

Dos obras de Luis Fernández
en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

*Tête de taureau mort y
Course de taureaux*



Alfonso Palacio Álvarez

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao
© Luis Fernández, VEGAP, Bilbao, 2009
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2009

Créditos fotográficos

© Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: figs. 5, 6 y 7
© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1 y 2
Cortesía Alfonso Palacio: figs. 3 y 12
© Colección Zorilla-Lequerica / cortesía Alfonso Palacio: fig. 10
© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN / Bertrand Prévost: fig. 13
© Fundación Azcona / cortesía Alfonso Palacio: fig. 8
© Museo de Bellas Artes de Asturias / cortesía Alfonso Palacio: fig. 11
© Photo CNAC/MNAM, Dist. RMN / Droits réservés: fig. 4
© Private Collection / Giraudon / The Bridgeman Art Library: fig. 9

Texto publicado en:

B'08 : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 4, 2009, pp. 239-276.

La colección de arte contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao es una de las más importantes que hay en España perteneciente a un museo provincial. Nacida con una clara orientación cosmopolita, a través de sus fondos no sólo es posible estudiar la historia del arte contemporáneo vasco, sino también la del arte español e internacional¹.

El pintor Luis Fernández (Oviedo, 1900-París, 1973) aúna en su figura estas dos últimas dimensiones. Aunque nacido en Asturias, la muerte de su madre en 1906 y la de su padre en 1909 le obligaron a marcharse en este último año a Madrid, y poco después, a finales de 1911, a Barcelona, donde asistió a las clases de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes. Ante un panorama artístico desolador, en 1924 decidió partir hacia París, ciudad de la que ya no se movió hasta el final de su vida. En la capital gala entró en contacto con la vanguardia abstracta entre 1928 y 1936, para pasar acto seguido, a partir de ese último año y a lo largo de toda la década de 1940, a frecuentar el surrealismo, el expresionismo picassiano y el postcubismo. En 1952 el pintor entró en una etapa de madurez caracterizada por la realización de diversas series de obras sobre un número muy reducido de motivos, cada vez más depuradas y despojadas, en pos de una especie de realismo trascendental. Tanto por la originalidad de su evolución, como por el rigor, la calidad y la intensidad de su labor creativa, no cabe duda de que Luis Fernández es, pese a haber permanecido en una especie de segundo plano durante muchos años, uno de los grandes artistas españoles del siglo XX².

El Museo de Bellas Artes de Bilbao cuenta con cuatro obras de este artista. Por un lado, está el buril de un caballo realizado por Fernández en 1971 en las prensas de Alain Controu y Christian Guérin, y la litografía que representa un cráneo ejecutada en 1972 con motivo de su exposición retrospectiva aquel año en el CNAC de París. Por otro, el museo posee dos óleos titulados *Tête de taureau mort* [fig. 1] y *Course de taureaux* [fig. 2], pintados en 1939 y 1940 respectivamente, y que son las obras objeto del presente estudio. Se trata de dos cuadros de Luis Fernández para cuya adecuada comprensión hay que partir, por un lado, de la posición adoptada por el artista ovetense durante la Guerra Civil española y, por otro, de su estrecha vinculación por aquellos años, como persona y como creador, con Pablo Picasso.

1 Sobre este aspecto, consúltese Segovia 1999.

2 Sobre Luis Fernández hay una bibliografía cada vez más amplia. Una visión completa de su vida y obra puede verse en Bozal 2005, Palacio 2007 y Palacio 2008.

© Material protegido



1. Luis Fernández (1900-1973)

Tête de taureau mort, 1939

Óleo sobre papel adherido a táblex. 76,2 x 107,5 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

N.º inv. 82/259



2. Luis Fernández (1900-1973)
Course de taureaux, 1940
Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 02/154

Efectivamente, el estallido de la Guerra Civil el 18 de julio de 1936 sorprendió a Luis Fernández a punto de clausurar su exposición colectiva en la galería Cahiers d'Art al lado del propio Picasso, Julio González y Joan Miró³. En ella es probable que el pintor expusiera varias de sus últimas obras surrealistas y, en especial, sus anamorfosis, a las que el propio Fernández dedicó un artículo titulado *Intentions*⁴. Por su parte, la reacción ante el inicio de la contienda no se hizo esperar: Luis Fernández, al igual que la mayoría de los artistas e intelectuales residentes en París, tomó partido rápidamente por la causa republicana, que consideraba defensora legítima de los ideales liberales y democráticos por los que él siempre había apostado.

Ese compromiso se materializó en el viaje que el pintor y una serie de amigos suyos, —entre los cuales se encontraba el matrimonio formado por Christian e Yvonne Zervos, propietarios de la galería Cahiers d'Art y editores de la revista de idéntico nombre en la que el creador ovetense había publicado tres escritos⁵—, realizaron en los primeros meses de la guerra a España, como miembros de una comisión internacional dedicada a la salvaguarda del patrimonio artístico, en peligro por el desorden y el caos en los que estaba sumida la nación. El destino de aquel viaje de Fernández fue Cataluña y al menos se tiene documentada su presencia en ella durante los meses de agosto y diciembre de 1936⁶. Barcelona y Gerona fueron algunas de las ciudades por las que pasó. En la primera, el pintor aprovechó la ocasión para visitar a la familia de Picasso, que residía en el número 48 del Paseo de Gracia. También se sabe de su intervención directa, junto con el resto de componentes de la comisión, en el rescate y protección de los objetos y obras de arte conservados en el Monasterio de Pedralbes, el cual tuvieron que defender de los ataques de grupos de incontrolados y de milicianos, que, viendo en él un símbolo de los insurgentes, querían saquearlo. De hecho, de su presencia en aquel lugar dan buena cuenta dos fotografías en donde puede verse al artista y al matrimonio Zervos al lado de Monxa Sert, Lee Penrose, Català Pic, Roland Penrose, Torres Clavé, Mercé Torres y David Gascoyne. Por último, también está documentada una tercera imagen en la que aparece Luis Fernández junto con Christian e Yvonne Zervos observando algunas de esas piezas rescatadas⁷.

