

Encuentro de miradas en torno a lo sagrado

María Zambrano y Luis Fernández

I. Introducción

El título de este trabajo “Encuentro de miradas en torno a lo sagrado: María Zambrano y Luis Fernández” esconde una inquietud intelectual que, en su momento, no pudo ser desarrollada y que, ahora, con motivo de la temática de esta publicación, encuentra una oportunidad para su análisis y discusión. La lectura que yo he realizado del pensamiento de María Zambrano me ha llevado a subrayar la profunda espiritualidad subyacente en él. Entiendo que su propuesta transcurre y evoluciona por lo que algunos han venido a llamar *los linderos de la filosofía*, y que se presenta finalmente como un pensamiento eminentemente religioso, en donde la piedad, uno de sus conceptos más fundamentales, se convierte en el asidero de una religión del espíritu que Zambrano fue configurando en ese proceso de reconversión místico-poética de su pensamiento. Su concepción de la filosofía muestra claramente esta idea. En su escrito “A modo de autobiografía”, fechado en 1987, Zambrano señala que la filosofía es la transformación de lo sagrado en lo divino. Y en un intento por justificar de dónde surge aquello que entiende por sagrado y por divino, y cómo se articula este tránsito, señala que el descubrimiento de lo sagrado

se produjo precisamente en la pintura: *en la pintura –nos dice– de un pintor español extraordinario, desconocido perennemente, llamado Luis Fernández. Continúa Zambrano: Me enseñó, con mucho pudor, unos dibujos en los cuales aparecían órganos sexuales que yo no vi, porque tengo la facultad de no ver lo que no tiene sentido o lo que tiene un sentido diferente, y entonces lo que vi fueron entrañas, entrañas sacras. Era un pintor de lo sacro que se había desgarrado en las entrañas y que no llegaba a hacerlas divinas.*¹ Tres años después, en 1990, en entrevista con Amalia Iglesias, Zambrano insistía en la misma dirección al señalar que descubrió el sentido de lo sagrado contemplando unos dibujos de órganos sexuales realizados por Luis Fernández y en los que ella quiso ver entrañas, *entrañas desgarradas con un sentido sacro.*² Recuerda en sendos artículos que también fueron determinantes, por un lado, la lectura durante la adolescencia del libro de Rudolf Otto *Lo santo*, publicado entonces en *Revista de Occidente*, y, por otro lado, su sensibilidad para ello. *Nunca he podido pasar –confiesa Zambrano– por un lugar que haya sido sacro, aunque en él no haya resto alguno que lo manifieste, sin comenzar a temblar.*

Estas declaraciones siempre han estado muy presentes en mi aproximación a la obra zambraniana, y si bien he profundizado algo en las dos últimas –en su predisposición personal

¹ “A modo de autobiografía”, en *Anthropos*, nº 70/71, Barcelona, 1987, p.72.

² Entrevista con Amalia Iglesias, en *Pérgola*, Bilbao, Noviembre de 1990, p. 35

hacia ciertas temáticas tan presentes en su pensamiento, como lo es indudablemente ésta de lo sagrado y, por otro lado, en su declarada deuda intelectual con Rudolf Otto-, hasta el momento no me había detenido a reflexionar sobre la primera de ellas: aquella que menciona como la más definitiva, la pintura de Luis Fernández.

Quisiera aprovechar esta ocasión para analizar la mirada de Zambrano a la obra de este pintor español, y tratar de descubrir qué es lo que ésta le ofrece, qué es lo que ha visto Zambrano en Luis Fernández. Pero también, y sobre todo, cómo lo ha visto.

De la pintura, en general, Zambrano señala que *es una presencia constante, existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada. (...) Sólo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente. (...) Esa revelación, ese lugar privilegiado que se da en la pintura, no sólo*

*depende de los pintores, sino también de la predisposición de quien mira y aporta la revelación sólo a determinadas miradas*³. La pintura de Luis Fernández se encuentra entre esos lugares privilegiados de la pintura que le han llevado a Zambrano a hablar de ella para desvelar el enigma que encierra. Y su mirada se encuentra entre aquellas iluminadas por esa luz especial que le permite acceder a un misterio secreto que es el que ella trata de desvelar a través de la palabra. Saber cuál es el descubierto por Zambrano en Luis Fernández es el propósito de esta exposición y para ello, el itinerario que propongo nos llevará en primer lugar a detenernos brevemente en la producción artística de este pintor español, ciertamente no bien conocido, para ir viendo después su significación bajo el prisma de la mirada zambraniana, cuya predisposición descubre un modo de contemplación, un querer mirar con el alma, con la inteligencia y con el corazón que, se nos antoja, ella vivencia como un modo de participación y de comunión con la esencia contenida en la imagen.



Albert Gonzalo, *Plegaria dulce con nube*, 1997

³ "Introducción" en *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, p. 11

II. La pintura de Luis Fernández

Luis Fernández desarrolló toda su actividad pictórica en Francia. Nacido en Oviedo en 1900, su infancia y adolescencia transcurre en Madrid y en Barcelona, donde permanece, bajo la tutela de un tío materno, hasta los 17 años, y ya independizado de los lazos familiares, hasta 1924, fecha en la que se instala definitivamente en París. Desde muy temprana edad, muestra una especial inclinación hacia la pintura, y ya con seis años comienza a recibir clases de pintura, a la que se dedica de lleno durante su estancia en Barcelona. En esta ciudad, compagina sus estudios con el trabajo en una joyería, en un taller fotográfico, y en una imprenta. Inicia su formación bajo la dirección de quien fuera su maestro durante diez años, José Mongrell Torrent, y pronto comienza a sentirse atraído por las tendencias artísticas que se inician en ese momento y que constituyen una ruptura radical con las concepciones más tradicionales del arte. Tras una temporada en Madrid, durante la cual pinta en el Museo de Artes Industriales, Fernández decide romper con los estrechos límites artísticos de su país y viaja a París, donde inicia sus primeros contactos con los artistas más destacados de ese momento. Braque, Ozefant, Le Corbusier, Laurens, Matisse, son algunos de los artistas con los que Fernández establece un estrecho vínculo personal y artístico. Picasso también se encuentra entre las personas más allegadas al pintor; de hecho, Fernández fue el único pintor que Picasso aceptó para trabajar conjuntamente en una misma tela: en 1936, colaboraron en un telón para la representación teatral "14 de Julio" de Romain Rolland, que hoy permanece en el museo de Toulouse, y Fernández fue el encargado de seleccionar la muestra de 25 cuadros de Picasso posteriores a 1909, expuestos por ADLAN

