



LUIS FERNÁNDEZ Y EL DIBUJO

25 DE OCTUBRE 2023 - 14 DE ENERO 2024

El Museo de Bellas Artes de Asturias es el hogar de la memoria de los creadores y artistas de nuestra tierra. Entre los cometidos fundamentales de la pinacoteca está el de facilitar el acceso de toda la ciudadanía a la obra de las figuras más destacadas de las artes visuales, mostrando, a través de la organización de exposiciones y la edición de trabajos de investigación y catálogo, su contribución a la historia del arte y a la cultura asturiana.

En esta ocasión le llega el turno a uno de los grandes artistas asturianos del siglo XX, Luis Fernández, figura poderosa y referente de la creación internacional de dicha centuria, de muy precoz andadura. En efecto, con tan solo seis años ya tuvo la primera toma de contacto con el dibujo, una disciplina a la que dedicaría atención a lo largo de toda su vida, tanto desde el punto de vista de la plasmación artística como desde un plano teórico.

Con motivo del 50 aniversario de su fallecimiento, esta exposición nos brinda la oportunidad de acercarnos a quince dibujos sobre papel o calcos creados por Fernández entre 1928 y 1973, siendo los mismos una representación excelente de todas sus etapas creativas, pasando por la abstracta, la surrealista o la picassiana y llegando hasta sus últimos pasos. Además, la muestra incluye algunos de los trabajos de sus series más destacadas, con temas tan ilustrativos de su obra como los bueyes en el establo, los cráneos y el barco encallado.

Es esta, sin duda, una buena ocasión para descubrir la trayectoria y personalidad de un artista brillante, con vocación temprana y que a los 17 años, ya afincado en Barcelona, comenzó a ejercer como profesor de pintura y dibujo. En 1924, se traslada a París y es allí donde comenzó a interesarse por la escultura, en el marco de sus reflexiones y experimentaciones en torno a la bidimensionalidad de la representación de la forma y la proporción.

A esta exposición que podrá visitarse en el Museo de Bellas Artes de Asturias se suma otro homenaje que con motivo de esta efeméride se le rinde al artista en Madrid. Se trata de una muestra en la que colabora la pinacoteca asturiana con la Fundación María Cristina Masaveu Peterson y que exhibirá obras de Luis Fernández procedentes de colecciones de diferentes países.

Nos hallamos, en suma, ante una ocasión excelente para regresar a Luis Fernández y admirar una trayectoria artística brillante e influyente, profunda y trascendental para la conformación del canon artístico del siglo XX a nivel mundial. En el reconocimiento de su obra nos reivindicamos como sociedad que sabe honrar el legado que tantos creadores y creadoras de Asturias nos han transmitido.

ANA VANESA GUTIÉRREZ
VICECONSEJERA DE CULTURA, POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y DEPORTE

El Muséu de Belles Artes d'Asturies ye'l llar de l'alcordanza de los creadores y artistes de la nuestra tierra. Ente los cometíos fundamentales de la pinacoteca ta'l de facilitar l'accesu de tola ciudadanía a la obra de les figures más destacaes de les artes visuales, mostrando, cola organización d'esposiciones y la edición de trabayos d'investigación y catálogu, la so contribución a la historia del arte y a la cultura asturiana.

D'esta vuelta lléga-y la vez a ún de los grandes artistes asturianos del sieglu XX, Luis Fernández, figura poderosa y referente de la creación internacional d'esa centuria, d'andadura bien precoz. N'efectu, con namás seis años yá tuvo la primer toma de contactu col dibuxu, una disciplina a la que diba dedicar atención a lo llargo de tola so vida, tanto dende'l puntu de vista de la plasmación artística como dende un planu teóricu.

Pola mor del 50 aniversariu de la so muerte, esta esposición ufiértanos la oportunidá d'alleganos a quince dibuxos en papel o calcos creaos por Fernández ente 1928 y 1973: son una representación escelente de toles sos etapes creatives, pasando pela abstracta, la surrealista o la picassiana y llegando hasta los sos pasos postreros. Amás, la muestra incluye dellos de los trabayos de les sos series más destacaes, con asuntos tan ilustrativos de la so obra como los gües na corte, los cranios y el barcu embarrancáu.

Ye esta, ensin dulda, una bona ocasión pa descubrir la trayectoria y personalidá d'un artista rellumante, con vocación temprana y qu'a los 17 años, yá asitiáu en Barcelona, empezó a exercer como profesor de pintura y dibuxu. En 1924, treslládase a París y ye ellí onde empezó a interesase pola escultura, nel marcu de les sos reflexones y esperimentaciones alreduro de la bidimensionalidá de la representación de la forma y la proporción.

A esta esposición que se va poder visitar nel Muséu de Belles Artes d'Asturies súmase otru homenaxe que, pola mor d'esta efemérides, ufierten al artista en Madrid. Trátase d'una muestra onde collabora la pinacoteca asturiana cola Fundación María Cristina Masaveu Peterson y que va exhibir obres de Luis Fernández procedentes de colecciones de dellos países.