A su regreso a Francia, y a medida que iba transcurriendo la Guerra Civil, la obra de Luis Fernández fue adquiriendo un tono cada vez más trágico y sombrío. De este modo, su trabajo fue llenándose poco a poco de un dramatismo similar al que puede apreciarse en la producción de buena parte de los creadores españoles residentes en París durante aquellos años, como los ya citados Picasso, Miró y González, o también Salvador Dalí y Óscar Domínguez. Partidarios casi todos ellos de la República, estos artistas contemplaban desde la distancia el horror que se había desatado en su patria, tratando de darle forma y de reflejar el carácter atroz y brutal de la situación. En este sentido, sus obras de aquella época podrían funcionar o bien como exorcismo personal, o bien como denuncia de las violaciones que, contra la población civil en general, estaban cometándose en el contexto de aquel conflicto, o bien, por último, como grito desgarrador ante la agresión que estaba sufriendo la España republicana. De eso da cuenta no sólo su temática, sino también la manera en que, desde el punto de vista formal, están ejecutados esos trabajos, algo perfectamente visible en los dos cuadros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Para ellos, el artista se sirve de un dibujo de grueso trazo y de un cromatismo singularizado por una cierta sordidez, que apuesta por las gamas de ocres, marrones, negros,

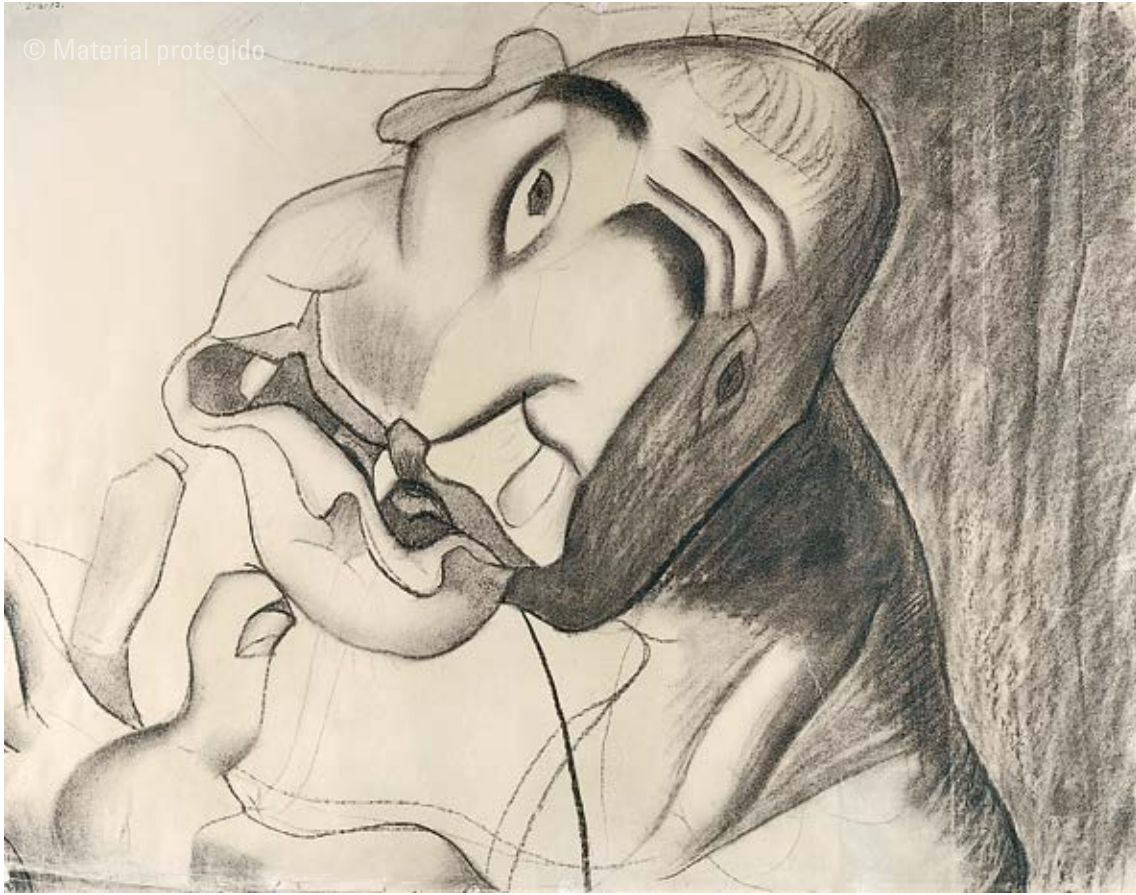
3 La exposición fue inaugurada el 26 de junio de 1936 y clausurada el 20 de julio. Como se decía en el tarjetón que se realizó con motivo de la misma, en ella Picasso expuso pinturas y esculturas, González esculturas, Miró pinturas y objetos y Fernández pinturas.

4 Fernández 1936, p. 200.

5 Los artículos publicados en aquella revista, aparte del ya citado «Intentions», fueron los siguientes: «Réponse à l'enquête sur l'art d'aujourd'hui» (10^e année, n^{os} 1-4, 1935) y «Art sur-descriptif et art non-figuratif» (10^e année, n^{os} 7-10, 1935).

6 De comienzos de agosto de 1936, se conserva una tarjeta postal enviada por Luis Fernández a Picasso desde Barcelona (Archivo Musée Picasso, París, caja 23, documento n.º 2). Por otro lado, del 2 de diciembre del mismo año data una postal escrita por Christian Zervos a Picasso, también desde la Ciudad Condal, en la que aparece la firma de Fernández (Archivos de la Fundación Zervos, Vézelay, Francia).

7 Para más información, consúltese Palacio 2003, pp. 633 y 644.



3. Luis Fernández (1900-1973)
1-4-39, 1939
Carbón sobre papel. 485 x 625 mm
Colección particular

amarillos y rojos muy densos. Por otra parte, la pincelada empleada para estas creaciones se hace más basta, enérgica y desmañada que la de su anterior etapa geométrica, caracterizada por la sutileza e invisibilidad. Finalmente, una nota común a la mayor parte de estos pintores y escultores españoles instalados en la capital gala es la precisión con la que datan sus trabajos realizados durante la guerra, señalando muchas veces en ellos día, mes y año de ejecución, lo cual aparece reflejado o bien en algún ángulo de la obra o bien en su parte posterior. Bastantes de esas fechas son una alusión concreta a momentos destacados del conflicto, como si hubiera una intención por su parte de levantar acta notarial y de mostrar su reacción ante aquellos acontecimientos. Un ejemplo muy significativo para el caso de Fernández es su dibujo *1-4-39* [fig. 3], alusivo al día en que finalizó la Guerra Civil, y en el que el pintor representó un personaje monstruoso, a modo de *Ubú rey*, trasunto de lo que para él significaba la victoria del franquismo.