(Amigos de las Artes Nuevas)⁴ en Barcelona y Madrid en 1936. Conoce también, por entonces, a los poetas surrealistas Bretón y Eluard, y posteriormente a René Char, con el que mantuvo una larga y estrecha amistad, y para el que realizaría las ilustraciones de dos de sus libros: *A une sérénité crispée* (Gallimard, 1950) y *Le deuil des névrons* (Le Corier, Bruselas, 1955).

El pintor es conocido, fundamentalmente, por pertenecer a la Escuela de París, movimiento artístico muy heterogéneo y difícil de definir, pero que se caracteriza porque bajo él se reúnen un conjunto de artistas muy implicados con las vanguardias, sin ninguna cohesión estilística y que, según Fernando Castro, no dejó de ser más que *un pretexto para que estos artistas pudiesen exponer conjuntamente*.⁵ Luis Fernández, entró a formar parte en los años 20 en esta Escuela de Pintores Españoles en París. Concretamente, pertenece -en afirmación de Julián Gallego-, a los "arraigados", que frente a los "temporeros" o "expositores", se caracterizan por tener su residencia fija en la capital francesa y por su activa participación en la vida artística. Siguiendo con esta clasificación, Gallego señala cuatro etapas de llegada de estos artistas "arraigados" a la capital francesa: a principios de siglo la primera de ellas; durante el periodo de entreguerras, la segunda; la tercera, como consecuencia del masivo exilio republicano; y la cuarta, finalmente, en la década de los años cincuenta. Luis Fernández se sitúa claramente en la segunda de las etapas señaladas y su adscripción se debe, fundamentalmente, porque comparte con otros artistas la necesidad de una conceptualización artística más abierta y rupturista que la habida en ese momento en España. Luis Fernández expone conjuntamente con otros artistas pertenecientes a la Escuela en Praga y París en 1946, y en Londres en 1947, en un momento de denun-

⁴ Formado en 1932 bajo la dirección de Joan Prats y en colaboración con Joaquím Gomis, Josep Lluís Sert y Carles Sindren, el objetivo de este grupo es la "protección y desarrollo del arte, en cualquiera de sus manifestaciones". Adlan permaneció en activo hasta el inicio de la guerra civil y, a pesar de su corta duración, destacan entre las actividades desarrolladas la publicación en 1934 del número extraordinario de la revista *D'Act i d'Allà* y la exposición de Picasso en 1936. En la primera, Fernández publica su artículo "Cuadro sinóptico de la evolución de los conceptos de pintura y escultura" (*D'Act i d'Allà*, Barcelona, 1934, XXII, p. 179).

⁵ Castro, F.; *Oscar Domínguez y el Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 55.

cia y repulsa al nuevo régimen establecido en España tras la guerra civil. Las reivindicaciones de los artistas en el exilio en esta época son muy intensas y dio lugar a uno de los momentos más activos y comprometidos de la pintura española fuera de sus fronteras, de la que esas exposiciones emblemáticas son un buen testimonio. En ellas se consiguió reunir cerca de 245 obras de 19 artistas españoles, entre los que se encuentra Luis Fernández, que colaboró con cinco obras fechadas entre 1934 y 1945.

Centrándonos ya en su producción artística y en un intento por trazar un itinerario que evidencie sus rasgos más significativos, cabe referirse concretamente a tres etapas claramente diferenciadas y definitorias de la evolución de su pintura: Una primera: entre la abstracción y el surrealismo, que cronológicamente se sitúa entre la década de los años 20 y 30. La segunda, su aproximación a Picasso en los años 40, y finalmente, a partir de 1944, la búsqueda de un estilo propio, en una línea marcadamente personal.

1. -De la Abstracción al Surrealismo

En 1926, Fernández se adhiere al Movimiento Purista de Ozefant y Le Corbusier, y pinta "Abstracción en longitud", una de sus primeras obras abstractas, con una clara influencia del purismo y el neoplasticismo. Además, a lo largo de estos primeros años, la producción artística de Luis Fernández se desarrolla en la línea de la abstracción geometrizada y la no-figuración, del que la obra "Abstraction" es una muestra clara. En 1931, se adhiere a la asociación "Abstraction-Creation", dirigida por Herbin y expone conjuntamente con otros artistas vinculados con esta formación artística. Publica sus primeros artículos y comienza a dedicarse exclusivamente a la pintura. Sin embargo, el pintor se va desvinculando paulatinamente de esta tendencia; en 1934, presenta su dimisión del comité ejecutivo de "Abstraction-Création" por desave-

nencias con Herbin, es recibido, después de muchos intentos, por Picasso en su taller y, en 1936, se acerca definitivamente al movimiento surrealista.

Efectivamente, Luis Fernández mantuvo una estrecha relación con el Surrealismo. Participa en la exposición realizada en 1935 en la galería Quatre Chemins, junto a Dalí, Magritte y Oscar Domínguez; y en la gran exposición internacional del surrealismo, organizada por el MOMA de Nueva York, bajo el nombre "Fantastic Art, Dada and Surrealism", en 1936. En esta muestra, Fernández participó con obras de una inusitada violencia, no sólo en la temática sino también en el color, que contrastan con su posterior trayectoria artística, mucho más madura y personal, marcada por la mesura y la contención.

La producción de Fernández durante este periodo destaca por el desarrollo de un rasgo distintivo de esta vanguardia artística: la anamorfosis, en donde los objetos o los rostros de las personas se presentan modificados y deformados como consecuencia de la ilusión que la perspectiva causa en ellos. Luis Fernández escribe sobre las reglas de deformación óptica en la revista Cahiers d'Art, y sus investigaciones se muestran en obras como "Composición" o "Autorretrato o Retrato Anamórfico" (1936).