Atopámonos, polo tanto, delante d'una ocasión perbona pa volver a Luis Fernández y almirar una trayectoria artística brillante y influyente, fonda y trascendental pa la conformación del canon artísticu del sieglu XX a nivel mundial. Na reconocencia de la so obra reivindicámonos como sociedá que sabe honrar la manda que tantos y tantes creadores d'Asturies nos tresmitieron.

ANA VANESA GUTIÉRREZ

VICECONSEJERA DE CULTURA, POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y DEPORTE

Luis Fernández (Oviedo, 1900-París, 1973) es uno de los artistas españoles más importantes del siglo XX. Con motivo del cincuenta aniversario de su fallecimiento, acaecido precisamente el 25 de octubre de 1973, el Museo de Bellas Artes de Asturias ha preparado, sirviéndose de sus incomparables fondos artísticos, documentales y personales del artista, sin parangón en ninguna otra institución del mundo, toda una serie de actos de reconocimiento y revisión de su trabajo, entre los que se encuentra esta pequeña pero selecta exposición dedicada a una de las facetas más importantes de su producción, como fue el dibujo. Acompañando a la exposición se publica además este catálogo en el que se trata de poner en claro la importancia tan grande que Fernández dio a esa función dibujística en su creación mediante un texto introductorio y la reproducción de todas las obras expuestas. El volumen se completa con una cronobiografía del artista.

Por su parte, la exposición, que cuenta con la colaboración de la Asociación de Amigos del Museo, ocupa la sala monográfica que habitualmente se le viene dedicando a este creador en nuestro museo desde la inauguración de la ampliación del mismo en 2015 (nº 22), la cual se ha singularizado para esta ocasión desde el punto de vista museográfico. Ella nos acompañará varios meses mientras en Madrid una gran muestra, realizada en coordinación por la Fundación María Cristina Masaveu Peterson y el propio Museo da buena cuenta de forma simultánea, a través de casi 150 obras procedentes de diversas colecciones repartidas por España, Francia y Estados Unidos, de la extraordinaria talla alcanzada por este artista excepcional, que por derecho propio trascendió nuestras fronteras marcando una de las páginas más singulares y bellas, escrita además durante mucho tiempo a contracorriente de las formas y estilos de la época, del arte español e internacional del siglo XX.

ALFONSO PALACIO
DIRECTOR DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

¹ Luce HOCTIN, "Louis Fernández", L'Œil, n.º 27, París, marzo de 1957, p. 37.

² *Ibidem*.

³ El premio consistía en un diploma y una cantidad en metálico de cuarenta pesetas. (*Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, Barcelona. Memorias. Curso de 1913 a 1914, Barcelona, Imprenta de J. Horta, 1914, p. 29*).

⁴ Esto es lo que asegura Josefina Mongrell, hija del pintor José Mongrell, en la carta que se publicó en el especial que la revista barcelonesa *Rosa Cúbica*, en su n.º 1, dedicó al artista ovetense en febrero de 1988 (p. 23).

⁵ Carta de Luis Fernández a Luciano Castañón, dirigida desde París el 18 de enero de 1972. El escritor y periodista asturiano publicó toda la información contenida en ese documento en su entrada dedicada a Luis Fernández en la *Gran Enciclopedia Asturiana*, vol. 6, Gijón, 1972, pp. 253-254.

⁶ Merece la pena destacar el premio que se le concedió a Fernández en 1921 por sus trabajos de encuadernación. (*Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, Barcelona. Memorias. Curso de 1920 a 1921, Barcelona, 1921, p. 37*). Por otra parte, se sabe que su habilidad para el estampado de sedas le llevó a disfrutar de una estancia en el Museo de Artes Industriales de Madrid en ese mismo año.

Fue mucha la atención que Luis Fernández (Oviedo, 1900-París, 1973) dedicó al dibujo a lo largo de su vida, tanto en el plano de la creación como en el teórico, elevándolo a un nivel muy alto en cuanto a su importancia y consideración. La primera toma de contacto de este artista con esta disciplina habría tenido lugar en Oviedo, su ciudad natal, a los seis años de edad¹. En ese momento, Enrique Fernández Echevarría, padre del pintor, ante la insistencia de su hijo y viendo las aptitudes que éste demostraba hacía todo lo relacionado con el mundo de la creación, decidió matricularlo en una de las escuelas de arte privadas que por aquella época había en la capital asturiana. La experiencia no debió parecerle al futuro artista muy agradable. Éste relató años más tarde cómo a tan corta edad, abrumado por la complejidad que veía en los ejercicios que el profesor de aquella clase le mandaba y, en especial, por el dibujo que se le había dicho que hiciera de una ventana abierta, decidió abandonarla rápidamente². A partir de aquel instante, la formación que él mismo se proporcionara y la que probablemente recibiera en sus primeras lecciones de dibujo en la escuela primaria tendrían que bastarle.