Otra de esas obras datadas, en este caso en la parte inferior derecha de la composición, es precisamente una de las conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Tête de taureau* o *Tête de taureau mort*, que fue realizada el 11 de noviembre de 1939, una vez acabada, por lo tanto, la contienda militar. El primer título es el que se dio a este cuadro, que hacía el número 94 de la exposición, en el *Salon de Mai* celebrado entre los días 7 de junio y 7 de julio de 1946 en las Galeries Lafayette de París, y al que Luis Fernández presentó, además, sus obras *Nature morte* y *Le petit veau*. Mientras, el segundo procede del que se le asignó a este trabajo en la muestra retrospectiva del artista celebrada en el CNAC de París en 1972, y que ese mismo

año itineró a Charleroi. La obra perteneció en su día a Ramón Esparza y a Cristóbal Balenciaga, quienes conocieron personalmente al artista ovetense en la década de 1960, gracias a la mediación del compositor navarro Pascual Aldave, amigo del primero. Además, por aquella época, Ramón Esparza trabajaba como secretario del gran modisto español. Los dos, inmediatamente, se convirtieron en buenos coleccionistas de la obra del pintor.

Se trata de un óleo sobre papel adherido a táblex de 76 x 105 centímetros, firmado en la parte inferior derecha, y que forma parte de la serie de cuadros realizados por Luis Fernández en los que aparecen representadas cabezas cortadas de animales ocupando toda la composición, sin que la obra tenga apenas resquicios por donde respirar y transmitiendo una sensación, más allá de sus dimensiones, de fuerte monumentalidad. Estas cabezas, que pertenecen sobre todo a caballos, toros –como sucede en este caso– y reses, se encuentran ubicadas siempre en un espacio interior indefinido, con sus ojos, todavía húmedos, saliéndose de las órbitas, y con su boca abierta, a veces cubierta de sangre, a través de la cual se muestran la lengua fuera y los dientes prominentes. Para el caso concreto de este toro, la nariz, con sus ventanas, y el ojo humedecido dan paso a los dos cuernos que aparecen representados en sentidos opuestos, acentuando la sensación de retorcimiento y dislocación. La zona del cuello descubre, a través de su corte, la carne sanguinolenta del animal, que rodea el círculo blanquecino de la médula espinal. El pelo de la testa está representado de manera muy sintética, mediante cortos y finos trazos negros.

Además, la mayor parte de estas cabezas, como sucede con esta del toro, se encuentran colocadas sobre una superficie horizontal sucia, de perfiles afilados y en acusado escorzo, como viva demostración de toda la crueldad y el horror de su sacrificio, que podría relacionarse con el del bando republicano, derrotado por el fascismo. A pesar de estar muertos, se tiene la sensación de que esos animales todavía se retuercen de dolor. Junto a ello, el encabezamiento bajo el que se situó esta clase de trabajos en la citada exposición retrospectiva del pintor de 1972, *Meurtres et viols*, parece reforzar ese significado apocalíptico⁸.

Ejemplos de todo esto que se está diciendo, aparte de la obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao, podrían ser también *Tête de cheval mort* [fig. 4], *L'immense bouche* (colección particular, Bilbao), *L'immense bouche* [fig. 5], *Cabeza de res con manzanas* [fig. 6] y *Tête d'animal* (colección particular), todas ellas de 1939.

Desde el punto de vista de los paralelismos que podrían establecerse entre estas obras y otras de la misma época realizadas por los artistas españoles residentes en París, cabe destacar especialmente algunas de las pintadas por Picasso en 1939, como las tituladas *Trois crânes* [fig. 7] y *Crâne de mouton* (Colección Vicky y Marcos Micha), que a su vez enlazarían con algunos lienzos de Goya, como *Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero* (Musée du Louvre, París) y *Cabeza de novillo* (Statens Museum for Kunst, Copenhague), de 1808-1812 y 1810 respectivamente⁹. La relación de amistad que estos dos creadores mantenían se había iniciado unos años atrás y resulta clave, como se ha dicho más arriba, a la hora de explicar los trabajos de Fernández. Además, no hay que olvidar que este mismo año de 1939 marca el comienzo de la denominada etapa picassiana en la trayectoria del creador ovetense, que se prolongaría hasta 1944.

Efectivamente, fue a finales de 1933 cuando Luis Fernández comenzó a dar los primeros pasos encaminados a ponerle en contacto con el que, por aquel entonces, era ya pintor de referencia en París, y al que la comunidad de creadores españoles residentes en la capital gala acudía en busca de apoyo artístico, moral y económico. Una carta de presentación que en su día le había dado al creador ovetense el escultor Mateo

8 Esta clasificación se hacía en las hojas publicadas con el elenco de obras reunidas en la exposición retrospectiva de Fernández de 1972 y de la que se conservan varios ejemplares en los fondos del Museo de Bellas Artes de Asturias.

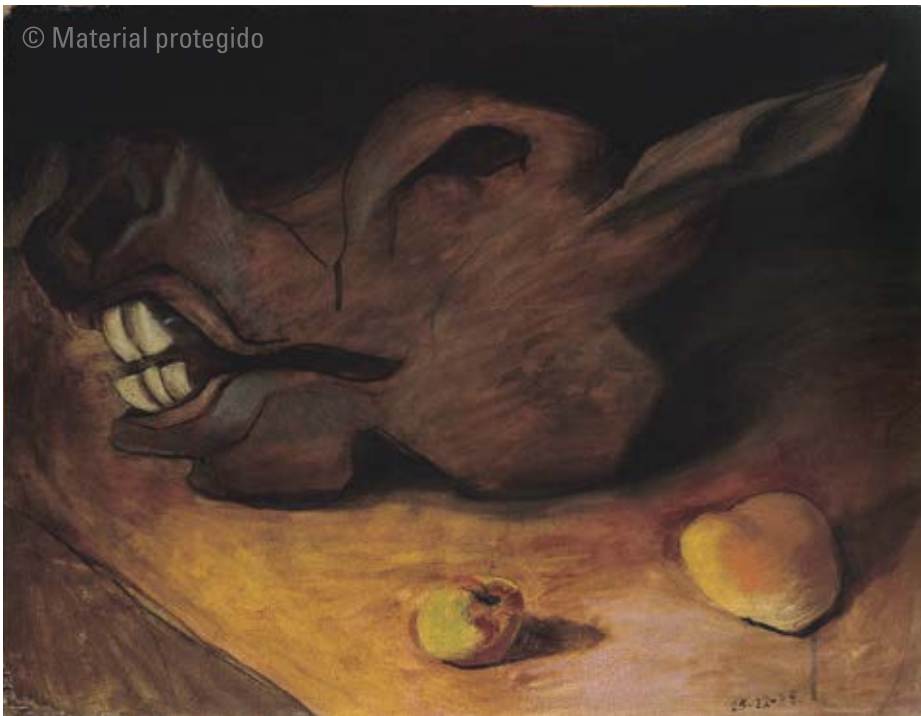
9 No hay que olvidar que Goya fue otro de los referentes pictóricos de Luis Fernández, con importantes alusiones a su figura y a su obra en sus anotaciones manuscritas.