La temática erótica está muy presente también en obras fechadas en estos años, donde el autor, desde la óptica de lo surreal, realiza un conjunto de composiciones exuberantes y provocativas. La pintura surrealista de Fernández alcanza con estas obras eróticas—en palabras de Lucía García de Carpi— *el vértigo de un inquietante descenso a los ámbitos más recónditos del ser humano. La falta angustiada de espacio que caracteriza a estas obras provoca el choque constante de formas con desbordamientos ambiguos y protuberancias turbadoras. Son composiciones abigarradas y densas en las que hombres y mujeres se convierten en monstruos complejísimos y los sexos se multiplican en un proceso*

*de erotización sin fin. La obra surrealista de Fernández, especialmente sus dibujos, alcanza cotas de exaltación del potencial sexual humano sólo igualadas por Brauner y Bellner.*⁶ Manifestación de estas recreaciones eróticas son dos dibujos de 1936 que fueron adquiridos por Picasso, "Pintura erótica", "Cabeza masticando", "Sin título" y "Paisaje", estos últimos realizados entre 1939 y 1940.

A esta época pertenecen, además, un conjunto de obras conocidas por cabezas grotescas, donde la forma y el color adquieren un protagonismo extraordinario para recrear monstruosamente, y con un claro componente onírico, la anatomía humana. "Mujer dormida", "Cabeza femenina", "Cabeza Grotesca", y "Personaje mitológico" son muestra de esta visión de la realidad que Fernández expone, siguiendo un patrón en la composición característico del surrealismo: la libertad en la composición, el ambiente de alucinación que en ellos recrea, y su afinidad con el automatismo surrealista y el expresionismo histórico alemán.

De este periodo son también un conjunto de obras en donde se aborda un tema también muy vinculado al surrealismo: el mito del minotauro. Es, sin embargo, "Cabeza de toro", de 1939, la que marca el inicio de la aproximación de su pintura a la obra de Picasso. Una composición geométrica, abstracta y figurativa, en donde la descomposición de la realidad, aunque presente, no es tan extrema como en otras anteriores.

2. - *La influencia de Picasso*

La aproximación de Luis Fernández a Pablo Picasso se estrecha a partir de los años 40. Su amistad es uno de los acontecimientos que marcan de manera definitiva la obra de Fernández. Otro, también muy significativo y

que no se puede obviar, es la guerra civil española.

Con respecto a su relación con Picasso ya se han apuntado anteriormente algunos datos sobre colaboraciones conjuntas. Lo cierto es que su obra provoca un fuerte impacto en Luis Fernández, que se manifiesta en algunas de sus composiciones, donde las deformaciones son más extremas, y se muestran violentas expresiones de agonía y sufrimiento. "Cabeza de caballo muerto", "Corrida de toros" o "Tauromaquia" son algunos cuadros pertenecientes a esta época de evidente influencia picassiana.

Cabe señalar que ambos pintores elaboraron conjuntamente un dibujo que, a propuesta del malagueño y a modo de juego, Picasso inició y Fernández concluyó. Perteneciente a la serie "Familia de pescadores", la composición reúne a un hombre tumbado en la arena, con las piernas sobre una barca y la cabeza cubierta por un sombrero. A su lado se encuentra una mujer con los brazos levantados, sosteniendo una red, y al mismo tiempo, amamantando a un niño. El resultado final muestra elementos que dramatizan la escena inicial, ya que las manos del pescador parecen estar clavadas a la arena, dando la imagen de un crucificado y el rostro de la mujer refleja un inmenso dolor. Además, un puño aparece en el centro, dotando de mayor tensión trágica a la composición.

Alejado del surrealismo y muy cercano a Picasso, a este periodo pertenecen "La inmensa boca", "Cabeza de res con manzanas" y "Cabeza de toro muerto"; todas ellas también de intensa y dramática expresividad y con un notable componente de violencia; Estas obras están además, muy cercanas a la tradición barroca por el tratamiento de la luz y los efectos que Fernández aborda en cada una de ellas. Ambas características han provocado que, por ejemplo, Jean Cassou caracterice la pintura de

⁶ García de Carpi, L.; *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Itsmo, Madrid, 1986, p.239.

Fernández de *surrealismo zurbaranesco*. Conceptualización nada desdeñable, como veremos posteriormente, ya que Fernández es considerado uno de los representantes más significativos de la pintura que más claramente entronca con la tradición de la espiritualidad española.

La guerra civil y sus consecuencias es otro de los acontecimientos importantes de la evolución de la pintura de Fernández a lo largo de esta época, y que viene a justificar la violencia y el dramatismo presente en sus composiciones. “Toro. Resurrección del pueblo español” es una obra de Luis Fernández que se presenta como testimonio del horror y el dolor de un pueblo inmerso en una guerra civil y manifestación de su apoyo al mismo.

“Cabeza de becerro” clausura esta trayectoria estilística del pintor que, en 1944, se decanta por composiciones más diáfanas, en donde los objetos, con un trazo bien definido y una gama de colores más rica y mesurada, adquieren un protagonismo cada vez mayor. Hasta entonces, señala Zambrano, *su pintura había sido de oscura sustancia casi toda ella, mientras que en algunos cuadros picassianos la forma se extenuaba fijándose sin aliento en la vida*.⁷ Es a partir de este año 1944 cuando la pintura de Fernández parece querer abrirse hacia la claridad, hacia esa nueva luz auroral.

3. - *Madurez y plenitud de un estilo propio*

El nivel de autoexigencia que se impone en la elaboración de sus obras, su minuciosidad y lentitud, han sido una constante en la pintura de Fernández, si bien en este nuevo periodo, más maduro y personal, se acentúa paulatinamente. María Zambrano recoge este rasgo característico del proceso de creación del

pintor y se refiere a él como *un eremita, un pintor solitario, un misterioso místico*, cuya pintura se vuelve en esta trayectoria final más intimista y preciosista, *más compleja y llena de unidad*.