Sólo a raíz de la muerte de sus padres, y de su traslado a Barcelona a casa de un familiar tras un breve paso por Madrid, Fernández pudo comenzar su formación oficial como artista. Esta se produjo en la llamada por aquel entonces Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona, en la que entró como alumno a la edad de doce años y en la que pronto hizo notar sus grandes dotes como dibujante. En este sentido, el premio que en 1914 José Mongrell Torrent, Joaquín Pallarés y Ricargo Urgell, profesores de término, ascenso y entrada respectivamente de dibujo artístico en la 1ª División Local de la Academia, decidieron conceder a un todavía adolescente Luis Fernández, acredita su precocidad en esta disciplina³. Además, es muy probable que esta habilidad despertara las simpatías de Mongrell hacia el joven aprendiz. El hecho de que el pintor valenciano lo adoptara como discípulo y lo acogiera gratuitamente en su estudio para darle clases de *carbón y color*⁴, da buena prueba de ello. Fernández, quien a lo largo de su vida confesó haber visto impartir lecciones a grandes pintores, siempre consideró al artista valenciano como su mejor maestro⁵.

A los diecisiete años el artista español se instaló como profesor de pintura y dibujo en Barcelona. Esto le permitió independizarse de su familia. También realizó estampaciones de sedas y repujados de cuero, trabajos en los que una buena mano capaz de diseñar nuevos modelos siempre era importante⁶. Así, entre una actividad y otra, y junto a su posible empleo en una imprenta barcelonesa, Luis Fernández decidió marcha a París en noviembre de 1924.

En la capital gala el artista español empezó a trabajar como cromista en una imprenta que utilizaba el *offset*. Como ha señalado Javier Barón, es muy probable que en el ámbito industrial de esa imprenta Fernández ejercitara el dibujo⁷. De hecho, Philippe Le Bret, hijastro del pintor, en conversaciones mantenidas con el autor de este texto, aseguró haber oído a su padraastro hablar en alguna ocasión de los dibujos que había realizado para varios de los carteles impresos en aquella casa⁸. En este sentido, resulta bastante significativo que en marzo de 1927, fecha de su primer matrimonio, el pintor señalara como ocupación en el acta de casamiento la de *dessinateur* (dibujante)⁹. Y más revelador resulta aún que una de las primeras cosas que hiciera el artista a su llegada a París fuera retomar sus trabajos de escultura, tan útiles en su opinión para el dibujo, y que ya había iniciado a finales de su etapa barcelonesa. A ellos les dedicaría bastante tiempo durante los primeros años de su estancia en Francia¹⁰.

Es necesario detenerse un instante en este hecho porque es importante. Si Luis Fernández comenzó a interesarse por los problemas de la escultura, y más concretamente por los de la talla de piedra, no fue porque considerase esta disciplina como una actividad autónoma, sino porque en su opinión ella era la forma, es decir, la realidad vista en sus tres dimensiones, y el dibujo el único instrumento capaz de trasladar esa realidad a un soporte bidimensional¹¹. No llegaría a ser del todo ella, pero sí su figuración. Escultura y dibujo estarían relacionados en su intento de captar la realidad. Sólo a través de la práctica escultórica, en opinión de Fernández, podría alcanzarse un buen dibujo¹².

En este sentido, buena prueba de esta relación que Fernández apreciaba entre la escultura, el dibujo y la búsqueda por parte de ambas disciplinas del volumen, es un texto en el que el propio pintor advertía cómo a pesar de esa unión, el artista tenía que intentar que la tridimensionalidad de los diferentes cuerpos representados en sus cuadros reflejara por encima de todo una esencia pictórica antes que escultórica¹³.

Por otra parte, la conexión que el pintor español estableció entre la escultura y el dibujo no termina aquí. Luis Fernández veía como condición inexcusable para la realización de todo dibujo y, en general, de cualquier obra de arte, que en su trabajo se fuera siempre de lo general a lo particular, del conjunto a los detalles. Esa era otra de las enseñanzas fundamentales que para él podía aprenderse del ejercicio de la talla de piedra¹⁴.

Con el paso de los años, el artista español fue desarrollando una serie de opiniones acerca del dibujo que recogió en los manuscritos inéditos que se han consultado para este estudio. Esas reflexiones casi siempre las realizó en el contexto de la obra de arte definitiva y pocas veces en la del dibujo como expresión autónoma. Esto es importante tenerlo en cuenta. A Luis Fernández se le verá meditar más sobre el dibujo de manera general, es decir, como cualidad de un estilo o incluso como categoría formal que se resuelve en sus trabajos, que sobre el dibujo como obra de arte en sí misma, a pesar de que tras sus primeros tanteos con la escultura, vino una vida dedicada por entero a la pintura y con ella al diseño, independientemente de la tendencia por la que el pintor atravesara. Así, y tras su llegada a París, durante su período abstracto, a continuación surrealista, posteriormente picassiano, después postcubista y por último clásico o de madurez, el dibujo fue para Fernández su herramienta de trabajo más importante. Dos son los aspectos en los que puede resumirse esa importancia:

1. el dibujo al servicio de la obra de arte. Engloba a su vez tres apartados:

- a) el dibujo como proyecto para la obra.
- b) el dibujo como proceso hacia la obra.
- c) el dibujo dentro de la obra.

2. El dibujo como realización autónoma.

⁷ Javier BARÓN THAIDIGSMANN, "Dibujos de Luis Fernández", en cat. Exp. *Luis Fernández*, Galería Durero, Gijón, 5 de junio - 31 de julio, 1998, p. 11.