4. Luis Fernández (1900-1973)
Tête de cheval mort, c. 1939
Pintura al temple sobre papel. 760 x 1060 mm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



5. Luis Fernández (1900-1973)
L'immense bouche, c. 1939
Óleo sobre lienzo. 19 x 32,5 cm
Colección de Arte Contemporáneo de Telefónica, Madrid
Obra cedida en comodato al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



6. Luis Fernández (1900-1973)
Cabeza de res con manzanas, 1939
Óleo sobre papel adherido a tabla. 50 x 65 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
N.º inv. DE00503



7. Pablo Picasso (1881-1973)
Trois crânes, 1939
Óleo sobre lienzo. 65 x 89 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Soto, a quien Fernández debió de conocer durante sus años de estudiante en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona, parece que le franqueó rápidamente el paso hasta él¹⁰. Ahora bien, después de aquel primer contacto, parece ser que, según lo manifestado en alguna ocasión por el propio Fernández, a cada llamada suya al maestro malagueño, éste ni siquiera se dignaba a ponerse al teléfono, lo cual enfadó mucho al artista ovetense, que llegó a enviarle una carta con el siguiente texto:

Cher Monsieur (se lo digo ahora en español): yo comprendo que está usted muy ocupado y que hay muchas personas que quieren verle y que usted no tiene tiempo para recibirlos a todas, pero yo también tengo mucho trabajo, también estoy muy ocupado y no tengo tiempo de estar colgado al teléfono continuamente. De modo que «au revoir», Monsieur Picasso¹¹.

Fernández siempre atribuyó a estas últimas palabras la rapidez con que reaccionó el artista malagueño, que el 5 de enero de 1934 le escribió otra carta en la que le pedía por favor que al día siguiente, a las 14.30 horas, acudiera a su casa. El propio pintor ovetense describió así cómo discurrió aquel segundo encuentro:

Fui a las dos a su casa, y me dijo: «Mire usted, la criada, cuando contesta al teléfono, no sabe nunca lo que tiene que decir». Yo le dije literalmente: «No me cuente usted historias; la criada sabe muy bien que hay que decir que el señor Picasso no está en casa». Entonces se puso a reír, y me dice: «Venga usted cuando quiera, sin telefonar. Venga por la mañana, pues por la mañana yo no trabajo»¹².

A partir de aquel momento, comenzó un periodo de tiempo de aproximadamente diez años de duración a lo largo de los cuales Picasso y Fernández se vieron en París a menudo, bien fuera en el taller del primero en la calle de la Boétie, bien fuera en su residencia de la calle des Grands Augustins, bien fuera en las tertulias del Café Flore. Cuando Luis Fernández acudía a los dos primeros sitios citados, era normal que llevara con él algunas de sus obras para que Picasso le diera su opinión¹³. El artista malagueño gustaba de quedarse con ellas unos días hasta emitir su juicio. Muchas veces el tiempo pasaba sin que el artista ovetense tuviera contestación. A causa de ello, Fernández le comentó en una ocasión:

Voilà six mois que vous gardez mes tableaux sans m'en parler. Est-ce qu'ils ne vous plaisent pas?¹⁴

A lo que Picasso le contestó:

Ils me passionent, je les regarde sans cesse mais ils me dépassent! Plus que je les observe moins je comprends comment ils sont faits¹⁵.

Y en otras ocasiones señalaba:

Ta peinture, je ne la comprends pas la première fois. Je dois attendre, pour la voir. Tu me dis: je peins d'après nature. Mais on voit bien que c'est transformé...¹⁶

Por otro lado, durante esos encuentros, muchos fueron los temas sobre los que conversaron, también fue importante el influjo que el malagueño ejerció sobre el ovetense y varios también los proyectos en los que ambos se embarcaron de manera conjunta. Por sus anotaciones manuscritas, se sabe que Luis Fernández admiraba,

10 Solsona 1950.

11 Chao 1972, p. 36.

12 Fernández 1985, p. 47.

13 Así por ejemplo, de esa costumbre da buena cuenta una fotografía tomada por Brassai en 1944, en el vestíbulo del taller de Picasso en la calle des Grands Augustins, donde se ven, entre otros, al propio Picasso y a François Gillot, rodeados de un conjunto de obras, entre las que se encuentran tres de Luis Fernández. Véase París 1987, p. 93.

14 Barotte 1972.

15 Ibíd.

16 Michel 1968, p. 19.

por encima de cualquier otra, la etapa cubista de Picasso, así como el conjunto de cuadros realizados entre 1928 y 1930, los de mayor inclinación surrealista-expresionista. También sabía reconocer en él la rapidez con la que resolvía el trabajo, su mezcla de inspiración, lucidez y búsqueda de la perfección, así como la plasticidad, expresividad, emotividad y espontaneidad que Picasso era capaz de transmitir a sus representaciones. Estos últimos aspectos residían sobre todo en su maestría con el dibujo, elemento que, a su juicio, lo había convertido en uno de los grandes genios de la historia del arte. La tensión expresiva con la que el malagueño trazaba las líneas de sus cuadros, gracias a que estaban hechas de una sola vez y sin variaciones, fue algo que Luis Fernández siempre trató de imitar, al menos en esta etapa de influencia picassiana.