Esta línea personal de Fernández es la más larga e intensa de los tres periodos en los que puede clasificarse la evolución de su pintura. Se inicia a mediados de la década de los 40 y se prolonga hasta 1973, último año de vida del pintor, en el que también está fechada su última obra “Rosa con vela”. Su evolución a lo largo de estos treinta años culmina con la madurez y plenitud de un estilo propio, que se caracteriza por sus rigurosas investigaciones acerca de la composición de la obra pictórica.

Efectivamente, la preocupación de Fernández se centra en el análisis del proceso de elaboración previo a la composición de una pintura. Escribe “Etapas del nacimiento del cuadro”⁸, donde describe los minuciosos pasos que el pintor realiza en la ejecución de cada una de sus obras y que han dado como fruto un conjunto muy numeroso de bocetos, una muestra clara de todo este proceso que tan intensamente aborda Fernández en cada una de ellas. Aquella reflexión recoge finalmente una declaración del pintor, en la que describe su disposición espiritual en ese proceso: *abandono absoluto a la emoción y revelación como lugar de visión*. Transcribo alguno de sus apuntes, que descubren aspectos esenciales en el que se puede apreciar un claro componente místico, y que ha desencadenado que muchos, entre ellos María Zambrano, vinculen la obra de Fernández en esta última etapa a la tradición de la pintura española del siglo XVII, especialmente con Zurbarán. No únicamente por el tratamiento de la luz, sino también por esa caracterización ideal de los elementos que adquieren categoría de revelación. Veamos cómo lo explica Fernández: *Preparación espiritual para la recepción de la Gracia: de la Medi-*

⁷ “A Luis Fernández en su muerte”, op. cit., p. 192

⁸ Escrito sin fechar de Luis Fernández, del que se conserva tan solo una parte y que han sido publicados por Alberto Fernández, *Materiales para una biografía*, Oviedo, 1985, pp. 98-107

tación a la Contemplación (...) Lo esencial. No querer nada (abandono total a la emoción): copiar pasivamente las visiones reveladas sobre la tela, con lucidez extrema y oficio impecable. (...) Pasividad y actividad. Pasividad para recibir la Revelación, actividad para encarnarla en la obra. Esta actividad necesita un conocimiento profundo de las reglas del arte y de las reglas de la profesión, una inteligencia en un estado continuo de lucidez extrema y de esfuerzo y una gran humildad para no falsificar la Revelación.⁹

Una serie de obras de este periodo son sus naturalezas muertas ("Naturalezas muertas geométricas", "Naturaleza muerta mural", "Vaso, panecillo y frutas sobre una mesa"), composiciones geometrizadas en donde se evidencia la preocupación del pintor por el color y la luz; y un conjunto de retratos poscubistas ("Retrato de Marie-Laure de Noalles", "Busto de mujer", "Retrato de mujer").

En 1948, Luis Fernández conoce, a través del matrimonio Zervos, al que será su marchante, Alexandre Iolas, con el que tuvo muchas desavenencias hasta que finaliza su relación personal y profesional en 1968. En entrevista con Ramón Chao¹⁰, Fernández confiesa las dificultades de esta complicada relación debido a la mala gestión de Iolas. También hace referencia a ellas en carta a María Zambrano, fechada en Agosto de 1970 en París.¹¹

En 1948, Fernández inicia un conjunto de paisajes bordeleses, que destacan por la superposición de líneas que acaban en el horizonte. También de esta época son las composiciones en las que el pintor aborda el trata-

miento singularizado de los elementos, anterior y conjuntamente recogidos en sus naturalezas muertas. Así, por ejemplo, el vaso, en solitario, o acompañado de un trozo de pan, sobre un mantel blanco. Estos elementos y los colores utilizados, azul, violeta, ocre y blanco, envuelven a estas composiciones con una aureola religiosa, mística, con un componente espiritual y simbólico muy afín a la liturgia. *He terminado el cuadro (...) un vaso de vino y un trozo de pan sobre un mantel blanco. En mi ánimo, es el pan y el vino de la comunión cristiana*, escribe Fernández a su marchante.

En 1950, tiene lugar la primera exposición en solitario del pintor en París, organizada gracias a la intervención del matrimonio Zervos. Ese mismo año, Christian Zervos publica un artículo en *Cahiers d'Art* en el que destaca la profunda espiritualidad, tan cercana a la mística, de la obra del pintor, y donde apunta el propósito final de su obra: *traducir el carácter sagrado de las cosas sobre las cuales el creador hace caer la luz de su espíritu*.¹² María Zambrano escribe, un año después, su artículo "El misterio de la pintura española en Luis Fernández"¹³, que junto con el que escribiera con motivo del fallecimiento del pintor, "A Luis Fernández en su muerte"¹⁴, son los textos en los que reflexiona expresamente sobre el pintor y su obra. En el primero de ellos, célebre por su interpretación de la pintura de Fernández, señala, al igual que Zervos, que *Luis Fernández está en otro mundo, y, más aun, en el centro del suyo, desde el cual todo lo que le rodea es visto y hasta absorbido, de acuerdo con esa secreta alquimia capaz de transmutar todos los elementos en el pan cotidiano, en el vino único. Tales cosas no suceden, en verdad, sino cuando*

⁹ Ibidem

¹⁰ Chao, R.; "He sido un eremita de la pintura" Entrevista con Luis Fernández, Triunfo, nº 515, Madrid, 1972, p. 37.

¹¹ Transcripción de la carta manuscrita inédita de Luis Fernández a María Zambrano en Blanco, R.; "El solitario Luis", *Rey Lagarto*, nº 46-47, 2001 (I-II), p. 5.

¹² Zervos, C.; "Luis Fernández", *Cahiers d'Art II*, 1950, París

¹³ "El misterio de la pintura española en Luis Fernández" en *Orígenes*, núm 27, La Habana, Cuba, 1951, pp. 51-56; en *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 1965, 1982, pp. 239-247; en *Índice*, núms. 251-252, Madrid, Agosto 1969, pp. 34-37; y en *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 177-187.

