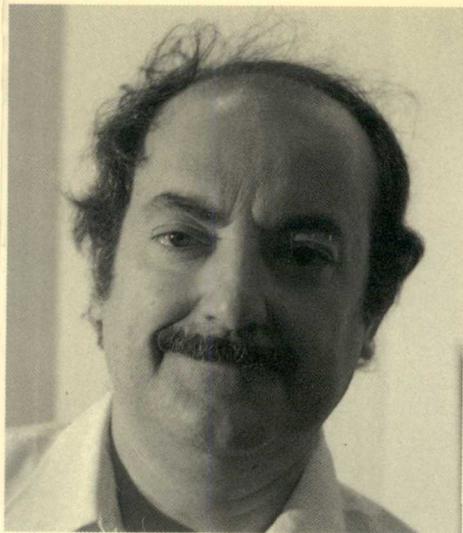




MIGUEL LOGROÑO

# Fernando Sáez

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Reconstruir el discurso biográfico del pintor Fernando Sáez, dar forma al espacio que ha ocupado —y ocupa— en la inminente crónica del arte español contemporáneo, presupone afrontar la más difícil y menos “brillante” —por ingrata— profesión de la historia: la que carece de acontecimiento.

Tal privación —dígase de inmediato— no es un factor achacable a la progresión de vida y de obra de este artista, cuyo rostro y cuyo balance de “sucesos” definen toda una dinámica creadora, de entrega a una irretornable necesidad expresiva —existe, por tanto, argumento más que cronológico en ello—, sino a la circunstancia de la historia misma, memoria y azar del tiempo que le han brindado otras razones de época.

Para situar la figura de Fernando Sáez dentro del contexto de lo que *ha sido* la pintura española actual, es preciso encararse con la historia a través de lo que *ha dejado de ser*, o de contar. A través del área de silencio que el clamor de ciertos eventos







Fernando Sáenz

MIGUEL LOGROÑO

*Periodista y Crítico de Arte*

L 916/3

Fernando Sáenz



R 177907

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: GAEZ, S. A. Ctra. Nacional n.º III - Km. 25.200.

Depósito legal: M-. 4.562 - 1978.

I.S.B.N.: 84-369-0569-5.

Impreso en España.

## ETICA, ESTILO Y VERDAD

“En el Arte es feo lo que es falso, lo que es artificial, lo que trata de ser bonito o bello en lugar de ser expresivo, lo que es enclenque y precioso, lo que sonríe sin motivo, lo que se amana sin razón, lo que se arquea y se cuadra sin causa, todo lo que carece de alma y de verdad, todo lo que sólo es exhibición de belleza o de gracia, todo lo que miente”.

Auguste Rodin.

Un simple azar: la relectura, coincidente con el comienzo de este libro, de “La pasión de pintar”, de Paul Eluard, obra reveladora por lo que tiene de introspección en la arquitectura cordial de los artistas, previa a la desnuda concreción de su identidad pública —un objeto pictórico o escultórico—, ha deparado esa sugerente confesión de Rodin respecto a algo que sintetiza el problema capital del hombre —a lo que importa, del

hombre en el arte — como actitud y como manifestación: su autenticidad.

Tal hallazgo, no difícil en el trabajo mencionado — Eluard lo organizó a base de “hallar” para sí y para los demás, a través de una intimista “antología de escritos sobre el arte” —, pretende ser aprovechado aquí, dada la autoridad de quien lo certifica, para ratificar una circunstancia superior a cualquier discernimiento sobre un artista, en este caso sobre Fernando Sáez. Es decir, para confirmarse en los factores — si pueden ser aprehendidos — que otorgan legitimidad a una “imagen”, en relación inexcusable con un cúmulo de magnitudes personales.

Para este servicio, para esta incursión por los planos y elementos que han de garantizarnos la gran jerarquía de una pintura, su *ética*, los ejemplos a extraer de esa misma fuente son numerosos. No es necesario reiterarse en su diversidad y en sus significados, ya que, al final, todos coinciden en el gesto determinante de que el arte sea *verdad*. El arte y el artista. Por encima — esta consideración — de la peculiaridad de una forma, de su recorrido descriptivo, de la constatación de líneas y de colores que hacen de un concierto de señales, de manchas, de grafismos, un asunto calificable estéticamente.

Sucede que el pintar, y, en esta ocasión, el escribir, el hablar de pintura no presuponen que el acto artístico y su ejecutor se merezcan la veracidad de lo sustantivo. Ser arte y ser artista constituyen una facultad inquebrantable. En el espacio anímico y sensible de Fernando Sáez, con antelación a toda posible indagación posterior, interesa señalar que, a todos los efectos, existe un pintor. Precedente de tal magnitud que, frente a él, el dato de que su pintura ostente o no afinidades con este o aquél movimiento o estilo es una cuestión menor, como de valoración pericial. El estilo de un artista — el de todo

hombre, se insiste — reside en lo genuino de una naturaleza y de una conciencia insobornables.

Falso, artificial, bonito, enclenque, precioso, amanerado, sin alma, mentiroso: Rodin ha dado las pautas que desvelan cuándo el arte no es veraz, o cuándo, por eliminación de aquellas, lo es. Y en ello han de estar de acuerdo todos cuantos, gallardamente, son leales a unas imperiosas exigencias expresivas. Una tenacidad de ser siempre uno mismo, que equivale al más revolucionario concepto artístico. Y que, por su dificultad, ha querido ser enmascarada con esa claudicación sustitutiva de lo "nuevo". Un coetáneo de Rodin, Toulouse-Lautrec, supo también aportar argumento a este tema: "Muy pocas veces lo nuevo es lo esencial — dijo — ; mejorar una cosa partiendo de lo más profundo de su ser: sólo se trata de éso".

Recorrida la obra de Fernando Sáez desde sus orígenes hasta el presente, se apreciará la escasa repercusión que en su trayectoria han tenido las incitaciones de lo nuevo "al margen". En la medida en que no ha podido renegar de ser un artista sometido a las imposiciones comunicativas —de lenguaje— del tiempo que le ha tocado vivir, podría decirse que la singularidad de este pintor ha sido la de ir "contra corriente". No por capricho —que toda frivolidad es inocultable—, sino por una obcecada, natural razón de ser él quien es. Con lo que ha preservado —y preserva— el área de su propia distinción.

Desde que el arte se ha visto acechado —fenómeno reciente— por un alud de competitividades, nada olímpicas, de raíz financiera, o inversora —hasta la filosofía artística degenera en inversión, en plusvalía—, ha perdido en *necesidad* para adueñarse de *oportunidad*. La información, tan eficaz en el orden de un acercamiento y de un conocimiento fenomenológicos fuera de distancias, ha provocado una serie de vencimientos

francamente sospechosos. Nunca han existido en el mundo tantos intitulados artistas, erigidos sin más sustancia que la que proporciona el "bricolage" — hágallo usted mismo... — propiciado por el lado negativo de la "demasiada" información. Por el enterarse antes... de lo que otros intitulados artistas han hecho allí para los anticipados hacerlo aquí. Y originar, así, todo un subproducto teorético, especulativo, que apenas puede sostener su gratuidad y su inconsistencia en el oscurantismo formal de la pincelada y de la palabra.

Hoy, ¡cuántos Van Gogh, Rothko, Moore o Bacon! ¡Y qué fácilmente! ¡Con qué precocidad! Lo raro es que Van Gogh, Rothko, Moore y Bacon son solamente Van Gogh, Rothko, Moore y Bacon, y los que, prudentemente, con minúsculas, se han mirado en esa categoría *moral*. Que ello es ser artista y en ello lo es, calladamente, Fernando Sáez. Y por eso causa miedo escribir: para que la acumulación de vocablos no contribuya a la confusión reinante en torno al hecho principal de una profesión. Véase cómo, cerciorados de la verdad artística — dimensión que nunca llega a ser "demostrable", que únicamente se advierte..., lo de manifestarse "aparentemente" así o de otra manera es una cuestión secundaria. De modo que, situada esta parte de un quehacer literario ante la prosecución de subsiguientes indagaciones, bien pudieran darse ya por concluidas. Recordando aquella inefable observación de Picasso: "Yo no me vendo...". Pero hay que continuar.

## EVOCACION EN EL TIEMPO

La primera, casi arqueológica evocación del ser humano y artístico llamado Fernando Sáez —recordatorio iniciado a partir de Laredo y 1921, lugar y año de nacimiento— alerta lo que podría ser algo como un signo augural de una profesión pictórica en un espacio tan poco determinante, a estos niveles, como un almacén de vinos. Los préstamos vocacionales que la enología es capaz de conceder a la expresión plástica son de compleja, por no decir imposible, señalización. No obstante, los de Fernando Sáez están localizados ahí, en el ácido y denso ambiente de una bodega que el padre —manchego de Cuenca, casado con montañesa— poseía en la villa santandereina.

Si el tiempo no hubiera borrado esas huellas —se fueron con los días y con el marco, desaparecido, que las albergaba—, acaso se encontrarían aún allí, para dar incipiente perfil físico a una “excavación” que tiene que ser recobrada a través de la mente. “En aquél régimen de

sombras y de piedras antiguas —dice el artista—, trasunto espectral de los oscuros recintos laredanos, donde todo parecía como dormido; en medio de toda esa sobrecogedora atmósfera creo que empecé a pintar. En los muros, en los suelos, en los toneles, con las tizas que servían para numerar las barricadas. Pintaba y dibujaba, sobre todo, mis impresiones de las películas, morbósamente acuciantes, pues yo tenía un miedo aterrador al cine de pequeño”.

Temor —maravillado— al cine —ya fueran las peripecias de “Townys”, las de los vaqueros o las de la lejana diosa Mae West— y al diverso panorama del existir cotidiano. Va de romería, de feria, de verbena, y la consideración que le merece toda esa evasiva algarabía popular es de “alucinante”. ¿Cómo sospechar que, entre la bulliciosa charanga de la fiesta, lo que los ojos y los sentimientos de un niño iban a retener era una suerte de decapitación? “... Aquellas garitas de tiro en las que, por unos agujeros, se asomaban unos rostros grotescos, disparaban y, zás, coreadas por las risas de los cazadores, caían las cabezas sobre una colchoneta. No diré que no me fascinase el hecho, pero, a la vez, me amedrentaba. Había una rara combinación de juego y de sadismo en ello”.

## **Madrid y los Cuatro Caminos**

Todos estos devaneos como irreales, toda esta forma de ver como por encima —o por detrás— de las cosas, delatan una clara propensión hacia lo “fabuloso”. Que adquiere rostro plástico no sólo en la transcripción rupestre del viejo almacén, sino en toda clase de situaciones artísticas. Así, la teatral. Cualquier día, pero, en especial, los festivos, cuando la bodega se cerraba al exterior, el clan de los cinco hermanos Sáez se entregaba

a la ilustración mimética de lo que acontecía en su entorno. Actores y público de sí mismos, disfrazados de todo lo disfrazable, espontánea, improvisadamente, los Sáez sometían lo contemplado a crítica y, en tal plano, a una nueva credibilidad. El incitante mundo de fuera era filtrado por la fantasía para renacer en un mundo propio.

La época que orientan esas sensaciones es, también, la de la educación escolar, que Fernando Sáez cursa en el colegio de los Trinitarios de Laredo. Buenos pedagogos, "sobre todo, en el aspecto de los palmetazos" —palabras del protagonista—, y en otros aspectos, parece ser, como los de la inculcación frontal de la gramática y de los números. Con los Trinitarios se ganó el alumno un doctorado básico de enseñanzas elementales, hasta que, hacia 1930, la familia hubo de trasladarse a Madrid por prescripción facultativa, en busca del sol y de la sequedad de la Meseta como terapia deseable para el padecimiento bronquítico de la madre.

El contacto con la capital lo establece el grupo por las lindes de Cuatro Caminos. Exactamente, por Reina Victoria, "calle de un gran poder de sugestión para mí —señala Fernando—, pues toda mi vida he residido ya en ella. Soy un testigo principalísimo de cuanto ha sucedido en esta calle. Aquí presencié, por ejemplo, el advenimiento de la República, con aquellas concentraciones tan célebres de Cuatro Caminos, en las que se reunían grupos de cincuenta o sesenta personas para discutir colectivamente las teorías marxistas, y en las que quien quisiera podía intervenir libremente. Pasaba cualquiera por allí, y terciaba: "No estoy de acuerdo con lo que dice usted". Y se incorporaba al debate para desarrollar su criterio de la doctrina de Marx o de Engels. Y yo, niño, con otros niños, pues por allí metido. Hasta que se oía una voz fuera de tí, que no entendías de dónde procedía, que gritaba: "¡Arza, que viene la vaca!". Y es que acudían las camionetas de los guardias



de asalto, con sus botas acharoladas, con aquellos uniformes azul marino casi negro, desbordantes, que caían como grandes fantasmones por encima de los reunidos, que empezaban a correr en todas las direcciones y yo también, entre los pies de unos y otros, sin saber por qué corría, pero a tenor de los demás”.

## **La Institución Libre de Enseñanza**

En Madrid, el padre montó un negocio que fue, de alguna manera, continuación del de Laredo: un bar. Fracasó. Cierta natural propensión a la filantropía, a la generosidad, sin contar con un soporte dinerario fuerte, le condenó a no salir nunca de apuros. “Para ser un buen negociante —anota quien no lo es demasiado, o nada— hace falta ser un poco guardador de tus intereses. Y mi padre era una persona de gran largueza. Tenía la confianza característica de los hombres en el resto de los hombres. Por eso le fue siempre tan mal. Todos los asuntos que intentó en Madrid fueron un desastre. En Laredo le iba un poco mejor, porque era gente conocida, un medio más familiar. Pero en Madrid, más grande, más cosmopolita, con la picaresca inherente al gigantismo, pues si te he visto no me acuerdo”.