En cuanto a los trabajos realizados de manera conjunta, destacan dos. El primero de ellos consistió en la ejecución por parte de ambos artistas del telón de boca para la representación de la obra de Romain Rolland *14 Juillet*, con motivo de la celebración de la fiesta nacional de Francia en el Théâtre de l'Alhambra de París. El encargo fue realizado personalmente a Picasso por Jean Zay, ministro de Educación Nacional; Jean Cassou, consejero de dicho gabinete; y Leon Moussinac, director de la Maison de la Culture del recién instaurado gobierno del Frente Popular. Ante el poco tiempo del que disponía, y la complicada situación vital por la que atravesaba, en la que confluían su separación de Olga Koklova, el nacimiento de su hija Maya con Marie Thérèse Walter y la irrupción de Dora Maar en su vida, el creador malagueño pensó que la mejor opción era solicitar la ayuda del ovetense. A éste Picasso le entregó un dibujo por él realizado el 28 de mayo, en el que se representaba a un minotauro muerto, vestido de arlequín y en brazos de un gigante alado con cabeza de águila. Frente a ellos, un hombre barbado, cubierto con una piel de caballo, avanzaba hacia el primer grupo amenazando con lanzarles una piedra que llevaba en su mano derecha. Sobre sus hombros portaba además a un joven adolescente. La misión del artista ovetense consistió en convertir ese *gouache* de Picasso en el verdadero telón, que alcanzó unas dimensiones de 13,25 x 8,30 metros. Para ello, el artista tuvo que utilizar un local lo suficientemente amplio como para permitirle extender la tela sobre el suelo, tal y como aparece documentado en una serie de fotografías tomadas por Dora Maar en junio de 1936¹⁷. Según Jacques Michel, ésta es la única obra de Picasso que va acompañada de la siguiente inscripción:

Executé par le peintre espagnol L. Fernandez [...]. Il n'y a que lui qui peut faire ça...¹⁸

Por otra parte, parece ser que ni el propio Romain Rolland ni la crítica especializada encontraron apropiada esa obra en relación con la pieza de teatro.

La segunda colaboración entre estos artistas tuvo lugar en 1938 y consistió en la ejecución de manera conjunta de un dibujo ambientado junto al mar, en el que aparece un personaje masculino y otro femenino en actitud similar a la de una Piedad, representados en un lenguaje a mitad de camino entre el surrealismo y el expresionismo. Más concretamente, a Picasso le correspondió el inicio del trabajo y a Fernández su finalización. No hay que descartar el hecho de que la citada obra pudiera interpretarse en el contexto de esa corriente de denuncia y expresión del dolor relacionada con la Guerra Civil española¹⁹. Tras la realización de este dibujo, y tomando como modelo el mismo, parece ser que Picasso le propuso a Fernández que cada uno realizara un cuadro²⁰. El de este último se tituló *Pêcheurs*, y quizá pudiera relacionarse con el que hoy se encuentra en la Colección Masaveu de Oviedo.

En cuanto al influjo directo de la obra de Picasso sobre la de Fernández, y a pesar de que sus primeros encuentros se remontan, como ha quedado señalado más arriba, a finales de 1933 y comienzos de 1934, éste

17 Una de esas fotografías aparece reproducida en Derouet 2006, p. 271.

18 Michel 1968, p. 19.

19 Hoctin 1957, p. 38.

20 Carta de María Fortunata Prieto-Barral a Luis Fernández del 6 de enero de 1971. Esta carta fue reproducida en Prieto-Barral 1993, p. 78.

se concentró sobre todo en los años que fueron de 1939 a 1944, independientemente de que previamente, en 1935, el artista ovetense hubiera hecho de su artículo escrito en la revista *Cahiers d'Art*, titulado «Art sur-descriptif et art non-figuratif», un canto a la obra cubista del maestro malagueño²¹. Además, ese texto fue leído a través de EAJ1 Radio Barcelona el 13 de enero de 1936, con motivo de la inauguración, en la Sala Esteva de la Ciudad Condal, de la exposición dedicada a Picasso impulsada por el grupo ADLAN, y en cuya organización Luis Fernández jugó un papel esencial, hasta el punto de que a él se atribuye la selección de las obras expuestas²². De cualquier modo, a ese periodo de cinco años comprendido entre 1939 y 1944, el propio pintor asturiano lo bautizó en su día con el término de «picassismo», que podría ser definido, desde el punto de vista artístico, como una mezcla singular de surrealismo y expresionismo, que dio lugar a una fórmula de gran fuerza visual y, en ocasiones, un cierto efectismo. Con respecto a ese grado de identificación, que buena parte de la producción de Fernández experimentó, que llevaba realizando con Picasso desde 1928, y de la que las dos obras del Museo de Bellas Artes de Bilbao constituyen un claro ejemplo, el artista ovetense manifestó lo siguiente:

Yo colaboraba con él, pero al fin y al cabo durante años hice cosas a lo Picasso, y me acuerdo que un día vino Picasso a mi casa y le presenté un cuadro que representaba una corrida de toros, y le dije: «Mire usted cómo yo le imito». Y me dijo: «Cuando se viene al mundo, todo el mundo tiene un padre y una madre»²³.

Y aunque al final de su vida el artista rechazó todos sus cuadros de la etapa surrealista (1936-1939) y picasiana, por la facilidad, velocidad y falta de exigencia con la que estaban hechos, también es cierto que en otra ocasión comentó sobre ellos: «Yo sé que no son malos. Picasso me felicitó»²⁴.

Precisamente, el cuadro presentado a Picasso al que hace alusión Luis Fernández en la cita anterior es el titulado *Course de taureaux*, propiedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao y trabajo que el artista asturiano intentó vender a las autoridades españolas por 40.000 francos en el año 1971, utilizando como intermediaria a María Fortunata Prieto-Barral, aunque sin llegar a conseguirlo²⁵. Parece ser que, al tanto de esas gestiones, que tuvieron como interlocutores, por parte del gobierno español, a Luis González Robles y Juan García Lomas, cónsul general este último de España en París, también estuvieron el compositor navarro y gran amigo del pintor español desde la década de 1950 Pascual Aldave, quien había sido presentado al artista por José Bergamín y María Zambrano, así como el escritor José Miguel Ullán, que había entrado en contacto con Fernández, por mediación también de Zambrano, a finales de la década de 1960²⁶. Por otra parte, en cuanto al título, ése fue el que se le dio en la exposición del *Salon des Surindépendants* celebrada en París entre los días 20 de octubre y 13 de noviembre de 1945, en la muestra homenaje a Christian e Yvonne Zervos que tuvo lugar en el Grand Palais de la capital gala entre el 11 de diciembre de 1970 y 18 de enero de 1971, y en la exposición retrospectiva de Fernández que se desarrolló en el CNAC de París entre los días 28 de abril y 26 de mayo de 1972, así como en el listado que previamente había preparado el artista para esta misma institución con todos sus trabajos²⁷. Finalmente, en el catálogo de la muestra que tuvo lugar en la Dum Umeni (Casa del Arte) de Brno entre el 23 de marzo y el 14 de abril de 1946, bajo el título de *Umeni Republikánského*

21 Fernández 1935, p. 240.

22 La inauguración de aquella exposición, con motivo de la cual se leyeron una serie de textos dedicados a Picasso redactados por González, Miró, Dalí, Sabartés y Fernández, fue seguida por radio desde el taller de Julio González por Picasso, Sabartés y su mujer, André Breton y su esposa, Christian e Yvonne Zervos, Dalí, Gala y Luis Fernández y su primera mujer, Esther. Madrid 2008, p. 126.