¹⁴ "A Luis Fernández en su muerte" en *Triunfo*, núm. 583, Diciembre 1973, pp. 63-67; en *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 1982, pp. 249-253; y en *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 189-194.

*existe un trasfondo religioso. Y prosigue: No he visto ni un solo cuadro profano de Fernández. Mas, como reservamos el nombre de religioso para lo que se deriva de una religión declarada, diremos mejor que toda su pintura, ella y hasta sus temas, son sagrados.*¹⁵

Luis Fernández, a partir de esta exposición, apura más su estilo personal y, desde entonces, se dedica casi en exclusivo a ahondar y poner sobre el lienzo sus ideas sobre la creación artística en su estado más puro. Comienza un conjunto de obras, en donde la temática ha dado lugar a lo que podríamos denominar tres monográficos: uno sobre sus conocidos cráneos, otro sobre rosas y, finalmente la serie de las palomas. Llama la atención que, en este último periodo, Luis Fernández elimine la figura humana de sus composiciones, hecho que algunos identifican con la muerte de su primera esposa, Esther, en 1954.

Los cráneos son un conjunto de composiciones alegóricas en torno a la muerte, que han sido interpretadas no tanto como testimonio del terror ante la finalidad de la vida, sino, por el contrario, como manifestación de la conciencia de la desaparición física como paso previo a la reencarnación en una vida superior. Así lo manifiesta, por ejemplo María Zambrano: *Era la carne y su consunción, con su promesa de resucitar de alguna manera la carne oscura y no el cuerpo, lo que perseguía. Mas la carne, antes de llegar a la resurrección, necesita pasar por varios cuerpos privilegiados. Y el de la llama y el de la pura calavera se le dieron por la revelación de la muerte de aquella con quien el pintor estaba ligado en carne y alma.*¹⁶

La rosa es otro de los elementos tratados en exclusiva por Fernández en una de las series de esta época. En un laborioso proceso, aparecen las rosas, en un vaso, sobre una mesa, acompañada de una pequeña vela encendida,

sencillas y simples en las formas, trabajadas desde la superposición de distintas capas que van configurando los pétalos, el tallo y las hojas y cuyo resultado final es una composición majestuosamente simple y misteriosa, donde la tangibilidad del elemento parece diluirse.

En 1956 tiene lugar la segunda exposición individual de Fernández en París, organizada nuevamente por Zervos, con una gran resonancia internacional. En los años sucesivos se dedica a pintar una serie de animales, donde la figura del caballo adquiere un fuerte protagonismo, y retoma asimismo el tema de las marinas, pero, en contraste con las pintadas anteriormente, mucho más simplificadas, en las que aparece una sola y delicada línea divisoria entre el cielo y el mar, y ocasionalmente algún objeto, casi imperceptible. Así se refiere a ellas María Zambrano: *Desde el mismo punto todos los años, Fernández pintaba en una playa de las cercanías de Burdeos una marina cada vez más inmóvil. Creía y estaba animado, casi poseído a veces, por el espíritu matemático (...). Frente al mar, bajo el cielo, este espíritu matemático pretendía enseñorearse de esas aguas en movimiento, de ese cielo cambiante y de su unión en la quietud. Y llegó a conseguirlo cuanto humanamente es posible(...) Mas esta quietud no era el éxtasis anhelado ni el tránsito camino de la resurrección. Era, simplemente, un precioso equilibrio.*¹⁷

La obra de Luis Fernández evoluciona en sus últimos años en esta línea de simplicidad y transparencia, en donde los objetos aparecen casi sugeridos. Esa búsqueda de la pureza en las formas, en los elementos, e incluso en la temática, deja entrever la importancia única que para el pintor va adquiriendo el componente estético, y que indudablemente se aleja de las proyecciones metafísicas a las que aluden algunas interpretaciones de su obra. Una de

¹⁵ "El misterio de la pintura española en Luis Fernández" *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 179 y 182

¹⁶ "A Luis Fernández en su muerte", op. cit., p. 193

¹⁷ "A Luis Fernández en su muerte", op. cit., p. 194

sus obras, "Candelero", de 1959, ha sido considerada emblemática por el tratamiento de la luz que en ella realiza y que tanto recuerda a algunas composiciones de Zurbarán. En 1963, inicia su serie de palomas, elemento cargado de un fuerte componente simbólico en la tradición cristiana, alegoría del Espíritu Santo y del alma de los justos, a las que María Zambrano también se refiere, como *emblemas del deseo y del anhelo (...)* Los únicos seres en movimiento de esta estática pintura que por tantos signos manifiesta que aspiraba a ser extática. Como notas musicales también, estas palomas anhelan alzar el vuelo, que en amor y libertad al par sería si al fin lo alzarán.¹⁸

En abril de 1972 tiene lugar una exposición retrospectiva de la obra de Luis Fernández en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo en el que recibe finalmente el reconocimiento del estado francés a su obra. Allí se expusieron un total de 89 obras del artista, acompañadas por artículos de intelectuales y pintores, todos ellos muy cercanos a Fernández, que quisieron compartir este homenaje brindado un año antes de su muerte en octubre de 1973. Su última obra, "Rosa con vela", le sirve a Zambrano para mostrar cómo en ella se cierra y culmina el camino de una obra: *Y al fin, la rosa. La había estado pintando innumerablemente hasta que llegó la "pura, encendida rosa", trasunta de la llama y llama ella misma. El vaso de donde sale no está, como el alto vaso sacrificial, vacío: contiene el cuerpo milagroso del agua. La rosa invulnerable, cuerpo en que el fuego ofrece color a la luz, se alza como viniendo del abismo que se ha hecho blanco: extática en su propia aurora. Una aurora que Luis Fernández estuvo abriendo en su pintura toda su vida desde lo escondido de su ser.*¹⁹