La conciencia de esta “excavación” no reincide en el gesto. Fernando Sáez, inmigrado madrileño, no pintó por las mesas y paredes de los establecimientos de bebidas paternos. Con sus nueve, diez años de edad, es encomendado al programa educativo de la Institución Libre de Enseñanza, en el colegio López Rueda, primero, y en el Cardenal Cisneros, después. “Esa experiencia fue un descubrimiento muy importante para mí. Por medio de la Institución Libre de Enseñanza, advertí el verdadero sentido de tantas disciplinas para el niño. Lo que podía ser, por ejemplo, la poesía, o la música, o las

visitas a los museos, qué sé yo, tantas y tantas facetas con las que los profesores sensibilizaban y responsabilizaban a los pequeños. Yo pienso que la promoción de las aptitudes —que entonces no sé muy bien si las tenía— hacia lo que ahora estoy haciendo, o sea, la pintura, está ahí, en esos momentos. La Institución estaba siempre pendiente del niño. Le hablaba, le aconsejaba, le ilusionaba. Le mandaba hacer trabajos y los reflexionaba con él. La República, en ese campo de la educación, contó con algo muy señero, muy acertado. Logró formar a verdaderos humanistas”.

### **Encuentro con la ilustración**

El trallazo de la guerra civil puso fin a esta parte del relato. A la familia Sáez le fijó la contienda en Laredo, anticipado el verano ante el rumbo que tomaban los hechos. Allí, en sus orígenes, sobrellevó Fernando aquel dramático, indescriptible período. En el que hay que anotar los primeros dibujos formales que, acriticamente, con sus dieciséis años, enviaba a revistas como “La ametralladora” y “Flechas y Pelayos”.

“Mi encuentro con el arte, por tanto, no se produce al acabar la guerra, sino durante ella. Por qué me puse a dibujar, no lo sé. Tal vez me movilizó, como medio, el antecedente todavía fresco de mi paso por la Institución Libre de Enseñanza, suscitado en las reuniones que teníamos entre amigos, en nuestras conversaciones. Recordando todo eso hoy, me causa cierto espanto pensar que la guerra, por sí, me solicitase a pintar, cuando las sollicitaciones de aquellos días no eran para hacer arte. Pero, ¿qué puedo decir? Cronológicamente, fue así.

Y así fue también —la continuidad artística— al concluir el conflicto, cuando la familia, un tanto dispersa

y maltrecha por las ideas liberales del padre, toma rumbo de nuevo a Madrid. Los primeros en llegar son Fernando y su hermano Ramón. Son, en consecuencia, los primeros en abrir brecha, como sea, ante la imperiosa necesidad de subsistir, con el eco de unos sucesos resonando en sus oídos. "La guerra — no digo nada que no sea de conocimiento general — había sido horrorosa en todos los sitios. Los bombardeos, las muertes, las detenciones, los escondites... Yo era un niño, y para la psiquis de un niño todo aquello resultaba convulsionante. No podías concentrarte en otra cosa que no fuese la violencia. Cuando todo se remansó, retornamos a Madrid y empezamos, como por un desesperado instinto de conservación, a trabajar. Yo, a intentar colaborar como ilustrador en publicaciones como "Vértice", "Horizonte", "Primer plano"... En lo que había; ni más ni menos que en eso".

("En 1941 Fernando Sáez era un muchacho de veinte años exactos, tímido y callado, como ahora, que se plantaba siempre como en un segundo término al enseñar sus dibujos. En 1941, y en 1942, y en 1943, y hasta 1946, Fernando Sáez era uno de los "tres grandes" en la sorprendente nómina de ilustradores que Juan Aparicio se sacó de la manga — o de la juventud de entonces — para cubrir los grandes espacios que reservaba a los dibujantes y los pintores en los periódicos igualmente sorprendentes que dirigía: "El Español", "La Estafeta Literaria" y "Fantasía". En aquel grupo sensacional que dio quizá los mejores dibujantes de la posguerra figuraban, con los hermanos Sáez — este Fernando y su hermano Martín —, Lorenzo Goñi y Suárez del Arbol, Chausa, Gabriel Moro, Liébana, del Moral, Enrique Ribas...". M. S. Caso *Gaceta Ilustrada*. Octubre, 1959).

## **Un autodidacta a la fuerza**

La cualidad de dibujante, de ilustrador, de Fernando Sáez le abre las puertas de las redacciones y de los centros en los que se recomponía el débil, extraviado ambiente cultural de la década de los cuarenta. En el ágora rumorosa del Café Gijón, en sus tertulias, conoce a Adriano del Valle, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales... a muchos, en fin, de los intelectuales del momento, algunos incursos dentro del epígrafe historiográfico de la "Juventud creadora".

A la Escuela de Bellas Artes apenas si asiste un curso completo. No era nada, no significaba nada. "En comparación con los métodos de enseñar de antes — rememora el pintor —, me parecía insuficiente. Era un sistema de aprendizaje mecánico, rutinario, y yo me convencí que lo podía suplir, y aun mejorar — sin vanidad — por mi propia cuenta. Fuí, pues, un autodidacta a la fuerza. Yo he sido siempre un lobo solitario, que no se ha arrimado a grupos, ni a movimientos, ni a todas esas cosas. No me arrimé a la Escuela de Madrid, ni a El Paso, que me propusieron entrar, pero no quise. Se me antojaba como una cuadrícula del arte, y no me gustaba".

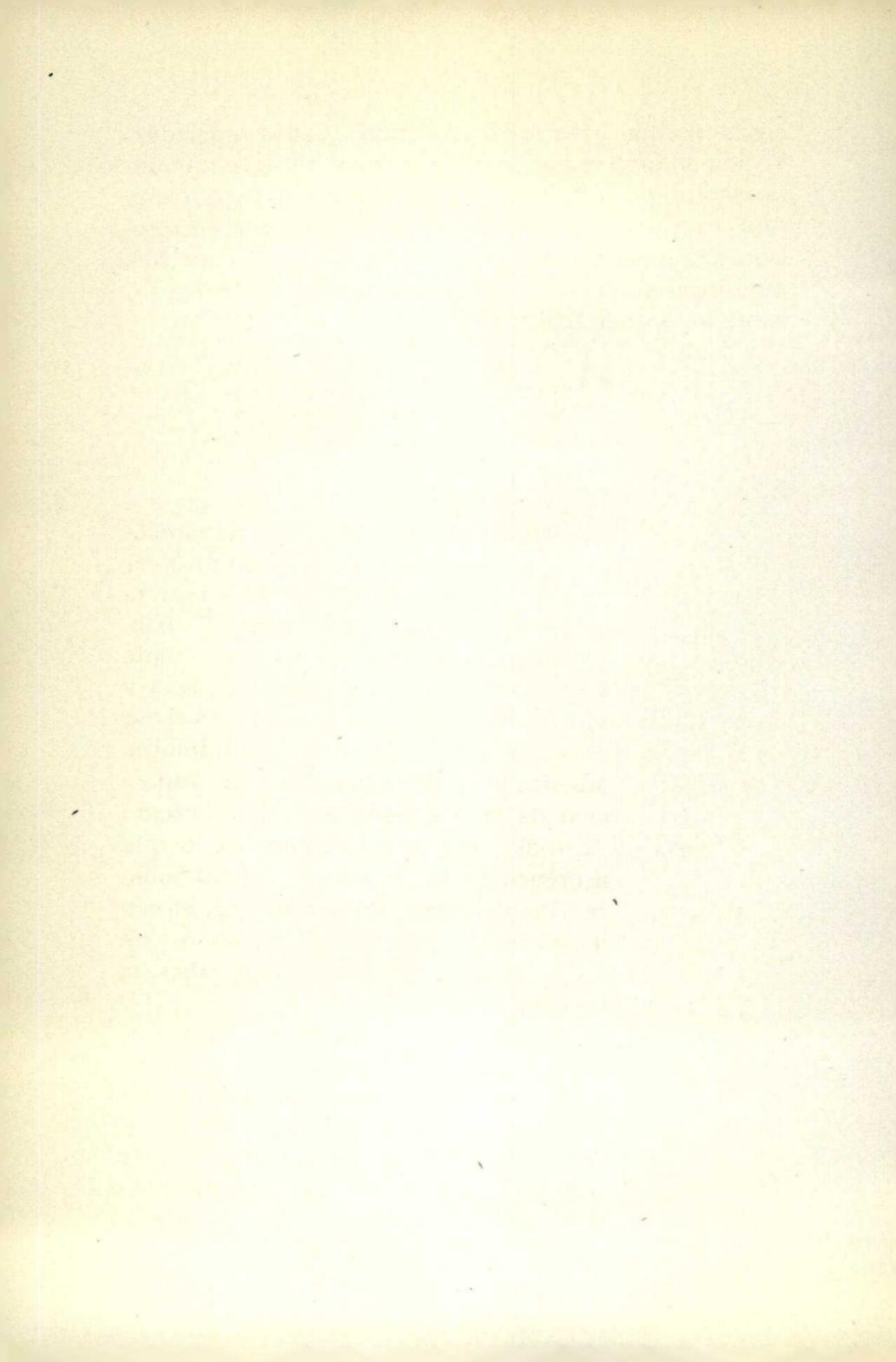
## **Kandinsky, ese desconocido**

Artísticamente, el Madrid definido por estos recuerdos era un escenario receptivo, con efecto retardadísimo, de las influencias francesas. Importadas por los pintores españoles residentes en París, que volvían, de cuando en cuando, con sus noticias de las novedades europeas. ¡Y qué novedades! — sonríe Fernando Sáez —. Todavía te andaban a vueltas con el impresionismo, una entelequia a la que había que mirar con prismáticos. En

España no se tenía ni idea, por ejemplo, de Brancusi, en escultura, ni de quienes estaban librando verdaderamente la batalla de la vanguardia fuera de las fronteras. No llegaban aquí, y carecían, por tanto, de reconocimiento. A lo más que podíamos aspirar era a Cezanne, a Bonnard, a eso... Siempre hablaban las críticas de Bonnard. ¡En los años cuarenta! Nadie sabía nada de artistas pongo por caso como los de la Escuela del Pacífico, que surgieron entonces, aquella gente tan importante. El mismo Kandinsky, muerto en 1944, no pudo enraizar. No se hablaba de él en las revistas. Claro que no había revistas de arte. Había tres o cuatro folletos de poesía, de contenido localista, en los que tampoco se mencionaba, no se, ni a García Lorca. Se comentaba a los poetas que hubiesen escrito una loa a alguien. Nada más. Unos cuantos poetas, o versificadores, a los que se les había dicho: si no haces una loa a ese señor o a ese suceso político estás condenado al ostracismo. Y publicaban la loa. Y así se veían implicados en la situación con todas las de la ley. Unos se implicaron preservando heroicamente su dignidad —era la lucha por la vida— y otros se implicaron animosamente, hasta el cuello, y así los tienes ahora haciendo por ahí actos de contricción de todo tipo. Llegaron incluso a vestirse con cosas raras. Otros no, no consintieron, y las pasaron muy mal, muy mal”.

Y así se fue hilvanando, hasta el hoy, la crónica de un artista y de su tiempo, con datos que son afines a tantas crónicas y tantos artistas. Los escritores amigos, los pintores y escultores amigos, la primera muestra “seria” en una galería de la Puerta del Sol... “Hice una exposición —regreso de las palabras— con bastantes pretensiones. No de vanguardia, pero sí de un mundo temático de ensoñación, en el aspecto incluso literario, y con gran audacia —pienso— en la realización automática. Fue una exposición de la que no conservo muchas

cosas, porque unas fueron vendidas y otras regaladas. Yo soy un gran regalador de mis obras. Posteriormente, reuní otra muestra en Gijón, y otra en la sala madrileña Alfil. Esta tuvo más peso específico en cuanto a expresión. Era una pintura con cierto énfasis romántico. Mis pinturas siempre han tenido un acento romántico y, sobre todo, social...".



## FIGURACION Y ABSTRACCION

Es aconsejable acudir a una casi imprecisión, a un decir sin decir terminológico, para adecuarse, contemplativamente, al campo semántico de la pintura de Fernando Sáez. Tal "apenas" conceptual es lo que comúnmente se acepta por *figuración*, o por *figura*. Cuerpo y semblante de todo lo que existe, animado o inanimado, que cierta metodología artística lo ha desviado a la única traducción de lo que tiene una identificación "carnal", inmediata, dentro de lo que acontece en la "realidad". Como sublimación de estas aproximaciones, el uso artístico ha impuesto un prototipo de figura, o de figuración: el que se refiere al hombre.

En tanto que lo humano, como ser, como anatomía presente, como sujeto individual de representación, es el hecho protagonista de la actitud artística de Fernando Sáez, puede aceptarse que se trata de una pintura y un pintor figurativos. Incluso es posible que el propio

artista no se sienta demasiado incómodo ante esta "clasificación", llegando a tolerarla pasivamente. Pero es bien cierto que ni el nombre ni la actitud habrán alumbrado nada especial en torno a la dudosa interpretación expresiva a que ese camino estético conduce. Podría negarse esta cualidad formal, "superficial", de la obra de Fernando Sáez, sin por ello haber incurrido en ningún tipo de aberración. Sin haberla orientado hacia ninguna desviación intelectual irremediable.