23 Chao 1972, pp. 35 y 36.

24 Prieto-Barral 1972, p. 29.

25 *Ibíd.*, pp. 20 y 87.

26 Ullán 1973, p. 67.

27 Este listado está conservado en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Spanelska (Arte de la España Republicana), a este cuadro, que hacía el número 83 de la exhibición, se le asignó directamente el nombre, en castellano, de *Corrida*²⁸.

La obra fue pintada, como reza la inscripción al dorso, el 1 de marzo de 1940, independientemente de que en el folleto titulado *Surindépendants 1945. Documents I Vrille*, este trabajo, que se reprodujo, aparezca fechado, erróneamente, en 1941²⁹. Junto al mismo, el pintor incluía el siguiente texto:

Quand j'aime ceci ou cela dans la peinture (par exemple la représentation de la profondeur ou l'aspect de certains êtres vivants) je ne cherche pas à savoir si je «dois» l'aimer, je constate que je l'aime et cela supprime toutes questions; car, au nom de quoi peut-on juger du bien fondé de l'amour?

El cuadro representa un tema que, aunque con alguna variante, el artista ovetense ya había tratado tres años antes, en un óleo sobre lienzo titulado *Tauromachie* [fig. 8]. Las diferencias entre uno y otro trabajo, aparte de en su tamaño (195 x 130 centímetros del primero frente a 61 x 38 centímetros de este último), residen sobre todo, desde el punto de vista iconográfico, en el ser que arremete contra el caballo, que en el cuadro de Bilbao es un toro, mientras que en el de la colección madrileña se convierte en un personaje monstruoso, similar a muchos otros salidos del imaginario del artista durante su etapa surrealista.

Por lo demás, la obra representa, en primer plano, un caballo que está siendo corneado en el cuello por el asta izquierda de un toro. Previamente el animal ha sido herido en el pecho. Una estructura arquitectónica compuesta por arcos de medio punto, en la que se enmarca la terrible escena, deja paso a una pequeña franja de cielo aborascado, acorde con la tragedia.

La monumentalidad de los dos animales imprime una mayor angustia a la imagen. Apenas hay espacios libres o abiertos por los que la obra pueda descongestionarse. Esta sensación de opresión es un recurso generalizado a la mayor parte de las composiciones realizadas por el pintor durante aquellos años. El caballo se retuerce de dolor. Ya no queda nada en él del suave cromatismo y de los delicados ritmos con los que el pintor había sintetizado este motivo durante su fase abstracta, ni tampoco se vislumbran la serenidad, robustez y majestuosidad con las que Fernández lo pintará durante su periodo de madurez. Sus patas están dislocadas y los ojos parecen a punto de reventar. Las quijadas, muy abiertas, hacen que la sangre le resbale por la boca. Ésta mana abundantemente también de la oreja derecha, del cuello y del pecho del animal. Él es la «víctima» de esta fiesta, por utilizar una expresión que conecta con la visión que años antes habían dado de este motivo pintores como Darío de Regoyos (*Víctimas de la fiesta*, 1894) e Ignacio Zuloaga (*La víctima de la fiesta*, 1910). Mientras, el toro, poderoso, aparece como verdugo. En su monstruosidad y enorme violencia retuerce su boca hasta casi descoyuntarla, descompone el gesto y comba de manera inverosímil su cuerpo.

Desde el punto de vista formal, destaca la perfecta relación de complementariedad que se establece en esta obra entre el dibujo y el color. El primero es muy expresivo. La pincelada es también larga y poderosa. La paleta, que es la característica de esta fase del artista, está compuesta por amarillos, rojos, ocre, negros y grises. La luz que inunda la obra puede definirse, por su frialdad, como espectral.

28 Esa exposición, que fue organizada como muestra de apoyo por parte de las autoridades checas a la España republicana, se había inaugurado previamente en la galería Manes de Praga, donde pudo visitarse entre el 30 de enero y el 23 de febrero. En ella participaron algunos de los artistas españoles más destacados del momento: Francisco Bores, Óscar Domínguez, Antoni Clavé, Honorio G. Condoy, Baltasar Lobo, Joaquín Peinado, Pablo Picasso, Hernando Viñes, etc. Por otro lado, buena muestra de este compromiso con los ideales republicanos de Luis Fernández más allá de 1939 es el hecho de que en 1944 entrara a formar parte de la Unión de Intelectuales Españoles. Dividida en tres secciones, la de los artistas se había organizado en torno a, entre otros, Pablo Picasso, Joaquín Peinado, Pedro Flores, Hernando Viñes, Baltasar Lobo, Ginés Parra, Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Apelles Fenosa, Honorio G. Condoy, José Palmeiro, Emilio Grau Sala y el propio Luis Fernández.

29 El folleto, publicado bajo la dirección de Evard de Rouvre, se anunciaba como el primero de una serie de ellos que tenían como misión dar a conocer las distintas tendencias de la pintura contemporánea.



8. Luis Fernández (1900-1973)
Tauromachie, c. 1936
Óleo sobre lienzo. 61 x 38 cm
Fundación Azcona, Madrid

En cuanto a la dimensión imitativa de este trabajo indicada por el propio Fernández con respecto al de Picasso, hay que señalar, más allá del evidente vínculo que puede establecerse en relación a la confrontación simbólica de estos dos animales con la que aparece en el *Guernica*, la todavía más estrecha conexión que, desde el punto de vista de su composición, se da entre la obra de Fernández y el lienzo del mismo título ejecutado por el pintor malagueño el 22 de julio de 1934 en Boisgeloup [fig. 9]. Más allá de las correspondientes coordenadas históricas, sólo algunas pequeñas diferencias, como la representación de los rostros de los espectadores en el caso de la tela de Picasso, inexistentes en la del artista ovetense, y la adopción del formato horizontal por parte del malagueño, frente al vertical y estrangulado de Fernández, los separarían. También sería más austera la paleta elegida por este último para la plasmación de las formas. Finalmente, otros trabajos de Picasso que pueden citarse como similares al de Fernández, y que afianzan esa conexión, serían los titulados *Course de taureaux: la mort du torero* (Musée Picasso, París), pintado en la misma localidad francesa el 19 de septiembre de 1933 y *Course de taureaux* (colección particular), ejecutado el 27 de julio de 1934.