III. El misterio de la pintura en Luis Fernández

Hasta el momento, se ha señalado, al menos dos veces, que la obra pictórica de Luis Fernández ha sido vinculada con la mística y la tradición de la espiritualidad española. Sin lugar a dudas, María Zambrano ha sido quien de manera más clara ha desarrollado esta tesis, al ver en la composición y la temática de las obras del pintor un engarce con el barroco español, no sólo con la pintura, sino también con toda la tradición literaria mística del siglo XVI y XVII. A este respecto, cabe señalar que desde el momento en el que se conocieron en París, a finales de los años cuarenta, María Zambrano ya subraya la profunda espiritualidad presente en la obra de Fernández. Transcribo el relato del pintor de su primer encuentro, en el que se hace referencia a esta interpretación de Zambrano: *(...) la conocí en casa de una amiga, en una cena, y, por casualidad, yo estaba sentado al lado de esta señora que no conocía. Me dijo: "Me gusta mucho la pintura, y me gustaría encontrar a un pintor que haga esto, esto, esto...", y me estaba describiendo mi propia pintura. Yo no me atreví a decírselo, y ella me dijo si podía venir a mi estudio. Nada más entrar, dijo que yo hacía lo que ella describía en la comida. Allí, por primera vez dijo que mi pintura era mística y hasta me dijo que yo era de esa secta... cómo se llama..., que está considerada como herética... el quietismo..., que nació en España con el padre Molina".*²⁰

José Bergamín indica que este matiz religioso se ha convertido en una constante en las diferentes interpretaciones que se hacen de su pintura²¹. Ya veíamos como Zervos destacaba la profunda espiritualidad, tan cercana a la

¹⁸ "A Luis Fernández en su muerte", op. cit., p. 194

¹⁹ Ibidem

²⁰ Chao, R.; "He sido un eremita de la pintura" Entrevista con Luis Fernández, Triunfo, nº 515, Madrid, 1972, p. 37.

²¹ Bergamín, J. "Luis Fernández et le Saint Office du peintre", Paris, Gal. Iolas, 1968.

mística, de su pintura, que a Francisco Jarauta, por su parte, le lleva a preguntarse si no será él acaso, un visionario y su pintura el rostro de la visión.²² Zambrano añade que, además, en la pintura de Fernández está contenido todo el misterio de la pintura española en su conjunto, ese algo original y originario, irreductible, no explicable por la forma, y que la hace única. Zambrano cae en el tópico de ver ciertas cualidades específicas de “lo español” en la pintura, la literatura y la filosofía española. Con respecto a la primera, destaca como elementos diferenciadores la fidelidad, el ensimismamiento y la resistencia, cuyas características son, a su vez, la limitación y la intensidad, que hacen de ella algo sustancial, *con un carácter metafísico que roza la mística*, escribe Zambrano: *es afirmativa supervivencia; supervivencia que anuncia que la palabra final no está dicha y que, a pesar de todas las revelaciones, algo permanece en un secreto sagrado, cargado de silencio. Si la pintura es silenciosa, la española lleva consigo un silencio aún más intenso: lindante con lo absoluto. Es el silencio de la tierra (...) de algo que no se decide a dejarse revelar. Es el silencio de España no desvelado aún enteramente por palabra alguna; (...) que persiste a modo de marca sagrada sobre las creaciones auténticas de los llamados a expresarlas.*²³

Cabe preguntarse si estas características son asimilables en la historia del arte español; si, efectivamente, hoy en día, sigue siendo válida esa consideración unívoca de lo esencialmente español que, en nuestro contexto histórico, social y político actual, tan dramático desenlace está teniendo. No creo que se pueda aplicar ni entender esa especificidad en el ámbito del arte ni en ningún otro, sin abrir lo esencialmente propio y rico de cada cultura a un horizonte más abierto y dinámico. En cualquier caso, entiendo que las consideraciones de

Zambrano han de ser contextualizadas dentro de unas determinadas coordenadas históricas, sociales y personales, que son las que propician estos comentarios tan presentes a lo largo de su pensamiento. Con respecto a los que realiza sobre Luis Fernández, y el misterio de la pintura española contenido en su obra, comparto con Valeriano Bozal la idea de que, aun a pesar de que no se pueda negar que esta tradición está presente, también lo están otros artistas, como por ejemplo los metafísicos italianos, en especial Morandi.²⁴

Bozal propone, sin querer entrar en polémicas, acercarnos a la “sacralidad” de la pintura de Luis Fernández desde una perspectiva diferente y en nada nacional, una perspectiva que tenga en cuenta tanto la sublimidad romántica que ya en el siglo XVIII se manifestó, como la influencia de la pintura del clasicismo barroco francés, en donde las concomitancias con la obra de G. de la Tour en primer término y también la de Ph. De Champagne son evidentes.²⁵

José Ángel Valente se ha referido a la obra de Fernández como un *muestrario del mundo*. Y así nos parece debiéramos acercar nuestra mirada a la pintura de Luis Fernández. Veamos, en cualquier caso, cuál es el esencial mundo que Zambrano descubrió en ella.

IV. La mirada de María Zambrano

La vida y obra de Luis Fernández pertenecen, en el parecer de Zambrano, a esas que forman parte de la historia escondida: oculta, guardada casi celosamente, con grandes dificultades para establecerse en esa otra oficial y ortodoxa. Por ello, cuando a esta última se le presenta lo hace a modo de revelación.²⁶ Cabe

²² Jarauta, F.; “La tensión en la forma”, en *Catálogo de “La Colección de Arte de Telefónica”*

²³ “El misterio de la pintura española en Luis Fernández” op. cit., p. 178 y 179.

²⁴ Bozal, V.; “Rebasar los límites”, en *Catálogo de “La Colección de Arte de Telefónica”*.

²⁵ Bozal, V.; *Pintura y escultura españolas del siglo XX*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, p. 133.