La figuración parece haber surgido en arte para jugar al escondite con la abstracción. O a la inversa. Cuando lo cierto es que ni una ni otra se contradicen en nada esencial. Y la prueba la ofrece esta pintura, en un momento con rostro abstracto —según los esquemas de diferenciación habituales— y en otro con perfil figurativo. Sin haberse operado, en ambos planos, ninguna clase de mutación intelectual, o emocional, que diese opción a ese salto aparente, a esa transformación de su piel pictórica. Cuando el óleo y la acuarela se diluyen y se funden en esas grandes superficies y ritmos de color "irreconocibles", a las que la historiografía llama paisajes, no atreviéndose a bautizarlas como "abstracciones", Fernando Sáez es igual de "realista" que cuando el óleo y la acuarela se emplean en una lucha feroz por rescatar una silueta "reconocible", que podría ser juzgada "abstracta" con idéntica justicia y razón que como "figurativa". Y esto —tal lógica de las situaciones "opuestas"— viene a armonizarse no solo por la matización formal de unos hechos en el lienzo, sino que también por sus significados, al intentar responderse a la razón —literaria, si se quiere— de por qué y con qué sentido están ahí.

Con su pintura, Fernando Sáez destruye la anécdota, el episodio, para fundirse en el acto supremo de la representación. Que es una actitud, además de una aptitud; una medida de colocación en la vida que a él se

le desmanda —dentro de un orden— por la vía de un rescate artístico. Todas las —supongamos— “no figuras” de Fernando Sáez provienen de su propia figuración, de su cavilación interior —yo y mi mundo, ante todo el mundo—, redimidas a través de un abstraer de valores, de pensamientos, de planos de relación. Si se hacen “silueta” —abstraída, esencializada— es por necesidad, por la imposibilidad de detener a la naturaleza. Porque ese caudal de valores provienen y confluyen, finalmente, en un protagonista.

Entre tanto, va consumándose el acto principal. Se ha dicho: el de representar. El de ver, como el pintor ve, las cosas. Y el de sentirlas. Tan ecuménicamente, cualquiera que sea el signo emotivo que las impulsa —angustia, desesperanza, humor, desprecio, amor, rabia...—, que su conflicto impregna y se deja sentir también en la situación “técnica”, cuando el medio —objetivamente sólo medio— rastrea la posibilidad de un lenguaje —intenta el encuentro de una confianza subjetiva—. La pintura de Fernando Sáez ha de comenzar a ser preguntada, primariamente, en la dialéctica de su soporte. En los giros, surcos, puntos, frotados, azotes y caricias tonales que denotan una superficie. Porque en esa como irreferible circunstancia de “modo” empieza ya a responderse el pintor.



## EL ACTO DE PINTAR

“Mi pintura no sale del caballete. Rara vez estiro el lienzo antes de pintar. Prefiero clavarlo sin estirar en la pared o en el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento más cómodo. Me siento más próximo, formando parte de la pintura, ya que puedo caminar a su alrededor, trabajar en los cuatro lados y literalmente *estar* en la pintura”.

Jackson Pollock

Sólo en última instancia, cuando habla de *estar* en la pintura, Pollock, en la confianza arriba indicada, ha hecho una concesión a la metáfora. Sin embargo, en ella, el artista del “drip painting” ha dado sentido y carácter a todo el contexto de su reflexión, esa especie de “puesta en escena” de un particular sistema de trabajo.

Desligados de significaciones paralelas, tanto darían, para el hecho pictórico,

la pared, el suelo o el caballete. Unas formas de hacer las sostiene mayoritariamente el tiempo; otras son transgredidas. A veces, por un simple "tic", sin mayor relevancia. Lo singular del caso Pollock es que estas u otras situaciones — como si le hubiese apetecido pintar sosteniendo el pincel con la boca, o sobre la tela pegada en el techo — han de ser vistas como integradas, de pleno derecho, indisolublemente, en lo que constituye una parte fundamental del proceso expresivo.

Uno de los fundamentales encuentros de la generación de artistas norteamericanos a la que perteneció Jackson Pollock fue el de la indescifrable dinámica del acto creativo. Una obra no lo es sólo cuando una voz remota dicta la propiedad de un final, al que ha dado su visto bueno esa nobilísima — ¿ ? — facultad denominada "inspiración"; una obra lo es desde el principio. O desde mucho antes del principio, si es que éste término le cuadra. Porque pudiera no tenerlo. De la misma manera que pudiera no rematarse nunca.

La obra es el *acto*, también para Fernando Sáez. Una resolución, una necesidad de exteriorizar y de exteriorizarse. Acto al que no pormenorizará como automatismo, tachismo o gestualismo, como hicieron Pollock y sus compañeros, porque en ese aspecto este español es más ardoroso que los americanos. No se aparea con la cláusula: ahora, autómata; después, gestual. Lo asume todo, lo inflama todo y lo entrega todo. ¡Qué bien le van a Fernando Sáez las palabras de Robert Motherwell!: "... El proceso de pintar está proyectado como una aventura, sin ideas preconcebidas, por personas inteligentes, sensibles y apasionadas. La fidelidad a lo que sucede entre uno y la tela, por más inesperado que sea, se convierte en lo principal... Las decisiones mayores en el proceso del pintar están basadas en la verdad, no en el gusto... Ningún artista termina con el estilo que esperaba tener cuando empezó".

## Un vértigo indetenible

La relación de lo observado por Motherwell con la actitud de Fernando Sáez ante el lienzo —curiosamente, también clavado en la pared, o tendido en el suelo— es perfecta. Todo se armoniza, incluso ese factor como inconveniente deducido de una lectura al pie de la letra: ese no se sabe qué contenido en el “sin ideas preconcebidas”. Que se tienen —es obvio—, pero con un acomodo y con una repercusión de oficio especiales.

Se interpreta la inexistencia de lo preconcebido como una derogación de lo programático: la meticulosidad del saber que tal dato mental habrá de tener una correlación plástica en el cuadro; la minuciosa ordenación, como de entomólogo pictórico, por la que tal concreción racional, o sensible —con sus más y sus menos— ha de reaparecer, miméticamente puntual, en un hecho sobre un plano. La pintura, como un juego y un esquema por los que, consecuentemente, unos episodios “preconcebidos” adquieren estructura y accidente de color, que invitan al espectador a hablar de composición, de textura, de equilibrio, de fugas de atención, de cualidad cromática y lindezas por el estilo. Pues bien: todo lo contrario. La interpretación de lo sugerido iría, tal vez, mejor si al plural *ideas* se le entiende en singular, como *idea*. ¿Qué es una pieza pictórica —llámese cuadro, dibujo o lo que se quiera en el conjunto imprevisible de piezas a través del que se va desgranando la vida de un artista, de un pintor?. Un objeto, la señal de una exigencia envolvente, parte de una idea. El hombre es la idea.

Lo importante es la pre-disposición. Lo *inevitable* del expresarse en arte o en cualquier actividad. Y en ésto, el pintor está pintando siempre. A Fernando Sáez se le vuelven pintura todos los canales y datos receptivos y manifestativos de su ser en el mundo. Y se le vuelven

irremediablemente. Ahora bien, con plena conciencia de que todo ello no tiene remedio. Lo que ocurre es que también en ese estado de conciencia hay que hacer una matización. No es la conciencia del esteticista, del que se planta ante el lienzo a la menor incitación y, como se ha dicho, anticipándose hasta la más mínima graduación tonal de un azul o de un verde. No es la conciencia del que, en un momento dado, "se pone a pintar". Para Fernando Sáez no existe la situación técnica de "ponerse a pintar".

No puede detener el vértigo. Fernando Sáez no puede abrir períodos de normalidad, de calma activa —"lo tengo; así ha de ser; me pongo a pintar"—, en un orden de angustia permanente. Lo preconcebido es un estado de inquietud constante —hablar con una persona, leer un periódico, caminar por la calle, todo participa de esa inquietud— que, en un momento inesperado, le conduce a lo que podría y se puede considerar como un cuadro. Sin una noción "precisa" del cómo y del cuándo "saldrá". Sin una noción formal, "catastralmente" del qué: hombre sentado o de pie, hombre en rojo o en gris. La única —la verdadera— noción preexistente es la de aquel vértigo indetenible, que, necesariamente, por caminos no prefijados de antemano, será trascendido —en un instante, en una sucesión de instantes— en un hecho de pintura.

### **Alumbrar un espectro**

"Ponerse a pintar" presupone, en el fondo, cierto grado de autocomplacencia. Profetizado lo que ha de sobrevenir —denegada la parcela de irracionalidad, de "locura", que hay en todo gesto creador—, se magnifica el artista en su propia admiración. Y va olvidando; poco a poco, lo principal: el acto. No la cocina, no la mezcla, ni

el punto de sabor, sino la ebullición desbordante con que, a través de una conducta, se impregnan todas las situaciones. También las de trabajo. Mirar la superficie intacta, o ya transitada, del lienzo es indagar un imposible primario: el misterio. Y, ¿a dónde lleva el misterio?. Lo desconocido es un régimen de vida que se promete en un desierto de tela, que se agita en la quietud espacial de unos tubos de color, que se mueve por entre los pinceles, las espátulas, las paletas y las llanas — como un albañil de las veladuras — que configuran un lugar comúnmente aplicado a taller.

Se mira hacia el misterio, y se le inquiere, y se le tienta, y se establece una batalla por desentrañar lo imposible, por desvelar lo engañoso, o por no desvelarlo, por afirmarlo y maltratarlo, hasta ensañarse. ¿Qué es pintar — o cómo se le aparece — para Fernando Sáez? ¿Un gesto amigo? ¿Es pintar una proclamación de amistad cuando no se sabe lo que existe al otro lado del insondable muro que es un lienzo a “estrenar”? ¿Cómo sobrellevar la situación: con precaución, con temor, cautelosamente? Pintar, para él, es entregarse “vertiginosamente”, directamente para descubrir y denunciar el rostro de sus fantasmas. Y de sus miedos.

Pintar es movilizar un acto de vida desde la dinámica de la materia. La materia también es vida, y hay que asumirla — vida de la materia — desde ese lejanísimo precedente. Cuando el sentimiento “ve” un color, cuando se desborda y desparrama sobre una mesa o sobre el lienzo, lo que funcionalmente habrá de aceptarse como un cuadro está ya palpitando ahí. No se denuncia unívocamente. El cuadro se erige por una correlación de actos autónomos — densidad del acto total —, uno de los cuales será el que el contemplador advierta ahorcado en la pared de una galería, de un museo o de su casa. La autonomía, sin embargo, no se detiene aquí, porque sobre lo “administrativamente

definitivo" Fernando Sáez podría volver a reempezar la historia, a destruirla y surcarla, en la inducción de nuevas posibilidades de historia.

Pero no podría darse, tampoco, esa multivalencia si ella no se contuviese en el estricto coloquio de los materiales. La liberación de sensaciones que se da en el recto u ondulado trazado de una línea mantiene su propia fonética. Y lo mismo ocurre en el multiforme concierto de signos en el plano. Así como en el grosor o en la brevedad de un relámpago matérico. O en la interrelación cromática del color empleado y el ánimo expresivo del hecho al que el color alude. Una progresión de estallidos de rosa puede dar lugar a un acontecimiento doliente. La tragedia no tiene color. La tragedia es tragedia antes que una respuesta colorista. De igual manera que el blanco no tiene por qué aspirar a la luz. Un arrebató fluctuante del negro puede contribuir a extraer claridad de la sombra.

La pintura es un acto de rebeldía en el que el pintor se ve inmerso, puesto que es protagonista. Rebelión que se dirige, en lo fundamental, contra la semántica. Contra la lógica de los significados y sus inacabables variantes. Si el hombre-artista, si Fernando Sáez es un desconocido de sí mismo, ¿cómo haber razón y justeza en el hecho técnico, "medible", de emplearse con tales y no otros elementos y ejercicios plásticos? Todo vale, todo cuenta — "pintar es como una deyección", ha dicho Fernando Sáez alguna vez — a la hora de dinamizar una multiforme declaración de signos. Es como una gestación, como un parto — desde luego, con dolor —, que exige una fuerza no sólo intelectual, emocional, sino ineludiblemente manual en la comunión del artista con la materia, y de ésta consigo misma, para propiciar el alumbramiento de un espectro. De algo — ¿cuál es su imagen? — hirientemente obsesivo, porfiado, fatal.

## UNA DESCARNACION ESENCIAL

En una entrevista publicada en "La Hora" —octubre, 1959—, Pedro Mario Herrero le preguntaba a Fernando Sáez por su razón vocacional; directamente: "¿Por qué pinta usted?". La respuesta del artista fue concluyente: "Por una necesidad casi fisiológica de expulsar. El espíritu se muerde a sí mismo, ¿comprende?". "¿Por qué esos fondos?" — "...atmosféricos, tenebrosos" —, continuaba el diálogo. "Mis personajes tienen que agarrarse a algo, y se agarran a las tinieblas".

Tales apreciaciones son inequívocas, incluso en la magia subyacente a su primera exploración. Quien se expresa así está anunciando, de alguna manera, el ambiente y la intensidad de un comportamiento — persona y obra — pictórico. Por lo pronto, delata cuanto se ha intentado penetrar y descubrir en el capítulo precedente a éste: la trascendencia que, en el proceso total, tiene la pintura como *acto*, como revelación de un espacio, es decir, como desarrollo técnico-literario, y como "respiración". Como una exigencia corporal.