En este punto hay que recordar la gran afición que tanto Luis Fernández como Pablo Picasso sentían por el espectáculo de los toros. De hecho, la pasión del pintor ovetense por la tauromaquia pudo haberse despertado ya durante su niñez en Oviedo, pues parece ser que su padre era un gran entendido en esta materia, siendo frecuente la presencia de toreros en su propia casa. De una corrida de toros, los dos artistas admiraban algo más que la plasticidad y el carácter estético del simple espectáculo. En el combate que se desarrollaba en

© Material protegido



9. Pablo Picasso (1881-1973)
Course de taureaux, 1934
Óleo sobre lienzo. 97 x 130 cm
Colección particular

© Material protegido



10. Luis Fernández (1900-1973)
Allegorie du bien et du mal, 1939
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm
Colección Zorrilla-Lequerica, Bilbao

su seno entre toro, torero y caballo, ambos creadores vislumbraban un componente sagrado, que hizo que en una ocasión el propio Fernández declarara a sus allegados que, en su opinión, el animal de lidia era una encarnación terrenal de la divinidad³⁰. Contra esta última, el hombre luchaba cuando toreaba en una suerte de rito sacrificial de gran carga emotiva y poética³¹.

Esa pasión por los toros hace que en los dos lienzos de Luis Fernández conservados el Museo de Bellas Artes de Bilbao aparezca representado dicho motivo, y en cada uno, como se ha visto, con una dimensión o sentido distinto. En el que representa la cabeza cortada, ésta podría interpretarse como símbolo de lo que para este artista sería la España auténtica, que acababa de ser derrotada en la guerra. Mientras que en la segunda obra, el animal sería trasunto de la barbarie destructora, identificada con el franquismo en particular, pero también de dimensiones universales, pues no hay que olvidar que, en el momento de realizarla, hacía poco tiempo que había estallado la Segunda Guerra Mundial, que Luis Fernández viviría en el París ocupado³². En otros trabajos de esos mismos años, este papel maléfico también podría venir representado por la figura del gallo, que aparecería amenazando a una especie de polluelo indefenso e individualizado por el color blanco [fig. 10]. De cualquier manera, tanto una como otra visión se diferenciarían de la más solemne con la que Luis Fernández representaría otra vez al toro en una serie de apuntes realizados ya a mediados de la década de 1950.

Ahora bien, como trasunto de España, el motivo del toro no es exclusivo del primero de los cuadros citados, sino que también aparece en un conjunto de dibujos realizados por el artista asturiano a lo largo de estos años de la Guerra Civil, y en los que este animal puede adoptar diversas posturas. En algunos de esos apuntes, los más numerosos, el toro, captado de medio cuerpo y representado de manera esquemática, hace el gesto de salir de una especie de agujero que hay en el suelo mediante la presión ejercida por una de sus patas. Un sol, situado al fondo de la composición, anunciaría la llegada para esa España mártir de un nuevo día y, con él, de un futuro esperanzador [fig. 11]. En otras ocasiones, al toro se lo representa en toda la extensión de su cuerpo, de pie o tumbado, y pisando con una de sus patas unos grilletos o una esvástica. La habitación que suele acoger esta clase de representaciones, a modo de calabozo, presenta muchas veces un crucifijo, que funcionaría como una especie de símbolo de la opresión [fig. 12]. En tercer lugar, hay ejemplos en los que, en el contexto de esas composiciones, el toro adopta una forma más próxima a la de un león, o a la de una especie de animal cuadrúpedo cuya cabeza la compondrían otras tantas testas similares a la de un toro e inscritas en un círculo.

El mensaje que emana de ellas se refuerza con las inscripciones que suelen aparecer acompañándolas, realizadas de puño y letra del artista:

Le peuple espagnol sortira de prison.

Cheveux=flames (couleurs de la republique) au secours du peuple espagnol. Nous nous sommes battus pour vous.

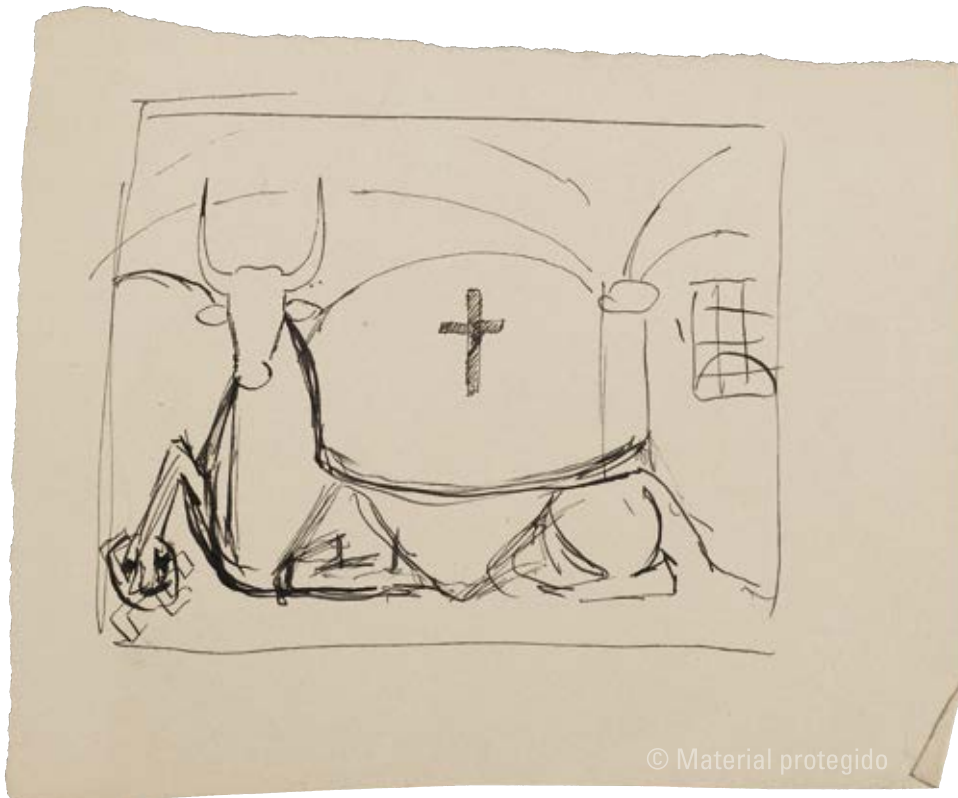
Le franquisme est un danger pour la paix. À bas le franquisme.