⁸ Conversación mantenida con Philippe Le Bret el 27 de enero de 2000 en París.

⁹ Véase: Alberto FERNÁNDEZ, *Luis Fernández. Materiales para una biografía*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, 1986, p. 24.

¹⁰ Luce Hocin, en su artículo dedicado al pintor español, fue la primera persona en hablar de la relación existente entre la escultura y el dibujo de Luis Fernández. Entre otras cosas, esta crítica comenta las expediciones que el artista hacía al *Jardin des Plantes* parisino a finales de los años veinte para tallar en piedra los animales que allí se exhibían, y en donde pudo coincidir con el escultor español Mateo Hernández. Para más información, véase: Luce HOCTIN, "art. cit.", p. 38.

¹¹ Sobre la opinión que Fernández tenía de que el dibujo era la forma y la proporción, y que sólo en ellas podía encontrarse la emoción de la obra de arte, se conserva un texto del pintor publicado por primera vez en: cat. exp. *Luis Fernández*, Fundación Banco Exterior, Madrid-Oviedo, 1984, p. 154.

¹² Sobre la identificación que Fernández hacía de la escultura con la forma y del dibujo con su figuración, son elocuentes las declaraciones que el propio artista hizo en su carta ya citada a Luciano Castañón el 18 de enero de 1972.

¹³ Manuscritos de Luis Fernández (a partir de ahora *MLF*) conservados en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

¹⁴ *MLF*, Museo de Bellas Artes de Asturias. Por otra parte, esta fue también una de las grandes preocupaciones que tuvo Ingres, con quien Fernández guarda una estrecha relación en algunas de sus opiniones acerca del dibujo. Sobre este aspecto, consúltese: Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Écrits sur l'art*, París, La Jeune Parque, 1947, pp. 3-4.

¹⁵ Estas operaciones ya quedaron explicadas en la introducción que el autor de estas líneas realizó sobre el dibujo en la obra de Luis Fernández para: cat. exp. *Fernández. Dibujos y estampas*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, enero-febrero de 2001, pp. 20-21. La descripción que aquí se hace está tomada de esas páginas.

¹⁶ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

¹⁷ Aunque Luis Fernández pensara que en el momento de ejecutar un calco todas las partes del dibujo de partida eran igualmente importantes, había una serie de puntos, que eran aquellos en los que las líneas experimentaban un cambio dirección, que, en su opinión, eran más delicados. A ellos debía prestarse una mayor atención. Para más información sobre este aspecto véase: MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

¹⁸ Cat. exp: *Luis Fernández*, Madrid-Oviedo, Fundación Banco Exterior-Museo de Bellas Artes de Asturias, 1984, p. 154. "Un calco debe hacerse siempre como un dibujo, es decir, dando el máximo de expresividad a cada línea y a cada superficie. Porque un calco que se haga de forma solamente muy exacta, sin que el alma se entregue completamente, da lugar a un dibujo frío, sin expresión". Para todas las transcripciones de los manuscritos, se respeta estrictamente la ortografía del pintor.

¹⁹ Javier BARÓN THAIDIGSMANN, "art. cit.", p. 16.

Como ha quedado dicho, esa inclinación de Luis Fernández hacia el dibujo ya empezó en su juventud y de manera más normativa durante su fase abstracto-geométrica, iniciada hacia 1928. Desde el punto de vista técnico, para la realización de esta clase de obras abstractas, Luis Fernández ya debió de emplear, en algunos casos, el método de creación dividido en tres etapas que caracterizó su producción posterior a la segunda guerra mundial¹⁵.

La primera consistía en un diseño sobre papel liso o milimetrado, que en algunas ocasiones podía estar precedido de un pequeño apunte elaborado a mano alzada. Para su ejecución, el artista colocaba sobre una tabla de dibujo una hoja que fijaba a la misma mediante chinchetas. Entre estas y la superficie de madera, introducía pequeños trozos de papel doblados en múltiples partes con el fin de que los posibles movimientos que se produjeran no agrandaran los agujeros originados por las tachuelas.

Una vez realizado este primer dibujo, el pintor procedía a la operación de calco: sobre un papel vegetal, más o menos fino, que el artista fijaba otra vez mediante chinchetas encima del primer diseño, Fernández iba redibujando con un lápiz, como él insiste en sus textos¹⁶, y no simplemente repasando, las líneas, de una manera exacta, procurándoles imprimir toda la carga expresiva y emotiva que le fuera posible¹⁷. En este sentido, hay un texto del pintor que resulta bastante esclarecedor:

Calques.

Un calque doit se faire comme un dessin, c'est à dire, en donnant le maximum d'expression à chaque ligne et à chaque surface. Car un calque qui se fait seulement très exactement, sans que l'âme s'y emploie toute entière, produit un dessin froid, sans expression.¹⁸

La más ligera desviación entre el dibujo original y el calco era suficiente, según este pintor, para destruir la emoción, ya que cada trazo era una manifestación del alma. Según ha señalado Javier Barón, "hay en este aprecio de la expresión del calco una actitud muy distinta a la que había aparecido en 1925 entre los surrealistas ante procedimientos de reporte de una superficie a otra, como en los *frottages* de Max Ernst, donde podía pensarse en el espacio abierto del azar a la imaginación"¹⁹.