Pintar "por una necesidad casi fisiológica de expulsar": nadie que no mantuviese un compromiso feroz con un sentimiento universal del "oficio" se atrevería a pronunciar esas palabras. Nadie que no tuviese la conciencia exacta de que el arte es una *profesión* — una consagración, aceptando de éste término, taumaturgias aparte, la vertiente secular de una indeleble adopción de estado —, que se manifiesta en todos los momentos del vivir, incorporado al ser del hombre como un organismo, como una víscera inseparable. Hace falta una valentía enorme para pronunciarse así, con una asunción del medio tan intransigente, y tan existencial — lo fisiológico como sentimiento —, que desprecia los hermosos conceptos, las poéticas justificaciones, toda la apócrifa divinización con que tanto neo-artista gusta de definirse. Esa necesidad de expulsar cuenta por toda una metafísica de pintor. Y por toda una actitud — no sólo intelectual y emocional — en todo su tiempo. Destruye el esquema, muy abundante, del pintor por horas: de diez a doce y de cuatro a siete, y del pintor cuadrícula, del pintor boceto: dominante cálida, planos ocres, ropajes de éste o de otro color. Para contemplar la pintura de Fernando Sáez es preciso despojar la mirada de toda contaminación plástico-histórica, es preciso estrenarla ante la magnitud palmaria de que en ella no hay un autor normal, al uso. No tiene antecedentes. Y si los tiene, es en los rarísimos, aislados casos en los que lo que más cuenta es una forma de ser en la raíz de lo humano, y con los que, es natural, se puede establecer alguna — indeterminada — relación. Téngase esto presente para qué, cuando se citen otros nombres, otras escuelas, o estilos, se piense, más que nada, en unas coincidencias y en unas normas de orientación. No hay más asideros.

## “Esta crispadora luz deshabitada”

En el coloquio apuntado, habla Fernando Sáez de *expulsar*, verbo y acto que equivalen a un sufriente trauma. Necesidad —fisiológica— de expulsar. Pues bien, a esa como erupción de interioridades habrá de aferrarse el contemplador para rastrear el rumbo de lo que, tras la libertad, tras una escarcelación anímica, queda exteriorizado en el cuadro. Llega, así, el momento de recorrer la pintura conforme a los criterios interpretativos de los ejercicios críticos comunes, alertados por todas las salvedades imaginables. Esta pintura no es un silogismo.

Dice Fernando Sáez: “Mis personajes tienen que agarrarse a algo, y se agarran a las tinieblas”. Es una pista inductiva, a la que, quizás, fuera prudente invertir el orden expositivo, de acuerdo a su necesidad de expulsar. En primer lugar, las tinieblas; en segundo, sus personajes. De tal forma parece producirse cronológicamente, cuando lo anterior, en su biografía y en su obra —esos fondos— parece aludir a algo como un paisaje, como un horizonte, como un marco—síntesis para la escenografía de “mis personajes”. Tal paisaje surge por abstracción del que le rodea, el español, más concretamente, el castellano:

“El que esto escribe —señalaba Fernando Sáez, año 1964, en su memoria estudio para la beca de la Fundación Juan March— se ha aburrido solemnemente contemplando los verdes paisajes del norte de Europa... Contemplemos durante un momento ese paisaje de nuestra meseta... En los tonos ocres y en las tierras rojas existe la más variada gama de matices que pueda entusiasmar la retina humana: los deslumbrantes amarillos de los trigos; los grises plateados de los alcores; los oteros cenicientos bajo los celajes cárdenos; al pronto, la parda silueta de un campesino en primer término, en la

dureza exhaustiva de un contraluz; todo ello puede descubrirnos el misterio del paisaje castellano, esa pureza de concreción, la honestidad precisa que descubriera Juan Gris. Pero algo ocurre que nos desasosiega, a pesar de la perceptibilidad de las cosas. Es la luz. Los trasuntos lumínicos. Los cambiantes que se suceden por segundos. Esta crispadora luz deshabitada hace que el pintor tantee las amplias masas de la Naturaleza como buscando afinidades corpóreas entre cielo y tierra...

"...¿Por qué, a pesar de este rigor por parte de la Naturaleza —continúa—, nuestra plástica aporta valores supremos a los museos de Europa? ¿A qué se debe esa fuerte "individualidad" de nuestra pintura sobre la de otros países? Quizá sea porque el pintor español, en un afán de supervivir ante la esperanza del contorno, siente su empecinamiento con atisbos de querer traspasar su temporalidad. La claridad le convierte en un alucinado. Es una forja rigurosa en un paisaje tremendamente inhóspito. Los contrastes con la pintura europea se precisan más graves y profundos que en ninguna otra parte; y ¡ejan una huella de honda trascendencia ante la palidez de otros conjuntos pictóricos. Nos inclinamos a creer que en España hemos llegado a la descarnación esencial de la pintura."

Junto a la sentida descripción "topográfica" de un alrededor, Fernando Sáez no puede disimular un afecto. Sabido es que un paisaje, como hallazgo y como gratificación, está en la respuesta sensible de quien lo contempla. A este pintor le aburren "solemnemente" los verdes paisajes del norte de Europa —dice—, y es prudente deducir que también los comparables paisajes de su Laredo natal. No los de Castilla: sus tonos cambiantes, su movimiento, esa "crispadora luz deshabitada", al igual que el cambio, el movimiento y la crispación en la sombra de aquellos oscuros recintos laredanos, como contrapunto a una Naturaleza ya

pintada predominantemente en verde. El paisaje, sea o no un hecho electivo, es una respuesta interior en el hombre. Con lo que se establece una casi primera certeza original: el paisaje real reside en ese interior anímico, que encuentra acomodo "externo" en una Naturaleza que le cerca históricamente.

### **Lo esperpéntico en la pintura**

Por tanto, es una labor estéril mimetizar un paisaje, "copiarlo" pictóricamente. Ni siquiera los impresionistas — que fueron, como movimiento, quienes con mayor proximidad reiteraron tal ejercicio — cayeron en el vicio de la mimesis. "Copiaron", o trataron de desentrañar, la luz. Como simple enunciado, podría ser ésta, también, la actitud de Fernando Sáez. Pero con una diferenciación y una cualidad esencial: la luz impresionista es un fenómeno óptico, configurador; la de Fernando Sáez es un adjetivo anímico. Acuciante. La luz es las tinieblas: rescatar un paisaje de las tinieblas. De la obscuridad.

La luz es lo exento, una opresión liberada. Lo de menos será ya el color con que esa angustia se distiende un tanto. Dominaron los negros, ocres, pardos, en un período pictórico inicial, tal vez porque el artista aún estaba sujeto a unos criterios de academia excesivamente confiados en la expresividad semántica de los colores. Se diluyeron éstos, se confundieron con otros de entonación más brillante, y no se alteró para nada esa dimensión principal a manifestar: la dudosa luz y la firme atracción de lo tenebroso. Decídase antes que, cronológica y espacialmente, había que colocar primero las tinieblas. Debiera rectificarse manifiestamente la consideración: las tinieblas pictóricas de Fernando Sáez están en todo lugar.

Y en medio de las tinieblas, agarrados a ellas, los

personajes. Máscaras, gentes del circo, titiriteros, payasos, seres de toda la farándula, como protagonista, cronológicamente, de un período inicial. Criaturas, a través de las que Fernando Sáez ve y reflexiona en torno a la gran farsa, al gran espectáculo del mundo. Seres-comedia, por encima de cuya inocencia el pintor advertirá los seres-acusación de una perversión social, los verdugos, los poderosos malvados — los vanidosos, los huecos los imbéciles, los jactanciosos, los hipócritas, los ambiciosos, los aduladores... — de una función en infinitos actos en la que se entretiene la sociedad. También verá por encima de aquellos inocentes a sus iguales, las criaturas de un segundo plano — los enteros, los cabales, los inteligentes, los callados, los leales, los de una pieza... — transportando su papel de víctimas en esa idéntica función. Toda esa transmutación sangrante se operará con el tiempo, cuando el hombre del violín vencido se quede en solo el hombre. Sin más adherencia, sin más propiedades que la de ser sólo el hombre. Cuando auténticamente quepa hablar de los personajes.

Los irreferibles personajes solos de Fernando Saéz, como para ser incorporados a la nómina del esperpento pictórico español. Seres perfilados por el ridículo — cuando se engrandecen desde su fatuidad — y por el desatino — cuando son constreñidos a lo insignificante, pese a su entereza —. Anatomías pictóricas que, advertidas ya — porque son una constante española — en los pícaros, literarios y plásticos, del Siglo de Oro, se hacen delirio de representación en el revulsivo genial de Francisco de Goya. "...Piedra angular de la pintura moderna, en todos sus aspectos — F.S. —", que "con sus *pinturas negras* obliga a los pintores a ir delante de su empeño, precipitando su personalidad hacia la vertiente anárquica".

## La subversión de los valores

Como Goya, Fernando Sáez anuncia y certifica la pintura, antes que por ninguna otra circunstancia, por un temperamento. Entiéndase bien lo dicho: por un *temperamento*. Se subraya el término para darle la importancia que merece, que no se pretende aquí rizar el rizo de esa corriente tópica que ve en aquél y pudiera ver en este artista a dos impulsivos irreconciliables. El temperamento no es la obcecación pictórica. Diríase que es todo lo contrario. Opera esa facultad a partir del mucho saber, de la mucha erudición — “ilustración” —, pero con la exquisita prudencia de quien no presume de ello. De quien siente que, por encima de la galantería de una forma — de la “autocomplacencia”, se dijo — ha de estar el poder testimonial, denunciador, de esa forma.

“El espíritu se muerde a sí mismo”. Como en los realísimos sueños de las pinturas negras goyescas. Mirándolas dentro de sí, alertó Fernando Sáez la mirada de artistas como Soutine, o como los expresionistas alemanes, y los norteeuropeos — Ensor, Munch... —, y en la comunión gestual con el pintor aragonés, pudo en un instante establecerse una solidaridad de conductas. Lo expresionista en Fernando Sáez, la representación descarnada de unos seres que son apropiados — porque fundamentalmente “son” — de la inacabable comedia del mundo, que se convierten en obstinados fantasmas de un mundo interior, que son fisiológicamente expulsados. Necesaria, visceral, casi inmisericordemente expulsados.

“¿Tu pintura es violenta?”, le requería Julio Trenas — “Pueblo” Diciembre. 1961 — a Fernando Sáez. “Efectivamente — respondía el artista —, es una pintura violenta. Esta es la manera de hacerse sentir en arte. A veces, vale más el sonido de una sirena de automóvil que el quejido de un hombre en la calle. Nadie se fija o

advierte un alarido. Suena menos que el "claxon" de un coche, que el par de ruedas de un "Cadillac". "¿Eso quiere decir que deshumanizas tu pintura?". "Todo lo contrario. Le imprimo una gran esencia de humanidad, y éso, por lo que puede tener de aprehensible, de aquéllo mínimo que puedo coger sin echar mano de lo supérfluo...". "¿Dónde tomas esa esencia?". "En mi pintura puede aparecer en nieblas, inclusive en sombras. Puede ofrecer el aspecto de un hombre en desintegración después de una exploración nuclear, o bien colectivamente. Pero hay algo, aunque sea una cosa mínima, a la cual es necesario agarrarse para no hundirse definitivamente en la angustia. Este algo es la subversión de valores".

Ha citado el pintor un concepto clave —una nueva aproximada pista— para adentrarse con alguna confianza en su obra: subversión de valores. En el instante señalado, en la conversación, el concepto se orienta hacia cierta parcela moral: "La reacción —personal— ante una atonía o indiferencia ambiente por todo lo que pueda reflejar algo espiritual". Pero ocurre que esa subversión se convertirá en objeto de representación cuando, de cierto parentesco expresionista, Fernando Sáez se encuentre incurso por cauces pictóricos dominados por un cierto informalismo.

### **Celeridad, forma y turbación**

Subversión de valores y subversión de la forma, del contenido y el continente expresivos de la forma. Una subsiguiente secuencia de su disposición ante el hecho pictórico le lleva a Fernando Sáez a un azar: la conexión con un movimiento imperante en el mundo: lo informalista. Naturalmente, ni le hacen ni le interesa hacer grupo. Para él, la historia de la pintura se le olvida y tiene

la necesidad de aprenderla cada día, a cada hora e instante, a cada cuadro.

Como no se siente culpable estéticamente de nada, nada tiene que ocultar. Ni siquiera cuando alude a la raíz del problema, al "cuerpo del delito", el expresionismo abstracto americano, de donde, por sus pasos contados, deviene el informalismo a España, esconde Fernando Sáez su admiración:

"En América — escribe en la memoria, ya citada, de la Fundación Juan March —, la acometida de la tendencia abstracta en la pintura se produce a un elevado nivel; y la conmoción abarca una gran cantidad de diferentes conceptos, que la hacen representativa. Este movimiento viene apoyado por las especiales condiciones de vida de Nuevo Continente, que está libre de influencias del Renacimiento — que como lastre inexorable agobia la mentalidad intelectual europea —. Una gran vorágine de posibilidades se traduce en fugas disparadas hacia un anhelo más alto; ello hace que la pintura abstracta sea fresca, más original y más vital, revelándose como un acontecimiento pictórico de nuestro tiempo, que hace trastabillar las nuevas tendencias pictóricas de nuestro continente.

"Cualquiera que fuese la expresión artística del movimiento americano y de sus diversas escuelas, ninguna fue tan elocuente como la llamada Escuela del Pacífico. Esta reúne a las individualidades más representativas de la actual pintura estadounidense — Jackson Pollock, trágicamente fallecido, especuló con un concepto dinámico de la materia, predominando en sus cuadros una teoría luminosa y corpuscular de tensión cósmica; Mark Tobey, asimismo, devana esta madeja con una intención microcósmica... Willem de Kooning; la gravedad monocromática y ampulosa, en Franz Kline, así como en Mark Rothko y otros. Todos ellos son verdaderos puntales plásticos de la actual pintura estadounidense".