Finalmente, esta misma idea del toro como trasunto de la España republicana también se localiza en dos obras en las que este animal aparece como protagonista absoluto y cuyos títulos resultan ya bastante representativos de la dimensión que el pintor dio a este motivo: *Resurrection du peuple espagnol* (colección particular, Oviedo) y *Libération du peuple espagnol* [fig. 13]. La primera, como las demás, también fue realizada en 1939, mientras que la segunda se prolongó, en lo que a su ejecución se refiere, de ese mismo

30 Entrevista mantenida con Yvonne Fernández, segunda esposa del artista, en París, el 24 de enero de 2000.

31 Bernadac 1993, pp. 47-59.

32 Sobre este aspecto, consúltese Palacio 2008b.



11. Luis Fernández (1900-1973)
Taureau, c. 1939
Carboncillo sobre papel. 155 x 250 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo



12. Luis Fernández (1900-1973)
Taureau, 1939
Tinta china sobre papel. 128 x 155 mm
Colección particular



13. Luis Fernández (1900-1973)
Libération du peuple espagnol, 1939-1946
Temple sobre lienzo. 180 x 251 cm
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París

año a 1946, momento de su conclusión, lo que confirma la costumbre que tenía este artista de prolongar en el tiempo sus creaciones, sobre las que solía volver una y otra vez. Junto a esta última obra, una de las de mayor tamaño pintadas por Luis Fernández, el artista gustó de retratarse en más de una ocasión con sus herramientas de pintor³³.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, la ocupación de París por parte de las tropas alemanas el 14 de junio de 1940 supusieron el contacto de Luis Fernández, por segunda vez en su vida, con la guerra. El pintor ovetense, pese a la amenaza que podía cernirse sobre su persona, dado que, por un lado, él era masón, y, por otro, su primera mujer, Esther Chicurel, era de ascendencia judía, decidió quedarse en la capital gala, a pesar de la invitación que recibió por parte del Museum of Modern Art de Nueva York para que viajara y pudiera refugiarse en Estados Unidos. Durante los años de la ocupación Fernández apenas expuso y continuó con una obra de fuerte aliento expresivo, materializada sobre todo en bodegones y cabezas monstruosas. Era su manera de seguir expresando su repulsa e indignación contra todo conflicto que pusiera en peligro la defensa de las causas más nobles, independientemente de que atentara contra su país de origen o de adopción. Dos buenas muestras de esa capacidad de reacción son, como se ha visto, las que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

33 Son varias las fotografías que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Asturias en las que Luis Fernández aparece representado junto a esta obra. Además, el 11 de octubre de 1947, el diario *Combat* publicó otra imagen de Fernández dando los últimos retoques al cuadro.

BIBLIOGRAFÍA

Barotte 1972

R. Barotte. «Fernandez un des grands de ce temps», *La France. La Nouvelle République*, París, 13 de junio de 1972.

Bernadac 1993

Marie-Laure Bernadac. «Le gazpacho de la corrida», *Picasso : toros y toreros*. [Cat. exp., París, Musée Picasso; Bayona, Musée Bonnat; Barcelona, Museu Picasso]. París : Réunion des Musées Nationaux, 1993, pp. 47-59.

Bozal 2005

Valeriano Bozal. *Luis Fernández*. Segovia : Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2005.

Chao 1972

Ramón Chao. «He sido un eremita de la pintura», *Triunfo*, Madrid, n.º 515, 12 de agosto de 1972.

Derouet 2006

Christian Derouet (ed.). *Cahiers d'art : Musée Zervos à Vézelay*. París : Hazan, 2006.

Fernández 1935

Luis Fernández. «Art sur-descriptif et art non-figuratif», *Cahiers d'art*, París, nos VII-X, 1935.

Fernández 1936

—. «Intentions», *Cahiers d'art*, París, n. os VI-VII, 1936.

Fernández 1985

Alberto Fernández. *Luis Fernández : materiales para una biografía*. Oviedo : Comunidad Autónoma del Principado, 1985.

Hocin 1957

Luce Hocin. «Luis Fernández», *L'Oeil*, París, n.º 27, marzo de 1957, pp. 36-41.

Madrid 2008

A.C. : la revista del G.A.T.E.P.A.C., 1931-1937. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

Michel 1968

Jacques Michel. «La lenteur de Louis Fernandez», *Le Monde*, París, 12 de diciembre de 1968.

Palacio 2003

Alfonso Palacio Álvarez. «'Cahiers d'Art' y su compromiso con el arte español durante la Guerra Civil (1936- 1939)», Miguel Cabañas Bravo (ed.). *El arte español fuera de España : XI Jornadas Internacionales de Historia del Arte* (Madrid, 18-22 de noviembre de 2002). Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 633-644.

Palacio 2007

—. *Luis Fernández*. Madrid : Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007.

Palacio 2008a

—. *El pintor Luis Fernández, 1900-1973*. 2 vols. Oviedo : Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008.

Palacio 2008b

—. «La visión de la guerra a través de la vida y la obra de Luis Fernández», Wifredo Rincón García (coord.). *Arte en tiempos de guerra : XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte* (Madrid, 11-14 de noviembre de 2008). Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

París 1987

Picasso vu par Brassai. [Cat. exp., París, Musée Picasso]. París : Réunion des Musées Nationaux, 1987.

Prieto-Barral 1993

Mª Fortunata Prieto-Barral. *Luis Fernández : un eremita de la pintura*. Madrid : Galería Arteara, 1993.

Segovia 1999

De Picasso a Bacon : arte contemporáneo en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. [Cat. exp.]. Segovia : Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1999.

Solsona 1950

Braulio Solsona. «Luis Fernández : valor de la moderna pintura francesa», *El Hogar*, Buenos Aires, año XLVI, n.º 2133, 29 de septiembre de 1950.

Ullán 1973

José Miguel Ullán. «La muerte soñada», *Triunfo*, Madrid, n.º 583. zenb., año XXVIII, pp. 66-67.