Efectivamente, en Luis Fernández no hay lugar para el azar ni para el carácter lúdico que casi siempre presidió los experimentos del surrealismo. La operación de calco en Fernández es, ante todo, un ejercicio de precisión que se salva de la inexpresividad y del mecanicismo en que podía caer una práctica de esta clase mediante el vuelco sobre ella del alma. Este factor espiritual, único e intransferible, es el que hace que cada calco adquiera una cierta autonomía y se individualice tanto del dibujo de partida, como de cualquier otro posible calco de iguales características.

Luis Fernández podía llegar a hacer dos o más calcos de un mismo diseño. Uno, el que posteriormente transportaba a otro papel o a la preparación del lienzo, casi siempre lo dejaba intacto. Los otros, le servían para realizar correcciones o plasmar sus estudios de temperatura tonal, luminosidad y color²⁰. Por lo general, el primero solía guardárselo como plantilla para futuras obras o, a partir de los años cincuenta, dárselo a su marchante Alexandre Iolas. Los otros, también podía quedárselos o, como muchos de sus dibujos previos, regalárselos a sus amigos.

Esta operación de calco no se realizaba únicamente, aunque sí de manera mayoritaria, sobre papel vegetal. Revisando material del pintor se ha comprobado cómo en fases más avanzadas de su producción éste algunas veces se servía de una lámina de plástico, muy fina y transparente, para realizar el reporte de ese dibujo previo sobre papel. Dada la condición del soporte, Fernández sustituía el lápiz, que no dejaba marcas, por la pluma o el bolígrafo, casi siempre de color negro, y utilizado de manera incisa. Una vez calcado el dibujo sobre la lámina, el artista debía situar ésta sobre una hoja blanca para poder ver las líneas y hacer las correcciones que creyera oportunas²¹. Y todo ello sin olvidar esa corriente de emoción que debía estar presente en esta clase de realizaciones.

Pero toda esa operación debía concluir de alguna manera. El calco era el instrumento que permitía transplantar ese dibujo primero que sobre él se había copiado a un tercer estadio que era, generalmente, el de la imprimación del cuadro, pero que también podía ser otra hoja de papel normal. El mecanismo de transporte a la superficie convenientemente preparada del lienzo, lo resumió el propio artista en el documental que se le hizo en 1972:

(...) je fais un calque sur le tableau avec un crayon très dur et, parfois, avec une pointe d'aiguille ou pointe de graveur.²²

Fernández realizaba ese traslado después de sombrear por la parte de atrás del papel vegetal, con un lápiz gris, marrón o rojo, las líneas que constituían el dibujo. De este modo preparaba los trazos para su reporte a la superficie del cuadro. Una vez llevado el dibujo al lienzo, el pintor solía retirar con una pequeña brocha o pincel cualquier partícula de polvo de lápiz que pudiera haber quedado adherida. Así, la leve incisión plasmada sobre la preparación se dejaba al descubierto. A partir de ese momento, el artista debía recorrer una serie de etapas hasta la finalización del cuadro. La primera de ellas consistía en el repaso mediante un pincel de esas líneas incisas²³.

Por otra parte, y dejando a un lado lo que el pintor denominó método manual del arte, en todas las obras dibujadas y pintadas por Fernández durante su etapa abstracto-geométrica aparecen perfectamente estudiadas las relaciones existentes entre las diferentes secciones por las que están compuestas. Éstas, además, se encuentran siempre supeditadas a una unidad que preside todo el conjunto. La armonía y el ritmo son otros de los principios sobre los que se levantan estas composiciones, a las que puede dársele el calificativo de normativas. Su articulación está sometida a una serie de leyes elementales que, según Luis Fernández, todo creador debía conocer a la perfección. El tratado que el pintor escribió estos años, titulado *Apprentissage de la Peinture*²⁴, informa cumplidamente de ellas. Así, dichas leyes aritméticas, que era preciso dominar, eran las que el pintor español denominó con los términos de numeración, suma, resta, multiplicación, división, raíces cuadradas, número pi, medida, relación y proporción²⁵.

²⁰ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

²¹ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

²² Documental realizado por Frédéric CZARNÉS sobre Luis Fernández en 1972. Alfonso PALACIO, *El pintor Luis Fernández. Encuentro íntimo*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias,, pp. 116 y 118 “[...] yo hago un calco sobre el cuadro con un lápiz muy duro, y, a veces, con una punta de aguja o de grabador”.

²³ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

²⁴ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

²⁵ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

²⁶ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

²⁷ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. “Un cuadro es un plano dibujado y coloreado según ciertas leyes matemáticas y constituyendo una unidad material y espiritual, en la que el color, subordinado al dibujo, es una propiedad de este último. El cuadro es uno en cada detalle y en el total. Dibujo y color son uno en cada detalle y en el total. La composición del cuadro es una en cada detalle y en el total”.