Pero Fernando Sáez es un español, en la meseta española, cercado por un fauvismo-expresionismo cabruno —la cabra, signo totem de la reciente pintura nacional— con el que tantos colegas hispanos hacían aquí gala de modernidad y de vanguardia, allá por los años del racionamiento y del hambre. Un pintor solitariamente él —o sea, sin cabra—, que, por serlo, se encuentra con problemas expresivos de intelección universal. Así, el de la abstracción, que se le presenta, como obsesiva invitación a desproveer de accidentes a lo que trata de representar. Como una interpretación de lo rigurosamente esencial, plástica y moralmente. Y así, el informalismo, es decir, a la subversión de los signos aparentes, de la consecuencia lineal de lo que se intenta expresar y de lo que se expresa, a un descrédito del puro juego arquitectónico del dibujo y del color —de la palabra— y a una fe en el sentimiento del relato —del lenguaje—.

“Pienso —señala Fernando Sáez— si mi pintura de todo tiempo, la de antes y la de ahora, se identifica en el informalismo por lo súbito, por la celeridad de su ejecución”. También pudiera haber dicho por la *vertiginosidad*, cualidad de una prontitud que relaciona a la mente con la espontaneidad con que la técnica llama a la forma y su turbación en el plano. Llamar, llamar continuamente al lienzo, hasta el aturdimiento. Surcarlo de elementos aproximativos: rastros, huellas, ecos de materia y de color. Desbordarlo de mancha, desprenderlo hasta quedarse en un punto, en una línea, sobre un fondo inacabable. Invocar la representación gritándole a lo representado. Luchando con él. Tocándole, acariciándole, hiriéndole, y no acabando nunca. Deteniéndose “momentos antes de una revelación”. Tal vez porque lo expresado es lo necesariamente sentido, y hay necesidades indescifrables.

## Una unidad de espacio, de tiempo, de espíritu...

No obstante lo dicho, todo es susceptible de revisión. El Fernando Sáez "realista", "figurativo" —"a pesar mío, tengo la pretensión de no huir nunca de la figuración" —, "expresionista", "abstracto", "informalista" armoniza perfectamente con todo lo contrario. Con los planos "estéticos" que niegan tales consideraciones. Tan probable y lógico es que nunca haya sido un "ortodoxo" del expresionismo y del informalismo, como que sea el más contumaz mantenedor —hacia fuera, según la apreciación de quien contempla— de esas corrientes. O de ese espíritu. El dilema, su posible o imposible resolución no aportan nada fundamental a la categoría artística, al irrechazable y padecido concepto del arte por él asumido. Esta ilógica de los planos opuestos se resume en la lógica —unitaria, imprevisible, veraz— de que el artista, el pintor, es una unidad de espacio, de tiempo, de espíritu, de materia, de amor, de rabia, de esperanza, de desesperación, llamada Fernando Sáez.



## SOBRE EL ARTE Y EL ARTISTA

M. L. —¿Qué es para tí ser pintor — ser artista—? ¿Qué es para tí la pintura?

Fernando Sáez. —Caer, o más bien elevarse, en este fascinante ejercicio que es la creación profunda de la pintura, es de una renuncia incondicional a todas las demás actividades por incompatibilidad con el medio. Alguien lo definía al decir que es "un poco de materia puesta a arder". También Matisse especulaba en la búsqueda del monstruosismo, que es donde decía que residía la originalidad. En el talante y el empeño del artista está el hecho de no ser solamente el transcriptor de la Naturaleza, sino su rival, se refería Malraux. El primer sorprendido al desentrañar ese gran hermetismo que es el arte, como un fenómeno inexplicable, sin fórmula o rigor, es el propio artista.

—¿Qué es un pintor —un artista— dentro de una sociedad y en relación con los demás hombres y sus oficios? ¿Qué papel —crees— le es reservado al artista en ese contexto social?

—El artista siempre ha estado a solas,

en la intemperie. Hay una intrastocable situación reservada al pintor dentro de la colectividad, que no carece de un compromiso histórico, las más de las veces como un manifiesto de alta tensión, que no se deteriora a través del tiempo y forma unos circuitos culturales tan extraordinarios como la misma historia.

—Analiza tu pintura dentro de unos años, con perspectiva de tiempo, ¿qué valores podrán extraerse de ella? ¿Testimoniales, estéticos, estrictamente personales?

—Desde que la pintura, en los albores del Renacimiento, empezó a plantearse en el cuadro la escenificación de la vida misma como un reportaje del entorno, aquélla se debatía ya en una problemática dramática de las tinieblas como algo inexcusable de escrutar. La historia nos advierte que esta melancolía a través de todas las épocas de la pintura es como un encadenamiento del que ninguno de los grandes maestros ha podido inhibirse. Este ambiente crepuscular culmina en las pinturas negras de Goya, que, a su vez, lo revierte al movimiento expresionista europeo de nuestro siglo, provocando una corriente de ámbito universal hasta estos días que, indudablemente, seguirá siendo el más elocuente reportaje plástico de este tiempo.

—¿Te interesa la posteridad?

—El hecho de pintar o de dibujar es para mí, en cierto modo, una necesidad biológica y un placer. Por lo tanto, la posteridad, en un sentido profundo, no tiene por qué sentirse comprometida conmigo.

—¿Qué es éso de la libertad de creación, o de la libertad, a secas, en un artista? Y en consecuencia, ¿qué es todo ello para tí?

—La frontera de la libertad termina donde el artista empieza a convertir la realidad en un mundo mágico. Quizás esta preocupación resida más en la mente de los no artistas, al pretender extender a la narración plástica

la labor del escritor. De todas formas, esta libertad puede entenderse también como movimiento de protesta contra alguna forma de represión. El artista, humanísticamente, es el primero que en su expresión plástica tiene el deber de condimentar su obra con una carga de intransigencia en busca de la libertad.

—¿Consideras que es "rentable" ir a librar la guerra artística cada uno por su cuenta? ¿Qué piensas de los individualismos?

—Es curioso que este ente diferenciado desde tiempos remotos, siempre ha sido de difícil acoplamiento. De todas las especies de la naturaleza, el hombre es el más insolidario e individualista. Sin estar completamente locos, es indudable que existen temperamentos lo suficientemente profundos como para hacer esa guerra por su cuenta. Sin desdeñar los esfuerzos colectivos.



## ANTOLOGIA CRITICA

RAMON FARALDO

Cada vez da más miedo ver pintura figurativa. Muchos pintores de este género invitan a añorar el arte abstracto, no sé si como venganza o fatalidad necesaria, y sinceramente, uno no desea llegar a lo abstracto por desesperación, aunque puede que sea la única forma de llegar a eso.

Así, cuando alguna experiencia de arte figurativo nos incita a creer que éste no se halla en trance de extinción, que aún es válido y sirve honestamente para todo lo que sirve el arte, uno se siente algo feliz, como ocurre con lo de Fernando Sáez en la sala de la Dirección General de Bellas Artes: exposición que enaltece a un pintor caoal y ayuda a creer que un cuadro puede serlo sin contener materias orificadas, callosidades y taxidermias de diversa inspiración.

Sáez elige seres que vemos por ahí: señores, toreros, payasos, gentes que comen y miran. Cuando acaba el cuadro, ellos están dentro; reconocemos sus re-

tratos; pero entre tanto ha sucedido un fenómeno que les convierte en algo más que retratos.

Sucede que ha hablado la pintura. Ya no están solos, les acompaña su eternidad. Junto a todo lo que les hace perecederos y personales hay otra cosa que tiende a hacerles simbólicos e imperecederos. En el caso de Sáez se trata de una suerte de desintegración: parece el fin de un mundo que observa su entereza, aunque esté cayéndose a pedazos. Preservándose y despedazándose, su actualidad cívica incluye su corrupción. El aire familiar se reconoce en las piltrafas; su absurdo, en su normalidad. Si se trata de maquillaje, interesa la sangre. Es burlesco y terrible. Se familiariza con Soutiene y Rouault; con Rembrandt sobre todo.

Esta pintura implica una ética o una filosofía, pero sin más recursos que el oficio. El color y sus propiedades descriptivas abarcan la presencia y la sentencia. La paleta y su empleo son también idea. No ocurre nada, no se nos cuentan sucesos. Este pintor, Sáez, no necesita pintar el Apocalipsis para acercarnos al fin. Pinta un transeunte y ya sabemos lo que nos espera.

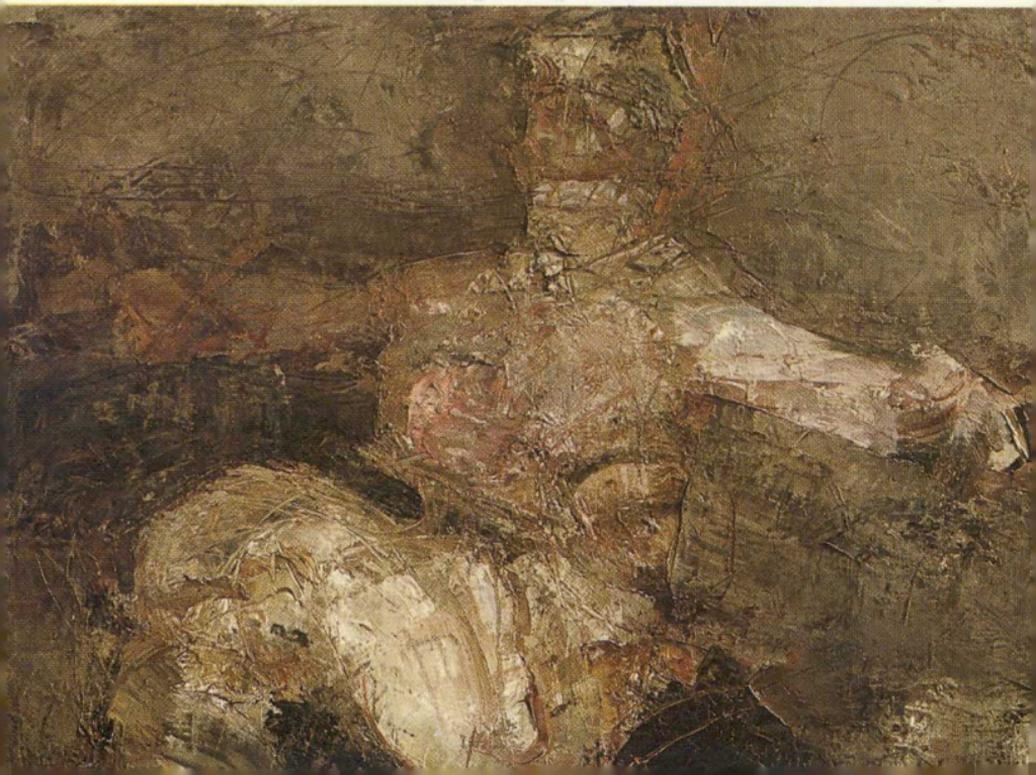
Me gusta mucho en esta pintura su falta de teatralidad: lo conciso y justo de sus descripciones. El color existe en cuanto es necesario, pero nada más; no hay sitio para lo supérfluo, vanidoso o escenográfico. El dibujo va por dentro, es una sabiduría profunda, pero no visible. Supongo que antes o después, se aplicará a este trabajo un título trascendente. Lo merece. También su autor merece mucho más de lo que hasta ahora viene dándosele.

Ya. Octubre, 1959.

Temple barnizado  
"Figura"  
0,14 × 0,9, 1966.



Oleo sobre lienzo. "Figura Sentada". 120 × 105 cm., 1970.





Oleo sobre lienzo.  
"Figura".  
0,70 x 100, 1960.

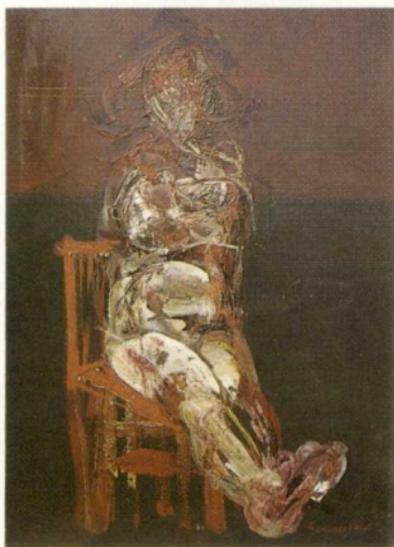




Oleo sobre lienzo.  
"Figura"  
100 x 0,80, 1970.



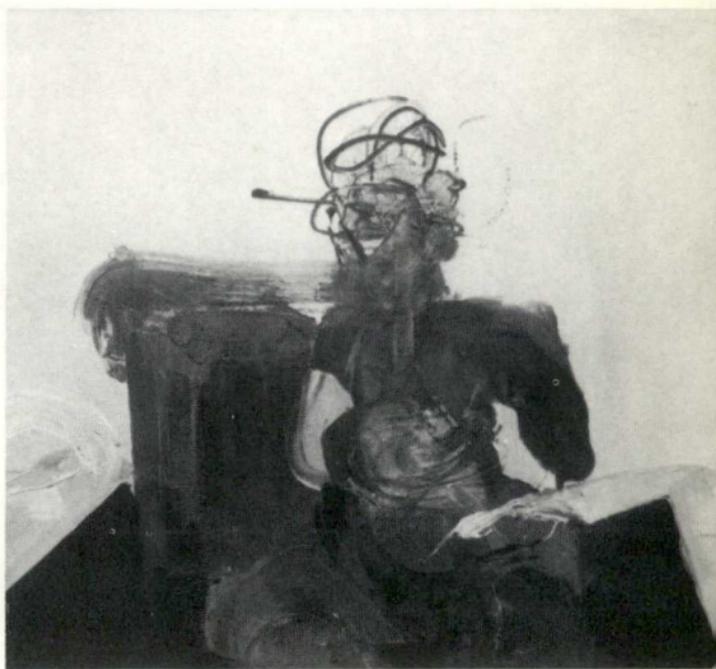
Oleo sobre lienzo. "La cama de caoba", 120 × 100, 1975.