²⁶ op. cit., p. 190

preguntarse, finalmente, qué es lo que tal pintura le revela a la mirada de María Zambrano. Ciertamente, las afinidades en el espíritu son muchas. En aquellas composiciones eróticas a las que nos hemos referido, descubrió lo sagrado, lo entrañable, y misterioso, perennemente oscuro y apegado, que aspira ser salvado en la luz. Y su mirada descubre cómo desde esos dibujos provocativos la pintura de Fernández va transformándose y ascendiendo. Así lo escribe: *el oscuro corazón ha ascendido a ser alma. (...) Las telas más antiguas ofrecen de modo directo ese mundo oscuro de las entrañas, de la sangre y sus pesadillas (...) son los datos del misterio; la oscuridad en su primer tránsito hacia la luz; el mundo hermético, sagrado, de las entrañas, en estado puro. La pintura de Fernández tiene así el sentido que corresponde al intento profundo de la pintura surrealista: el de ser un descenso a los infiernos del ser, a las oscuras entrañas. (...) Su fidelidad le ha dado la fuerza de expresión, de encontrar la fuerza adecuada en ese mundo entrañable e infernal. Y esa misma fidelidad le hará salir de la oscura caverna, en un movimiento ascensional que va del mundo de la entraña al mundo del alma.*²⁷ ¿No es acaso este camino recorrido que Zambrano vislumbra en el conjunto de la obra de Luis Fernández el mismo que a ella le lleva a caracterizar la filosofía como una transformación de lo sagrado en lo divino? ¿Hasta qué punto podemos hallar una correspondencia de identidades en la pintura de Fernández y el pensamiento de Zambrano? ¿No será acaso su disposición ante su obra la que le lleva a ver expresado a través del lenguaje pictórico lo que tanto anheló para la filosofía?

Zambrano asume los grandes temas de la religión cristiana, si bien la manera en que los aborda diste mucho de la forma en que la más estricta y ortodoxa interpretación religiosa trate dichas cuestiones. Aun así, puede afirmarse que el suyo es un pensamiento profundamente espiritual y religioso. Y no sólo por el

tratamiento con el que aborda los distintos aspectos que aparecen en el mismo, sino también porque fundamenta su intuición más primordial en un dogma cristológico: el misterio de la encarnación. Su pensamiento está plagado de reminiscencias hacia esa senda del amor cristiano, guiada por el logos encarnado, entrañado de San Juan, que en algunos de sus textos adquiere un carácter marcadamente místico. Ella se ha referido en muchas ocasiones al pasaje bíblico de San Juan que, según sus palabras, ha sido *la revelación que me ha sostenido a lo largo y ancho de mi vida.*

El prólogo del Evangelio de San Juan sobre la encarnación del logos, es una de las claves para entender la obra zambraniana, no en el sentido hegeliano, en el que Dios es predicado y reconocido como espíritu, es decir, como razón absoluta, sino en el sentido de *pneuma*, en el ser milagroso, en el misterio y enigma que está por encima de toda razón y de toda inteligencia humana. (...) *aquel espíritu que "sopla donde quiere; tú oyes su sonido, mas no sabes de dónde viene y adónde vaya" (San Juan I, 8), en aquel espíritu que (...) solamente adorarán aquellos que a su vez viven es "espíritu y verdad".*²⁸

En San Juan está presente la huella del misterio, que se presenta en forma mística como luz y vida. Enigma por encima de toda razón, que difícilmente encuentra expresión porque es lo superlativo en lo irracional. El esfuerzo de Zambrano en ese su intento por alcanzar un logos lleno de gracia y verdad se dirige hacia la restauración de ese logos perdido, originario y constituyente, fundante de sentido, al que apela como vía de acceso a una forma de conocimiento capaz de instaurar una relación de presencia, diálogo y comprensión del hombre con la realidad.

Junto a la crítica de la religión dogmática e institucional, Zambrano demanda una

²⁷ "El misterio de la pintura española en Luis Fernández" op. cit., p. 183-184

²⁸ Otto, R.; *Lo santo*, Madrid, Alianza, 1980 (reimpr.1985), pp. 13-131

reforma de la actitud interior, espiritual del hombre. No se trata tanto de asumir los dogmas de la fe cristiana, como de la resurrección del espíritu de la vida para la consecución de una cultura humana integral.

La suya propia, con todo, es una muy personal e introspectiva visión que, sin llegar a ser quizás tan confesional como lo fue la de Unamuno, destaca por ser religión del misterio, una religión auroral que se sostiene en una inquebrantable fe en la encarnación de la vida como fuente de sentido. Contenida fe la de Zambrano en el renacimiento y la resurrección de la vida y de la historia verdaderas, fe en la trascendencia del hombre verdadero. A ese renacer de la vida que Zambrano reclama le otorga un sentido claramente trascendente, que nos trae a la memoria las palabras de Jesús a Nicodemo sobre la necesidad de renacer, y a las que ella misma alude de manera explícita en su libro *Delirio y Destino*.

Muchos autores han subrayado la religiosidad del pensamiento de María Zambrano tan cercana a la mística. Eduardo Subirats señala, por ejemplo, que *su visión filosófica de la religiosidad (...) está emparentada con aquella tradición que desde el siglo XVI el catolicismo español ha estigmatizado como misticismo hereje*.²⁹ José Ángel Valente, por su parte, indica que *el pensamiento de María Zambrano, su entera sentimentalidad (...), están teñidos de religiosidad, que no sólo se transparenta en lo escrito, sino que determina desde su raíz la expresión. De ahí esa mezcla o contigüidad de lo simple y de lo hermético, el recurso de la imagen, el juego de contrarios que, en efecto, hacen pensar a veces en la prosa de los místicos*. Ciertamente, la prosa zambraniana está cargada de una profunda simbología mística. Además, al igual que lo hiciera Unamuno, Zambrano se acerca estrechamente a la meditación de los místicos. Las alusiones que hace a los mismos dejan entrever

la profunda admiración que sentía sobre el poder cognoscitivo que poseen algunos de sus párrafos más iluminadores y que, en su parecer, apuntan hacia direcciones filosóficas muy precisas con las que se siente muy afín. De una manera especial, algunas expresiones de San Juan de la Cruz —el *humilde del sinsentido*, como a él se refería Lezama Lima— son clave del pensamiento zambraniano; sobre todo aquellas que utiliza para expresar el movimiento de descenso, de descendimiento, el sentido de la tierra, de la noche y el silencio, de la destrucción, de la ruina, del *toque* divino del alma. También hay una clara influencia en el tema de Dios. Porque el Dios al que se refiere Zambrano es el Dios del misterio, el Dios de la mística, que es siempre *Deus absconditus*, de lo escondido esencial, lo no declarado, lo que no se manifiesta, y que el alma busca con anhelo.