²⁸ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. “Elementos de geometría plana a dibujar sobre papel hasta conocerlos completamente. No hay en el mundo más que una clase de dibujo. Aquel que compone las formas naturales, los instrumentos fabricados por el hombre y las obras de arte es el mismo y se llama geometría. Todos los volúmenes que existen derivan de algunos volúmenes primarios. Estos de algunas figuras planas. Estas de la línea recta y el círculo. Y todos del punto”.

²⁹ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. “Un dibujo es un plano en el que se dibujan figuras geométricas siguiendo leyes matemáticas”.

Estos elementos citados formaban parte de lo que Luis Fernández llamó en aquella primera época método espiritual del pintor. Éste, junto con el manual y el intelectual, componían las tres grandes partes en que podía dividirse el proceso creador del artista, que estaba asentado, entre otras cosas, sobre la utilización del dibujo y el color. Del perfecto conocimiento de esos aspectos partía la división de la superficie mediante las líneas que realizaba el pintor. Todo ello en aras de la creación, durante esta fase abstracta, de un lenguaje universal, claro e inmutable, apoyado sobre unos trazos muy finos, repasados a tinta china, y realizados con compás, escuadra y cartabón. Junto con estos utensilios, que dejó especificado que podían ser de madera o hierro, el pintor también se servía de otros instrumentos para realizar estas creaciones entre 1928 y 1933, como un transportador de ángulos, un tiralíneas y diferentes clases de reglas, lápices, papeles y gomas²⁶. El color debía ser siempre un factor supeditado al trazo; por ello utilizaba gamas cromáticas austeras y poco variadas, a base de blanco, negro y gris.

Efectivamente, para Luis Fernández, en estos trabajos de su etapa geométrica, pero también en los pertenecientes a su producción posterior a 1945, la composición cromática de un cuadro, basada en la luminosidad, temperatura tonal y colores propiamente dichos que tenían que formar parte del mismo según la emoción que éste debía expresar, se encontraba subordinada completamente al dibujo. En este sentido, el creador daba la siguiente definición de lo que para él era un cuadro, en un manuscrito firmado a comienzos de su etapa parisina:

Un tableau est un plan dessiné et colorié [sic] selon des lois mathématiques et constituant une unité matérielle et spirituelle, dans laquelle, la couleur, subordonnée au dessin, est une propriété de celui-ci. Le tableau est un dans chaque détail et dans le total. Dessin et couleur sont un dans chaque détail et dans le total. La composition du tableau est une dans chaque détail et dans le total²⁷.

Con respecto al primero de los factores que fundamentaban una obra de arte, es decir, el trazo, el pintor español basó toda su investigación artística de esta primera época, y de lo que iba a ser su etapa postcubista y clásica, en el siguiente aserto, redactado, al igual que el anterior, entre 1929 y 1933, y que permite entender muy bien la naturaleza de todo este conjunto de trabajos:

*Elements de geometrie plane a dessiner sur papier jusqu'a les connaitre completement. Il n'y a au monde qu'une sorte de dessin. Celui qui compose les formes naturelles, les outils fabriqués par l'homme et les oeuvres d'art est de la même nature et s'appelle geometrie. Tous les volumes qui existen deriven de quelques volumes primaires. Ceux-ci de quelques figures planes. Celles-ci de la ligne droite et le cercle. Celle-la et celui-ci du point.*²⁸

O en este otro, realizado en aquellos mismos años:

Un dessin est un plan dans lequel on dessine des figures geometriques suivant des lois mathématiques.²⁹

III

³⁰ Paul VALÉRY, *op. cit.*, p. 202.

³¹ Uno de los *souhais* o anhelos del pintor, publicado por primera vez en el catálogo de la exposición *Luis Fernández*, Fundación Banco Exterior, Madrid-Oviedo, 1984, p. 161, dice lo siguiente: "La noblesse et la poésie des dessins et des écrits de Leonardo da Vinci".

³² MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. "Dessin... grandiose et noble comme Raphaël".

³³ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

³⁴ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

³⁵ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

³⁶ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. Aparte de ese aspecto lineal, Luis Fernández se veía cercano al primero de ellos por el grado de ensoñación, ensimismamiento, elevación y rigor intelectual que apreciaba en él; al segundo por la manera de trabajar la composición y al tercero por la fuerza, la expresividad y la grandeza de sus realizaciones. También señalaba su pasión por el lado bizantino que veía en Cimabue. Véase: MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

³⁷ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

³⁸ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

³⁹ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁴⁰ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁴³ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. Se dice excepcionalmente porque Luis Fernández consideraba que la pintura española, a diferencia de la italiana, se había basado por encima de todo en el color antes que en el dibujo. Sobre este aspecto, consúltese: MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

Dando un salto en el tiempo, y en lo que al dibujo se refiere, en sus manuscritos fechados a partir de 1945 y sobre todo ya en la década de 1950, Luis Fernández desarrolló una serie de opiniones que aparecen recogidas en sus manuscritos, y que parten de la máxima de Valéry acerca de que esta práctica era la tentación más obsesiva en la que podía caer una y otra vez el espíritu de un artista³⁰.