Temple barnizado  
sobre tabla,  
0,48 × 0,38, 1970.



Oleo sobre lienzo. "BABILONIA", 120 × 100, 1968.



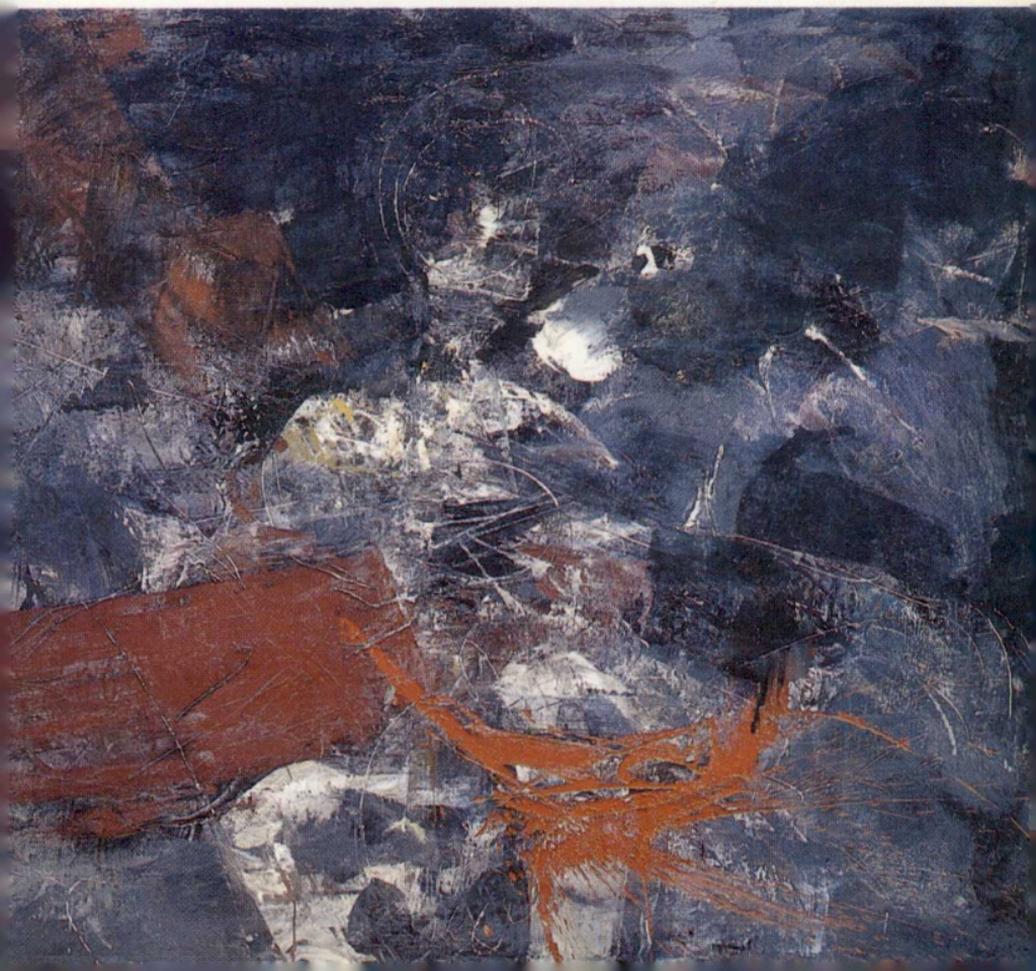
Oleo sobre lienzo.  
"Figura".  
120 × 100, 1965.

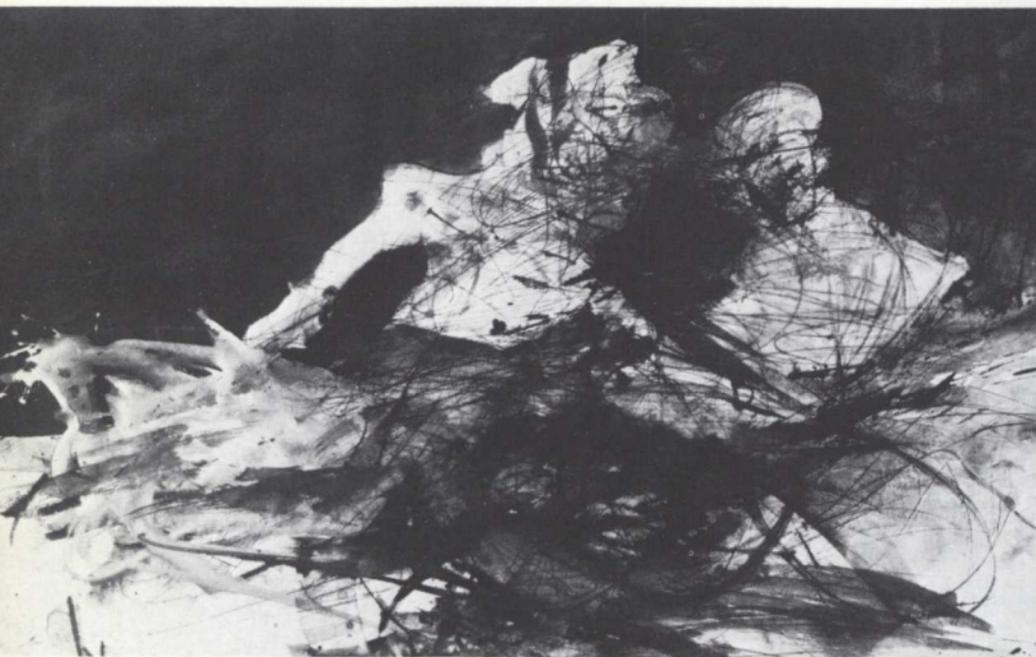


Oleo sobre lienzo.  
"Figura".  
170 x 140, 1975.



Oleo sobre lienzo. "La corrida", 170 × 140, 1975.





"Figura". Técnica mixta, 100 x 0,70, 1976.

"Figura".  
Oleo sobre lienzo.  
120 x 100, 1976







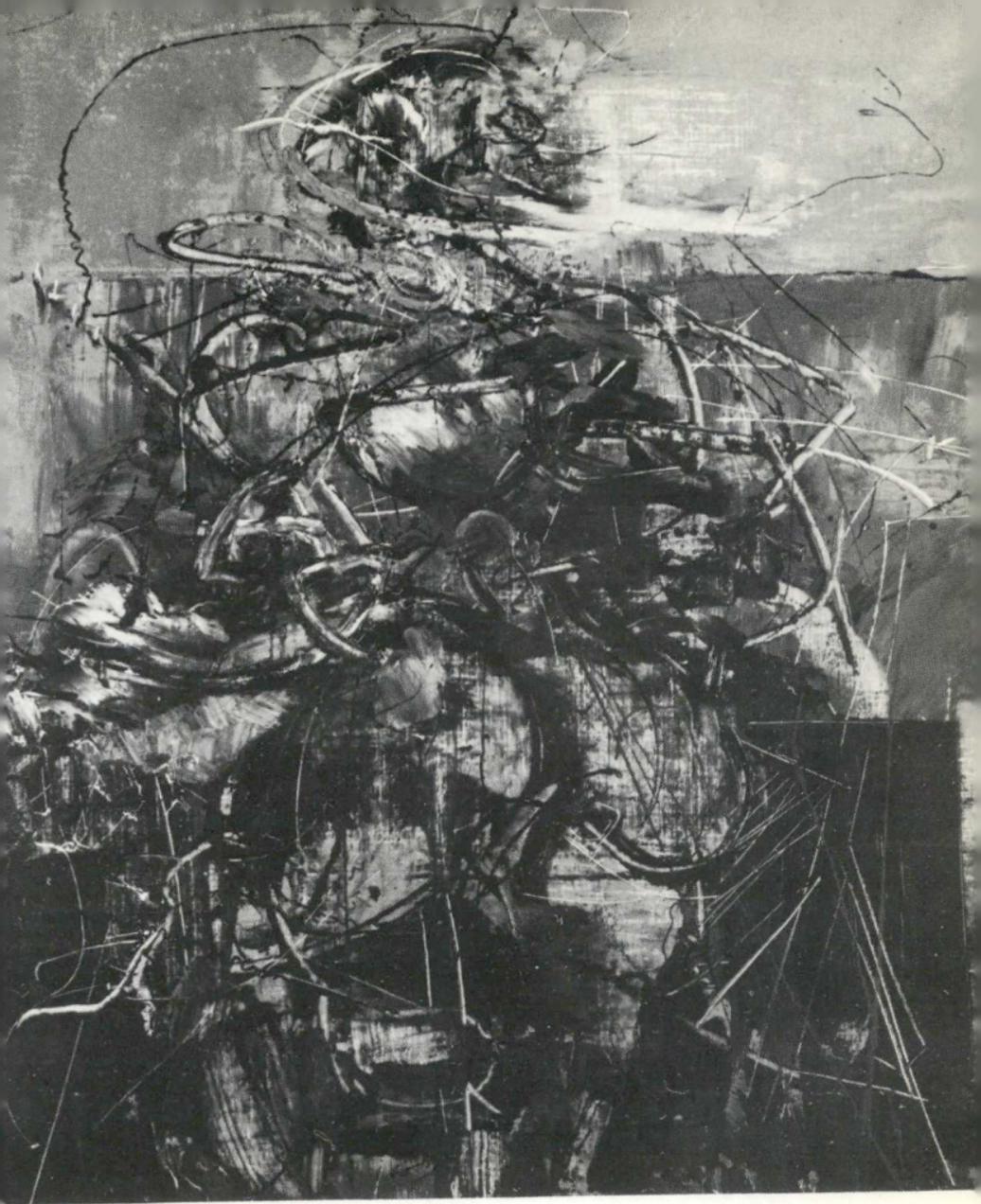
"CRUCIFIXION".  
Oleo sobre lienzo.  
0,80 × 65, 1970.



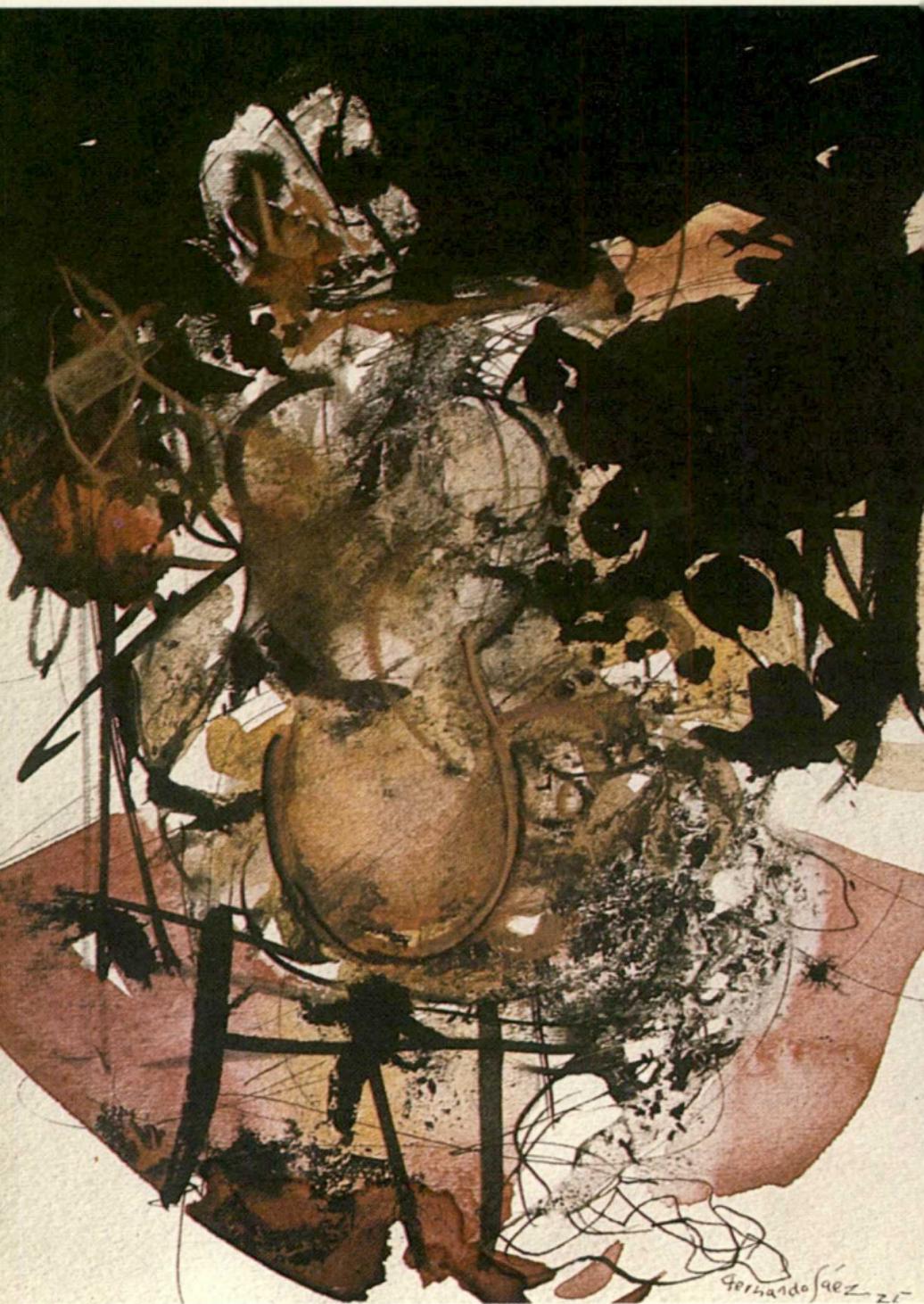
"Figura". Técnica mixta, 50 x 70, 1976.