El pensamiento religioso de Zambrano no está apaciblemente asentado en la fe católica, sino que se remueve reclamando una purificación de la fe al igual que lo hiciera en sus días el místico carmelita, que con su escritura contribuye a la destrucción de la *analogía mentis, la ruina del aparentemente sólido bloque tomista*, a través de una *crítica del espíritu: el espíritu del alma requiere una purificación sistemática y metódica, un vaciamiento para recibir el espíritu*.³⁰ Zambrano encuentra en la mística, ante todo, un impulso vital, un aliento para revivificar el espíritu venciendo todas las resistencias, un intento de participación de la universal actividad creadora por medio del amor. Es cierto que se acerca a algunas de las corrientes místicas ajenas a la específicamente cristiana: al misticismo griego, al orfismo y el pitagorismo, y también, en cierta manera, a la mística oriental. Pero, de forma especial, lo hace a la mística cristiana: Santa Teresa de Jesús, Santa Catalina de Siena, San Francisco de Asís, Miguel de Molinos, y, sobre todo, a San Juan de la Cruz. De cualquier manera, ésta

²⁹ Subirats, E.; "Un pensamiento vivo", *Diario 16* (Madrid), Noviembre de 1988.

³⁰ Peñalver, P. *La Mística española* (siglos XVI y XVII), Madrid, Akal, 1997, p. 98.

no es la cuestión porque el místico —señala Zambrano— *no es un problema netamente cristiano, ni tampoco órfico, ni pitagórico, ni oriental. La mística es ella por sí una religión que luego vino a entrar en el cristianismo, inclusive en el catolicismo, pero la cuestión mística no coincide con la cuestión cristiana.*³¹

Para entender la religiosidad espiritual de Zambrano, además de hacer referencia a la mística, es necesario detenerse en dos olvidados artículos que escribiera en 1933: Uno de ellos, “San Basilio”³², y el otro, “Renacimiento Litúrgico”³³. En este último, Zambrano señala que a través de la liturgia es posible el reencontro de la vida consigo misma, el descubrimiento de su pureza, la mirada sosegada, y en ese acto de reconocimiento hallar sorpresa gozosa y tranquilidad para la espera. Esta reivindicación de la necesidad de una renovación espiritual pone de manifiesto la insuficiencia del humanismo laico que, en el parecer de Zambrano, es incapaz de dar cuenta del sentido pleno de la vida. Para Zambrano, este humanismo anula el sustrato de creencias en el cual el hombre puede reconocerse y elimina el lugar propio del alma con el que poder establecer un vínculo de comunión. El humanismo actual es la exaltación de una concreta idea del hombre, aquel que ha renunciado a su inmensidad, a sí mismo, al amor. Zambrano entiende que la liturgia replica este humanismo laico y se presenta como una puerta de acceso a un nuevo camino que es medio a través del cual captar la vida en su integridad y expresión de la recreación de la misma. Con respecto a “San Basilio”, Zambrano señala que lo primordial va a ser recuperar al hombre integral, un hombre arraigado en sus entrañas, trascendente y atento a la escucha del corazón.

Finalmente, concluyendo con estas huellas de la religiosidad en el pensamiento de

Zambrano y su especial mirada a la pintura de Fernández, quisiera retomar de nuevo el apunte con el que iniciaba esta reflexión en donde recogía su noción de la filosofía. Con él finalizó también. Ella, como he señalado, entiende que la filosofía es transformación de lo sagrado en lo divino, de aquello que es sombra y que asciende, al igual que la pintura de Fernández, hacia la luz, es la alquimia del pensamiento de la luz. Zambrano vincula esta concepción con su culto a la Virgen María *que estaba prefijada o presupuesta en las aguas amargas del primer día de la creación cuando el Espíritu Santo reposaba sobre ellas antes de la creación. En Ella se da el tránsito mismo, y está identificada por ello con el saber filosófico, que lo ampara y lo sigue...* Y prosigue Zambrano, en su recorrido más íntimo y espiritual: *Yo creo en la resurrección, no ya de los muertos, sino de la carne, creo en la resurrección. (...) Lo lamentable y triste del caso es que se haya hecho de la muerte algo fúnebre, funerario, y no el comienzo, la revelación de la vida verdadera, la entrada en ella hecha visible.*³⁴

¿No es acaso esta visión la que encuentra o va buscando Zambrano en la pintura de Luis Fernández? ¿No es éste el misterio que aquella le desvela? ¿No muestra también la pintura de Fernández ese mismo tránsito de lo sagrado a lo divino? ¿No alcanzan sus obras finalmente, a los ojos de Zambrano, ese prodigio de la ascensión? ¿Y, finalmente, no es ella manifestación de una promesa en vías de cumplimiento: la de la resurrección de la carne, o de la materia, en palabras más afines a la pintura?

En esa búsqueda de lo profundo, lo oculto y escindido, María Zambrano contempla y siente la pintura de Fernández desde y con el corazón, y cree descubrir en ella un carácter sagrado y místico, de profunda espiritualidad y revelación, que no es sino lo que ella con profunda intensidad anheló encontrar.

³¹ “San Juan de la Cruz (De la “noche oscura” a la más clara mística)”, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 189.

³² “San Basilio (Nota biográfica y antología)”, *Cruz y Raya* (Madrid), 1933, nº 2, mayo, pp. 91-118

³³ Renacimiento Litúrgico (Sobre El espíritu de la Liturgia de R. Guardini), *Cruz y Raya* (Madrid), 1933, nº 3, junio, pp. 161-164.

³⁴ “A modo de autobiografía”, op. cit., pp. 72 y 73.