Una técnica de esta clase requiere un aprendizaje y, en consecuencia, una serie de maestros que puedan utilizarse como referentes. A tenor de dichos manuscritos, estos últimos fueron Leonardo, Rafael y Miguel Ángel. El pintor admiraba la poesía y nobleza de los diseños del primero, con los que había conseguido hacer que el dibujo fuera algo más que un mero sistema para aprehender la realidad circundante. Su verdadera naturaleza residía en la consideración de esta práctica como método de conocimiento³¹. De Rafael, como apuntó en uno de sus manuscritos, admiraba la grandiosidad y magnificencia de sus trazos³². Por último, de Miguel Ángel, quien, para Fernández, y desde el punto de vista dibujístico, era su modelo más importante³³, anhelaba la unidad que era capaz de conseguir en sus creaciones³⁴.

Junto a ellos, el pintor tampoco desdeñó otras influencias más heterogéneas: la fuerza del dibujo de los mosaicos de Rávena³⁵; el equilibrio lineal de los artistas italianos del *Quattrocento* o, tal y como él los denominaba, artistas *pre-clásicos*: en especial el de Paolo Ucello, Piero della Francesca y Massacio³⁶; la nitidez de líneas de Holbein³⁷; la perfección del diseño de Poussin³⁸, y la solidez del dibujo cubista³⁹. Por último, el pintor no despreció otras cualidades que veía encarnadas en determinadas obras, artistas, géneros e incluso civilizaciones y que, por regla general, deseaba ver trasplantadas a aspectos puntuales de su estilo. Para el caso concreto del dibujo, Fernández siempre manifestó haberse querido contagiar del dramatismo y definición del Cristo de Grünewald⁴⁰; del aspecto construido del arte egipcio y del Cristo de Amiens⁴¹ y de la pureza de toda la arquitectura anterior al siglo XVIII⁴². Tan sólo una vez aludió a un maestro español, salvando el caso de Picasso, como posible modelo para esta disciplina: se trata de Zurbarán, y más concretamente del carácter unitario de su diseño, que él tanto admiraba⁴³.

Para llegar a entender la actitud que Luis Fernández mantuvo, desde el punto de vista teórico, hacia una técnica como el dibujo, hay que partir del hecho de que para el pintor español la creación no es acto, sino devenir: una especie de itinerario que entraña un ascenso de orden formal, intelectual y espiritual. Al final del camino el artista tiene que encontrarse con Dios. Para llegar a él, y puesto que se trata de un trayecto, el creador y su obra deben pasar por una serie de estadios, en cada uno de los cuales se encuentra, como fundamento más importante, el dibujo.

Así, parece como si para Fernández Dios hubiera creado el mundo y se hubiera encarnado en él de manera inmediata. De este modo, Dios estaría en todo. Cada cosa sería lo que el pintor español denominó un rostro de Dios, con el cual cada uno aspiraría a fundirse. El arte para Luis Fernández podía ser una de las vías para esa fusión. Y el pintor, el sujeto que debía propiciarla. Él tenía que ser el encargado de abandonarse hasta el punto de mostrar una actitud pasiva para recibir la Revelación y, acto seguido, trasladarla a la obra⁴⁴. Porque sólo el cuadro sería el verdadero objetivo y último escenario de esa encarnación con Dios. Y ello hasta tal punto que únicamente la Revelación hecha formas y colores, según Fernández, podía llamarse Pintura. El pintor se convertía así en un santo, en un visionario y en un místico⁴⁵. Su obra, en la manifestación de la divinidad. El dibujo, en el instrumento para su anagogía. En este sentido, puede hablarse de una teleología del diseño en la obra del pintor español, es decir, de una causa final, religiosa más que estética, hacia la que esta actividad se dirigía.

Esa dimensión mística que el artista apreciaba en el dibujo y, en general, en toda representación artística, coincide con la expresada por Christian Zervos en el número especial que dedicó su revista *Cahiers d'Art*⁴⁶ a esta disciplina, en el que se incluyó un detalle de la obra *Portrait de jeune* del pintor español⁴⁷. En ese monográfico, el crítico de arte hablaba de cómo el dibujo había sido utilizado por la generación de los mayores, es decir, por la de Matisse, Picasso y Léger, como fundamento del arte libre, emocional y comprometido que ellos habían sabido alumbrar, dotándolo de una dimensión plástica, expresiva y experimental. Gracias a este arte, en cuyo punto de partida se encontraba el dibujo, había conseguido darse, en opinión de Zervos, ese encuentro espiritual con lo desconocido y ese estadio religioso de la actividad creadora que, para el crítico, igual que para Fernández, era el máximo logro al que podía aspirar toda manifestación⁴⁸.

Muchos de los cuadros del artista asturiano arrancaron de un dibujo. En el documental que se le dedicó al pintor en 1972, este comentó:

Je commence toujours par faire un ou plusieurs dessins avant de faire le tableau.⁴⁹

Un primer diseño a modo de boceto que, aunque también podía elaborarse *d'imagination* o de *composition*⁵⁰, a juicio del pintor, y siempre que fuera posible, debía realizarse *d'après nature*⁵¹, tal y como habían recomendado algunos de los más importantes tratadistas del Renacimiento italiano⁵². Sólo de este modo, y frente al trabajo de imaginación realizado casi siempre mediante fórmulas, podía asegurarse la presencia en la obra de arte de cualidades como la espontaneidad, que Fernández consideraba imprescindible en todo proceso de creación⁵³. Una definición suya del dibujo como una mezcla de emoción plástica de la naturaleza y arquitectura corrobora esto que se dice⁵⁴.