"Figura".  
Técnica mixta.  
70 x 100, 1976.



"Figura". Oleo sobre lienzo, 0,65 × 0,58.



"Serie Saturno". Técnica mixta, 16,8 × 22,5 m/m. 1976.

## VENANCIO SANCHEZ MARIN

Realiza Sáez una pintura de aliento trágico, con oscuros tenebristas profundamente arraigados, pese a su recreación de inquietud actualísima, a esa línea tradicional española que culmina en Ribera. La misma tregua o coexistencia que se establece entre las tinieblas y la luz en los maestros tenebristas vuelve a manifestarse en los cuadros de Fernando Sáez. Sólo que en ellos el expresionismo de las figuraciones, reducidas a síntesis de emoción, recorta más duramente y con mayor tragedia la atmósfera y el modelado. El interés creciente de esta pintura, a veces sórdida y desesperanzada, radica principalmente en su auténtico emplazamiento en un estrato racional profundo, en su cargamento de tradición vigente de hallarse incorporada con plenitud a los conceptos formales del momento.

*Goya. 1959.*

## MANUEL CONDE

La obra de Fernando Sáez responde a una actitud humana llena de generosidad y simpatía hacia los seres. Su pintura, basada en la expresión punzante, dura, de un aspecto de la realidad crudo y descarnado, muestra un trasfondo lírico, una intención cordial que le hace detenerse con más interés en la tristeza que en la alegría, con mayor efusividad ante lo opaco que ante lo brillante, pero sin amargura última, sólo con el propósito de denunciar lo que en la sociedad está mal hecho o lo que ha deshecho, quizá irremediablemente.

Esta pintura, tan española y tan del alma del Norte, tan austera y directa, tan ingenuamente sabia, porque Fernando Sáez sabe bien lo que vale un buen oficio liberado de prejuicios académicos (y de los otros), nos ha hecho pensar, seriamente pensar, en que nada está definitivamente acabado, y menos en arte, que es vida del hombre.

Nos ha hecho pensar en la gran pintura española de siempre, esa pintura tan aislada del resto de Europa, tan encerrada voluntariamente en sí misma, tan vital y tan cargada también de realidad mágica.

Fernando Sáez posee, como decimos, el don de transfigurar la materia pictórica, de convertirla en realidad mejor, categórica. Por eso es importante, testimonio y empresa.

*Mundo Hispánico. Enero, 1960.*

## JOSE DE CASTRO ARINES

Llega esta pintura no como un propósito, sino como una consecuencia; es decir, no abre un camino nuevo, sino que prolonga la andadura vieja, insistiendo en ella y apurando al extremo sus afanes. Fernando Sáez llega a estas cosas por la eliminación de la carne; es la suya una pintura que busca hacerse humo — ni osamenta siquie-ra —, retornando a nosotros hecha materia mineral, juego de la desesperanza y la muerte. No se entienda por ello que sea esta la manera de un imaginar angustiado de las cosas y del hombre mismo. Sáez no aniquila, sino que reconstruye. Las cosas — los hombres — son para él imágenes mutables en su física, expuestas a las veleidosas contorsiones de la materia, sublimes y ridículas, siempre eternas en lo que ellas poseen de aire, en lo que poseen de humo. Y este aire — o este humo — las hace de

nuevo, las presenta en una de su múltiples posibilidades somáticas, momificadas o convertidas en niebla. Aquí, lo que las cosas fueron hay que apresarlos en la transpiración de su correosa piel y aun en la atmósfera que las envuelve. Son hombres-fantasmas, desperdigados por el aire o desinflados y mostrados al desnudo en su piel. Un paso más y no quedará aquí títere con cabeza. Y, sin embargo, uno siente que la vida no se ha apartado de estas creaciones de Fernando Sáez, sino que fue simplemente apurada, reducida al límite en su representación corporal, latente en la profundidad de su energía explosiva. Hay aquí como un guiño irónico adornando las cosas, que son trabajadas con extrema simplicidad en lo que al color se refiere, procurando en sus texturas mostrar su verdadera intención, la intimidad de su carácter. Mas que por la figura es por este comportamiento material por lo que la obra de Saéz se significa, en donde radica su vitalidad medular. Puede ciertamente ser agradable o no este mundo de las invenciones del pintor, pero sí posible, y por ello cierto en buena parte, reconocible y palpable al primer ver. En donde la materia se hace más irritante y firme, gana en calidad e intención esta aventura pictórica del hombre; se hace mayormente viva, más activa en tanto cuanto su piel se proyecta violentamente al exterior, plásticamente actuante. Sáez llega con ella a la más importante cima de su andar.

*Informaciones. Diciembre, 1961.*

## TOMAS OGUIZA

Sucede que cuando un pintor se desentiende de cónclaves artísticos —que, en general, puede decirse que han sido inventados por artistas localistas—, en-

cuentra su propia fuerza y seguridad, naturalmente, porque las ha presentado en sí mismo y se ha dedicado a evidenciarlas. Fernando Sáez encuentra así su estabilidad sin necesidad de pirueta alguna. Lejos, muy lejos de todo lo endeble, esta pintura vivida, como las negras de Goya, es tal para cual; pintor y pintura se ven aquí estrechamente unidos y no por casualidad, sino por una fuerza superior y, casi diría, necesaria. Calidad sobre categoría, excluido lo fácil, lo exagerado, en ese punto de cocción que guarda la buena pintura, como la buena paella, las pinturas de Fernando Sáez alcanzan una temperatura de maduración. Aquí se pueden apreciar tanto una sabiduría y una experiencia — probablemente no transmisibles, por auténticas — como una inteligente labor de sobrecogedora seriedad.

Al pintor que parece aceptar un "caos" general, como punto de partida le suceden dos cosas: o "puede a ese caos o él mismo se hace caótico", con lo cual cree haber hallado una nueva virtud, y lo que ha hecho ha sido engolfarse. Fernando Sáez PUEDE aquí, es decir, sobrevive al cuadro y al hecho de pintar, de tal manera y con tal sencillez, que convierte el caos primero en un campo de atención extrema, en medio del cual siempre hay un ente humano vivo, llámese hombre, hembra u homúnculo, en soledad cósmica...

He aquí a la materia en función vital. Una técnica tan natural como un soplo de viento, un hacer seguro y noble. Fernando Sáez trabaja escuchando la certera voz de su personalidad, que es firme, como su mirada de duende benigno. Pintura dramática, en esencia, con ese "drama" que reclama certeramente Picasso para toda obra de arte, para que se mantenga sin necesidad de muletas, expuesta a la caridad contemplativa de admiradores dudosos.

## CARLOS ANTONIO AREAN

Una de las más renovadoras aportaciones a esta nueva figuración estrictamente española la constituye la obra impar de Fernando Sáez. Este pintor ha sabido sacar todo el partido posible de la valoración exhaustiva de la materia. Sus acumulaciones de pasta pictórica emergen en grumos arenosos desde el interior del campo cromático. Inventa así un mundo táctil, relacionable con las fluctuaciones texturales que constituyeron la máxima aportación de la pintura de la forma fluctuante hace escasamente un decenio.

No podía, de todos modos, Sáez, imbuído de tradición española, limitarse a lograr hermosos juegos de materia: su obra tenía que integrarse dentro de una concepción global del destino del hombre y del destino del arte. El viejo tenebrismo español, transido de misticismo o de insaciada nostalgia de Dios, le dicta su tratamiento de la luz, sus contrastes entre fondos raspados y densamente negros y formas avanzantes, rasgadas por ramalazos de trágico cromatismo evanescente.

Tampoco podía su viejo realismo de raigambre castellana volverse enteramente de espaldas a lo que es en el hombre cuerpo, fatiga y palpitación fisiológica. Cuando sus sueltas estructuras brumosas parecen deshacerse en nubes salpicadas sobre el campo pictórico, recrea la tensión de un rostro de ascendencia goyesca o el ímpetu de un monstruo que parece surgir desde las entrañas de la tierra. Se trata así de la invención de una nueva figuración, asentada sobre el humus estepario, del nacimiento de unos seres descoyuntados creados con cenizas de muertos y recuerdos de los que sartas de antepasados han intentado aportar a la historia. Se trata, así, de una obra de cósmica ambición, que sobrepasa

ampliamente la problemática estrictamente plástica y que desea que la historia y la herencia de los seres de quienes venimos puedan imponer también su presencia en una creación tan solo aparentemente individual.

*Medicamenta. Tribuna literaria. 1963.*

## J. VILLA PASTUR

Fernando Sáez incorpora a su pintura uno de los ingredientes más esenciales del arte: la necesidad de crear la obra desde su peculiar y característica interioridad. Es decir: empleando únicamente, como referencia al mundo externo de las formas, signos de "realidad", compendiosos y expresivos, usados con pródiga liberalidad. Por eso las figuras, los objetos, aparecen en sus obras como extrañas y sugerentes concreciones, dinámicas en su propio ritmo y color. Nos encontramos ante una pintura figurativa, pero de un figurativismo cuya raíz no está en la anécdota externa y lujosa de las cosas, sino en la remota elementalidad plástica de esas cosas. Su pintura nos muestra la presencia emotiva y generadora a la par del fenómeno pictural, cristalizado en un esquema de ritmo y de color.

*La Voz de Asturias. Febrero. 1967.*

## LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

Prosigue el culto al color con devoción que recuerda —o resucita— las horas incomparables del impresionismo, haciendo derivar las conquistas de la abstracción

hacia una actual fórmula colorista en que las tonalidades se agrupan con sentido bien preciso de trasfiguración de la realidad. Aunque tal tendencia no pueda calificarse de rigurosamente nueva (ciertos pintores españoles de anteriores generaciones supieron también algo, o mucho, de esto) el aprovechamiento de la lección abstracta conduce a magníficas expresiones coloristas, de innegable y posiblemente duradera vitalidad.

Las pinturas de Fernando Sáez son ejemplos entrañables del fruto que puede obtenerse. La vistosidad de las corridas de toros y la serenidad voluptuosa de las figuras sentadas o tendidas, sugeridoras de pereza, de Matisse o de Modigliani, se realzan por la intensidad y la dulzura de los colores briosos y alegres.

El azul, el rosa, el fresa, el malva, el dorado se combinan en primeras gamas, en fluidos volúmenes que pueden correr el riesgo de resultar demasiado lindos, pero que salen victoriosos de una prueba difícil; en realidad, nada hay de blando ni de feble en la matizada sensualidad de estos cuadros; no está prohibido el triunfo de la alegría, ni cabe blandir excomuniación contra el puro deleite del color acariciador y optimista, lejano de la opulencia levantina (a ratos farragosa) y no muy próximo al cromatismo "demasiado seductor de cierta pintura burguesamente decorativa.

*Alerta.* Marzo. 1968.

## JAVIER VILLAN

Sus fondos oscuros y las definidoras manchas blancas predisponen a la melancolía y agudizan un sentimiento trágico del hombre ante la existencia. Sus cuadros están hechos de materia de arrastre trabajada, de materia de arrastre brutalmente sometida. Yo diría mejor que de

materia de desastre. Porque el mundo intelectual y pictórico de Fernando Sáez es un mundo caótico, una cosmología que se distiende a veces y, a veces, se contrae en una teoría de líneas, manchas y desesperanzas. Fernando Sáez tiene también este sentido humanístico de la pintura y de las cosas de la vida que lo enraíza poderosamente con el concepto hombre, más aún, en el concepto hombre-tiempo. Todo esto podría configurar un ser acre, dolido y reticente, pero Fernando Sáez tiene capacidad para sacarse el toro de la amargura con la media verónica del humor...

*Arriba. Marzo. 1975.*

## JOSE HIERRO

Expresionismo, pintura de acción, arte bruto: de todo ello hay un poco en las dramáticas invenciones de Fernando Sáez, que expone en la Galería Kreisler Dos. Parte, para su creación, de una oscura visión del hombre. El acto de pintar equivale a un proceso de objetivación y clarificación de las sombrías imágenes. Pero el proceso no llega a su fin propuesto, porque Fernando Sáez, antes de saber la causa —el tema— de su pintura, deja en ella su ira, convirtiéndola, en consecuencia, en un autorretrato. No son las causas, sino los efectos lo que vemos en el cuadro. Vemos al artista, adentrándose a latigazos en su conciencia, indagando —sin ninguna serenidad— los porqués. Es la actitud de un endemoniado que es, paralelamente, un artista: es decir, un amante de la expresión eficaz. Pintar es no sólo liberarse, sino crear un objeto válido para el espectador. Y ello es posible gracias a los tonos bien acordados, a las pastas densas rembrandtinas, sobre las que ha caído todo lo aportado por el expresionismo

informalista. Esto es lo que separa a la pintura de Sáez del arte bruto —pienso en Dubuffet— a que aludía al principio. El no hace antipintura, sino ultrapintura, arte que va más allá, pero por el camino del arte, sin negarlo ni cuestionarlo.

*Nuevo Diario.* Abril. 1975.

## ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

Dice René Huygué que el arte es para el hombre lo que, desde el punto de vista del psiquiatra, es el sueño del hombre individual. Traigo esta cita a propósito de la extraordinaria obra que Fernando Sáez presenta en la Galería Kreisler Dos, porque su pintura, de un mundo físico e intuitivo convulso, no está al margen de la vida real, sino que muerde en el mismo corazón de ella.

Asistimos ante estas superficies a individuales universos pictóricos que poseen vida propia, más allá del artifice que les ha dado existencia.

Sensibles linearizaciones curvilíneas y erosionadas transparencias contribuyen a hacer intangible la semivivibilizada corporeidad de sus figuras, que se hallan más allá del umbral que nos está permitido penetrar, y del que sí percibimos la conmovedora e inquietante expresividad que emana del mismo.

