prodigiosa por la intensidad de acuerdos de sus colores, ha sugerido numerosas y contrapuestas interpretaciones, que han intentado descifrar un significado —probablemente muy amplio— que parece resistirse. ¿A quiénes encarnan las figuras de la pintura giorgionesca? El hombre de la izquierda,¹⁸ ¿es un soldado o un pastor?, ¿o bien Adán o san José, como han sugerido algunos estudiosos?, ¿o la personificación de la fortaleza, o de Antenor,¹⁹ el héroe troyano fundador de Padua? Y la mujer, sentada con un niño en brazos y rodeada de una frondosidad exuberante, ¿es una gitana, como quiere la antigua descripción?, ¿es Eva o la Virgen María? ¿Representa a

la caridad, o a Padua que amamanta a la pequeña Venecia?, ¿o es quizá la Isis egipcia, la fenicia Astarté (Ashstart; la Ishtar mesopotámica, la Inanna sumeria), el Alma Mater o la «matrona bellísima y fecunda» de la *Hypnerotomachia Poliphili*?

Las interpretaciones sucesivamente formuladas han necesitado oponerse o, en ocasiones, desautorizarse, con toda suerte de detalles. No es este el lugar para poder seguir las de forma cuidadosa, pero si atendemos a los últimos nombres indicados advertimos que esas lecturas designan, con referencias diversas, la figura arquetípica de la «Gran Madre»,²⁰ símbolo de la naturaleza y de la tierra. También Zambrano se remitirá a estos paralelismos, antes de que exponga el que para ella es el misterio del lienzo.

Del «enigma insoluble»: “La Tempesta” de Zambrano

Casi al comienzo del artículo sobre Giorgione, e inmediatamente después de presentar a los personajes y describir la actitud que advierte en los mismos, la autora se refiere a la mujer del cuadro en los siguientes términos: «Ella se diría que está en la naturaleza, donde cada cosa es lo que es, y sin ocuparse de todo lo demás». Esa figura desnuda que está *en sí misma*, «no en su espíritu, no en alguna cosa distinta de ella misma, sino ensimismada» (ALP, p. 127), pasa de *estar en la naturaleza* a representarla: «Es, pues, la naturaleza, a mi modo de ver, la que se nos presenta así» (ALP, p. 128). Es, simplemente, la naturaleza misma, que se deja ver sin que ello le importe; como no les importa al agua y

¹⁶ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 271. Gombrich indica asimismo que: «a diferencia de sus predecesores, Giorgione no dibujó aisladamente las cosas y los personajes para distribuirlos después en el espacio, sino que consideró a la naturaleza, la tierra, los árboles, la luz, el aire, las nubes y los seres humanos con sus puentes y ciudades como un conjunto», *ibidem*.

¹⁷ Véase A. Bettagno, *art. cit.*, p. 56.

¹⁸ Las radiografías revelan que, en el lugar del hombre, Giorgione había pintado antes una figura femenina desnuda bañándose. Véase A. Morassi, «Esame radiográfico della “Tempesta” di Giorgione», en *Le arti* I (1939), pp. 567-570.

¹⁹ El hombre y la mujer de *La Tempesta* representarían, respectivamente, a Antenor y Padua según la hipótesis más reciente, debida a E. Guidone, *op. cit.*, pp. 138 y ss.

²⁰ Sobre la relación de la mujer con la imagen de la «Gran Madre», véase M. Calvesi, *Il mito dell’Egitto nel Rinascimento. Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonia*, Florencia, Giunti, 1988, pp. 44-49.

al fuego, recordemos, si alguien se va a quemar o si se está acercando, dado que -como ya he indicado- para Zambrano «eso es cosa de uno mismo». La naturaleza *está ahí*, frente a nosotros (junto a nosotros, dentro de nosotros), y la gran serenidad que puede transmitir no disminuye un ápice su enorme capacidad de espantar y destruir; hay algo de divino en su imagen, «como de una extraña divinidad que, haga lo que haga, lo hace sin cuidarse de aquello que va a causar [...], una diosa a quien no importa lo que sus ojos, lo que su mano, estén causando» (ALP, p. 130).

Partiendo de la identificación propuesta, Zambrano va introduciendo elementos del paisaje circundante: el puente, la ciudad, «un fuego que no devora, una lluvia que no empapa», un relámpago que ilumina el fondo y un pájaro blanco posado sobre un tejado que, como las figuras del primer plano, se muestra ajeno a la tormenta. Tampoco los árboles, de hermosísimo follaje, dan signo de esa tempestad.

Fuego (el rayo), aire (el pájaro, la atmósfera vibrante), agua (el río, la lluvia) y tierra (el paisaje terrestre): producen en *La Tempesta* la “conjunción” entre cielo y tierra mediante el solemne *ascensus-descensus* de los llamados elementos, los cuales aparecen recíprocamente transmutados para dar forma a la naturaleza. Ella, la nodriza desnuda, nos dirige una mirada directa; detrás suyo, «un rayo que no va a caer y, si cae, es como si no cayese» (ALP, p. 128). La mujer no muestra inquietud alguna, no se altera, no se recoge, no huye de nada ni se esconde; antes bien, se expone y «se deja ver».

¿Qué clase de tempestad se *manifiesta*, pues, en el cuadro?, una tempestad de la que nadie escapa («de ocurrir en la naturaleza, los seres naturales se moverían»; ALP, p. 131), ¿qué tipo de acontecimiento, «que no acontezca»? Y ésta es la incógnita principal de la pintura de Giorgione. Nos imaginamos la tormenta y, no obstante, «no existe ni tormenta ni acontecimiento» (ALP, p. 130). El misterio reside en que «esta tormenta no ocurre aquí en la tierra, ni en el cielo, ni en ningún lugar que conozcamos» (ALP, p. 131), o quizá sea algo que sucedió hace mucho tiempo. El enigma quedaría, pues, sin resolver indefinidamente; y acaso por ello, una vez *contemplado*, el lienzo «nos fije para siempre en esta tormenta que parece un retazo de alguien que no se entera, una imagen que no llega a actuar» (ALP, p. 131).

Sin embargo, este suceso que «queda como siendo» en la obra del pintor enseña algo de gran importancia: revela precisamente la tormenta en sí misma, nos «hace ver» el ser de la tormenta, el cual, como Zambrano recuerda, «es estallar, amenazar, asustar» (ALP, p. 131) en cualquier momento. Al igual que el «humano corazón», tiene lugares, recovecos, que son amenazadores, «y llega un día en que pueden estallar, arrasarlo todo» (ALP, p. 124). No hay acción *ahora* en *La Tempesta*, ciertamente, pero esa falta de acción no oculta en absoluto su disposición de actuar. Por tal razón, aunque nadie parezca tener sentido en el cuadro, aunque «nadie siente», una vez contemplado —una vez actualizado— «no se deja de sentir de verlo» (ALP, p. 132).