*Gazeta del Arte.* Abril 1975.

## JOSE MARIA BALLESTER

El misterio, ese misterio siempre latente en la pintura montañesa, se torna pasión y búsqueda de Fernando Sáez. Su pintura es un desvelar continuo, una disección

permanente del mundo a través de la materia y de las posibilidades que, en su propia densidad, ofrece como elemento de expresión plástica. Por eso, la meta y los afanes de Fernando Sáez hay que buscarlos en la maraña de formas y de colores que entraña esa misma materia. Allí, en el umbral del misterio, es donde el pintor sugiere y esconde, a la vez, la corporeidad de los hombres y de las cosas, la recia realidad de sus figuras. Son cuadros, en fin, de tensiones violentas, donde unas veces cede la materia y otras pierde el pintor.

*Batik.* Abril. 1975.

## SANTIAGO AMON

Es Fernando Sáez uno de nuestros pintores mejor dotados, en posesión de una personalidad inconfundible, y con capacidad para darnos a conocer una versión harto singular de la plástica contemporánea, en la que los habituales términos de *informalismo* y *neo-figuración*, lejos de verse escindidos, según comprobable experiencia ajena, aparecen en la suya pulcramente conciliados. Y es, también, uno de los artistas españoles más injusta o absurdamente omitidos.

La actual exposición que él (y él sabrá por qué) titula *Serie Saturno*, al margen de sus ocultas intenciones alegóricas, ofrece al contemplador un espectáculo o un regalo de expresión en cuanto que expresión plástica, y supone toda una lección de buen hacer para iniciados y consagrados. Hace tiempo que Fernando Sáez asimiló la enseñanza del *neo-expresionismo*, para luego darla a la luz con tintes y visos estrictamente personales.

...Saturnales o no, estas obras de Fernando Sáez, dejarán en la mirada de usted, junto al sabio y apasionado ir y venir del pincel, la semblanza de un *aconteci-*

*miento general*, en cuyo repertorio es posible que usted descubra tales o cuales ocultas e inconfesables facetas de su propio retrato.

*El País*. Enero. 1977.



## ESQUEMA BIOGRAFICO

**1921:**

- Nace en Laredo (Santander).

**1940:**

- Iniciación de las actividades artísticas.

**1948:**

- Exposiciones individuales en galería Clan, de Madrid, e Instituto Jovellanos, de Gijón.

**1949:**

- II Bienal Hispanoamericana de La Habana.

**1950:**

- Fundación "Eugenia de Mendoza", Caracas, Muestras en Buenos Aires, Biarritz y París.

**1957:**

- Ateneo de Gijón.

**1959:**

- Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid. Ateneo de Salamanca. Galería Mediterráneo, Madrid.

**1961:**

- Galería Prisma, Madrid.

**1963:**

- Exposición itinerante organizada por la Dirección General de Bellas Artes en colaboración con la galería Prisma en Berlín, Hamburgo, Dusseldorf y Frankfurt.

**1964:**

- Beca March. Reside en París.

**1965:**

- "Nueve pintores", itinerante por España. "Pintores españoles": Lisboa, Rabat y Casablanca. Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York. Exposición itinerante por los Estados Unidos: San Francisco, San Luis, Los Angeles, San Diego...

**1968:**

- Galerías Sur, de Santander, Benedet, de Oviedo, y Kreisler, de Madrid.

**1969:**

- "Art espagnol d'aujourd'hui, Museo Rath, Ginebra.

**1970:**

- Galería Kreisler, Madrid. Reside en Londres.

**1971:**

- Galería Altamira, Gijón.

**1973:**

- Homenaje a Picasso, galería Kreisler Dos, Madrid.  
Homenaje a Siqueiros, galería Kreisler Dos, Madrid.

**1974:**

- V Feria Internacional de Arte, Basilea. Miró, obra sobre papel, galería Kreisler Dos, Madrid. "Arte español de hoy", Real Museo de Bruselas y Haus der Kunst, de Munich.

**1975:**

- Galería Kreisler Dos, Madrid. "Artistas montañeses", Torre del Merino, Santillana del Mar, Santander. Galería Valera, Bilbao.

**1976:**

- Galerías Sur, de Santander, y Eder Arte, de Vitoria. Escuela de Arquitectura, Madrid. VII Feria Interna-

cional de Arte, Basilea. I Certamen Internacional de Artes Plásticas, Lanzarote. Artexpo 76, Feria de Arte, Barcelona.

**1977:**

– Galería Kreisler Dos, Madrid. Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.

## BIBLIOGRAFIA BASICA

- AREAN, Carlos: "Balance del arte joven en España".  
Publicaciones Españolas. Madrid, 1971.
- AREAN, Carlos: "Doce pintores españoles". 1963.
- AREAN, Carlos: "Veinticinco artistas españoles".  
1964.
- CAMPOY, Antonio Manuel: "Diccionario crítico del arte  
español contemporáneo". Ibérico Europea de Edi-  
ciones. Madrid, 1973.
- CONDE, Manuel: "Fernando Sáez". Dirección General  
de Bellas Artes. Madrid, 1959.
- FARALDO, Ramón: "Con fecha de hoy a Fernando  
Sáez". Prisma. Madrid, 1961.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: "Pintura española del  
siglo XX". Ibérica Europea de Ediciones. Madrid,  
1972.
- MARTINEZ CERESO, A.: "La pintura montañesa".  
Ibérica Europea de Ediciones. Madrid, 1973.
- OTERO, Luis: "Animales sagrados". Madrid, 1976.  
"Pintores españoles contemporáneos". Estiarte.  
Madrid, 1972.
- SALCINES, Luis A.: "El arte como comunicación".  
Santander, 1976.
- SANCHEZ MARIN, Venancio: "Pintores españoles  
contemporáneos en la Feria Mundial de Nueva  
York". 1964.

Obra suya en los museos de Arte Contemporáneo, de Madrid; Arte Contemporáneo, de Sevilla; Arte Contemporáneo, de Toledo; Arte Abstracto, de Cuenca; Nacional de Bratislava, Checoslovaquia; Fundación Eugenia de Mendoza, de Caracas, Venezuela, School of Creative Arts, Brandeis University, Massachusetts; Harvey, Trinder & Co. Ltd. Lloyds, de Londres; Palacio de Elsedo, Pámanes, Santander.

# INDICE

	Pág.
ÉTICA, ESTILO Y VERDAD .....	7
EVOCACIÓN EN EL TIEMPO .....	11
FIGURACIÓN Y ABSTRACCIÓN .....	21
EL ACTO DE PINTAR .....	25
UNA DESCARNACIÓN ESENCIAL .....	31
SOBRE EL ARTE Y EL ARTISTA .....	43
ANTOLOGÍA CRÍTICA .....	47
ESQUEMA BIOGRÁFICO .....	77
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA .....	81



## COLECCION

### "Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1 / **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
- 2 / **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3 / **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
- 4 / **Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
- 5 / **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6 / **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7 / **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
- 8 / **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9 / **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10 / **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11 / **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12 / **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13 / **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14 / **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15 / **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16 / **Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17 / **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18 / **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19 / **Failde**, por Luis Trabazo.
- 20 / **Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21 / **Chirino**, por Manuel Conde.
- 22 / **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23 / **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24 / **Tapies**, por Sebastián Gasch.
- 25 / **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
- 26 / **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
- 27 / **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
- 28 / **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
- 29 / **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30 / **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
- 31 / **Millares**, por Carlos Areán.
- 32 / **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33 / **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
- 34 / **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
- 35 / **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
- 36 / **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.
- 37 / **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
- 38 / **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
- 39 / **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
- 40 / **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
- 41 / **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
- 42 / **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
- 43 / **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44 / **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
- 45 / **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46 / **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
- 47 / **Solana**, por Rafael Flórez.
- 48 / **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49 / **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50 / **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
- 51 / **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52 / **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.

- 53/ **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.  
54/ **Pedro González**, por Lázaro Santana.  
55/ **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.  
56/ **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.  
57/ **Fernando Delapuenta**, por José Luis Vázquez-Dodero.  
58/ **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.  
59/ **Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
60/ **Zacarias González**, por Luis Sastre.  
61/ **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.  
62/ **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
63/ **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.  
64/ **Ferrant**, por José Romero Escassi.  
65/ **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.  
66/ **Isabel Villar**, por Josep Meliá.  
67/ **Amador**, por José María Iglesias Rubio.  
68/ **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.  
69/ **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.  
70/ **Canogar**, por Antonio García-Tizón.  
71/ **Piñole**, por Jesús Baretini.  
72/ **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.  
73/ **Elena Lucas**, por Carlos Areán.  
74/ **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.  
75/ **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.  
76/ **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.  
77/ **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.  
78/ **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.  
79/ **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
80/ **José Caballero**, por Raúl Chávarri.  
81/ **Ceferino**, por José María Iglesias.  
82/ **Vento**, por Fernando Mon.  
83/ **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.  
84/ **Camín**, por Miguel Logroño.  
85/ **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.  
86/ **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.  
87/ **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.  
88/ **Guijarro**, por José F. Arroyo.  
89/ **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.  
90/ **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.  
91/ **María Antonia Dans**, por Juby Bustamante.  
92/ **Redondela**, por L. López Anglada.  
93/ **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.  
94/ **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.  
95/ **Raba**, por Arturo del Villar.  
96/ **Orlando Pelayo**, por M. Fortunata Prieto Barral.  
97/ **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.  
98/ **Feito**, por Carlos Areán.  
99/ **Goñi**, por Federico Muelas.  
100/ **La postguerra, documentos y testimonios**, Tomo I.  
100/ **La postguerra, documentos y testimonios**, Tomo II.  
101/ **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.  
102/ **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.  
103/ **Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.  
104/ **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.  
105/ **Esteve Edo**, por S. Aldana.  
106/ **M. Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.  
107/ **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.  
108/ **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.  
109/ **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.  
110/ **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

- 111 / **M. Droc**, por J. Castro Arines.  
112 / **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.  
113 / **A. Zarco**, por Rafael Montesinos.  
114 / **D. Argimón**, por Josep Valles Rovira.  
115 / **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.  
116 / **Hidalgo de Caviedes**, por Manuel Augusto García de Viñolas.  
117 / **Teno**, por Luis G. de Candamo.  
118 / **C. Bernaola**, por Tomás Marco.  
119 / **Beulas**, por J. Gerardo Manrique de Lara.  
120 / **Hermanos Algora**, por Fidel Pérez Sánchez.  
121 / **J. Haro**, por Ramón Solís.  
122 / **Celis**, por Arturo del Villar.  
123 / **E. Boix**, por José María Carandell.  
124 / **Jaume Mercadé**, por José Corredor Matheos.  
125 / **Echaz**, por M. Fernández Braso.  
126 / **Mompou**, por Antonio Iglesias.  
127 / **Mampaso**, por Raúl Chávarri.  
128 / **Santiago Montes**, por Antonio Lara.  
129 / **C. Mensa**, por Antonio Beneyto.  
130 / **Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.  
131 / **María Carrera**, por Carlos Areán.  
132 / **Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide  
133 / **A. Orensaz**, por Michael Tapie.  
134 / **M. Nazco**, por Eduardo Westerdhal.  
135 / **González de la Torre**, por L. Martínez Drake.  
136 / **Urculo**, por Carlos Moya.  
137 / **E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.  
138 / **Boado**, por Ramón Faraldo.  
139 / **Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.  
140 / **Alberto**, por Enrique Azcoaga.  
141 / **Luis Sáez**, por Luis Sastre.  
142 / **Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.  
143 / **Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.  
144 / **Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.  
145 / **Cillero**, por Raúl Chávarri.  
146 / **Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.  
147 / **Juan Guillermo**, por Lázaro Santana.  
148 / **Fernando Sáez**, por Miguel Logroño.



Esta monografía sobre la vida y la obra del pintor Fernando Sáez ha sido realizada en Madrid, en los talleres de Gaez, S. A.









estéticos, estilísticos, con cuño de vanguardia en su momento — hoy ya clasicidad —, generó dialécticamente. Parece como si el relato de lo que ha supuesto la plástica más reciente en nuestro país solamente pudiese dar cabida a la presencia y repercusión, con aportes diferenciales de signo distinto, de la Escuela de Madrid, de Dau al Set y de El Paso. En tanto que no se han manifestado activamente las novísimas generaciones — a las que, por evidencia de edad, no pertenece Fernando Sáez —, el “más allá” de aquellos movimientos era, de hecho, el vacío. Caracteres artísticos, en todo caso, que de alguna manera, y a la postre, aceptaron una función orbital respecto a las antedichas corrientes. Nada.

Y, sin embargo, ahí en esa nada y en ese vacío informativos delinearon su trayectoria personalidades y conductas sin las que no podría confeccionarse, objetivamente, la verdadera historia del arte en España. La historia que habrá de ser narrada para poder comprender el sentido real de aquella — su valor de representatividad — y para profundizar en el conocimiento de altísimas singularidades que la han impregnado. Una de ellas es la de Fernando Sáez. Pintor — artista — absoluto, de acuerdo a un talento, a un concepto y a un desarrollo de oficio casi en el plano de lo arquetípico. Pintor — artista — de cerco individualista, en el arrebatado saber sensible y técnico con el que tensa el nervio de un lenguaje sin referencias “oficialistas” al uso. Traducir o interpretar — intentarlo, al menos — lo que su dicción sugiere es un ejercicio que comporta una “lógica” de las aproximaciones: tan lejos y tan cerca del informalismo, del expresionismo, del realismo, de la abstracción... Claridad de lo irreferible que hace ser a este universo y a este autor — en toda la extensión de la palabra — *incomparables*.

## SERIE PINTORES