Ahora bien, conviene tener en cuenta qué es lo que para este artista significaba trabajar según la naturaleza, ya que algunas de sus declaraciones a este respecto introducen una serie de matices que complican la cuestión. Un texto suyo, fechado aproximadamente en 1931, y que sirve para explicar el carácter arquitectónico y geométrico que tienen casi siempre los dibujos de Fernández, aborda este tema. Dice así:

⁴⁴ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁴⁵ El pintor, según Fernández, es como un santo: honesto y amante de la verdad. Vive su vida al servicio de lo que él llama el Espíritu Eterno, de su representación y adoración. Véase al respecto: MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁴⁶ Christian ZERVOS, "La situation faite au dessin dans l'art contemporain", *Cahiers d'Art*, 28e année, n° 2, Paris, 1953.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 213.

⁴⁸ En un momento en que el crítico francés arremete contra los jóvenes por haber dejado de lado la práctica del dibujo, les recrimina, con un lenguaje cargado de retórica, haberse olvidado " (...) qu'il est le seul point de contact entre eux et la profondeur de la nuit qui enveloppe tant de présences, que lui seul peut donner un semblant de preuve apparente de leur rencontre avec l'inconnu, que lui seul retient une lueur affaiblie des éclairs engendrés par le brusque rapprochement établi entre l'activité spirituelle de l'artiste et le mystère". Véase: Christian ZERVOS, *art. cit.*, p. 162.

⁴⁹ Alfonso PALACIO, *op. cit.*, p. 116. "Yo comienzo siempre por hacer uno o varios dibujos antes de hacer el cuadro".

⁵⁰ En este sentido véase: MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁵¹ En el documental de 1972, el propio artista comentó lo siguiente: "Je commence toujours par faire une chose d'après nature, soit un dessin, soit une peinture". Véase: Alfonso PALACIO, *op. cit.*, p. 116.

⁵² No cabe duda de que en este sentido, y a la luz de sus escritos, Fernández siempre tuvo muy en cuenta los textos que autores como Cennino Cennini, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari y Benvenuto Cellini dedicaron al tema del dibujo y a la importancia de extraerlo del natural.

⁵³ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁵⁴ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁵⁵ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. "Dibujo del natural. Copiar las líneas y las superficies de un ser vivo o de un objeto, y de un grupo de seres vivos o de objetos, definiendo los elementos geométricos y aritméticos que los componen, dibujando cada línea con un único trazo fino (...).

El objetivo del dibujo del natural es habituar al ojo a ver los elementos geométricos y aritméticos y a la mano a obedecer a la voluntad".

⁵⁶ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. "En el mundo no hay más que una clase de dibujo. El que compone las formas naturales, los útiles fabricados por el hombre y las obras de arte es de la misma clase y se llama geometría".

⁵⁷ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias. "Dibujo según el natural. Aquello que veo en el modelo y aquello que creo ver son una sola y misma cosa. No se trata, en los dos casos, que de pensamiento, y la única cosa que se dibuja es el pensamiento. En los dos casos, se trata de 'aquello que yo creo ver'. El modo que tengo de creerlo está fuera de la cuestión".

⁵⁸ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

Dessin d'après-nature.

Copier les lignes et les surfaces d'un être vivant ou d'un objet et d'un groupe d'êtres vivants ou d'objets, en définissant les éléments géométriques et arithmétiques qui les composent, en dessinant chaque ligne avec un seul trait fin (...). Le but du dessin d'après-nature c'est d'habituer l'oeil à voir les éléments géométriques et arithmétiques et la main à obéir à la volonté.⁵⁵

Esta idea se corresponde con la que en otra nota de esa misma fecha el pintor español expresó:

Il n'y a au monde qu'une sorte du dessin.

Celui qui compose les formes naturelles, les outils fabriqués par l'homme et les oeuvres d'art est de la même nature et s'appelle géométrie.⁵⁶

Finalmente, junto a estos dos fragmentos, y a su opinión de que el dibujo consistía en combinar de la manera más sencilla posible formas geométricas a las que se les debía dotar de un alma, hay otro documento escrito aproximadamente a comienzos de la década de los cincuenta que señala lo siguiente:

Dessin d'après-nature.

Ce que je vois dans le modèle et ce que je crois voir sont une seule et même chose. Il ne s'agit, dans les deux cas, que de pensée, et la seule chose qu'on dessine c'est la pensée. Dans les deux cas, il s'agit de "ce que je crois voir". Le fondament que j'ai de la croire est en dehors de question.⁵⁷

El artista partía del convencimiento de que aquello que observaba, la aparente actividad física, y aquello que creía observar, la supuesta actividad intelectual, eran una sola y misma cosa. Los dos, a su juicio, eran expresión de un pensamiento que estaba por encima del hecho empírico de conocer. En este sentido, si el acto de pensar era, no sólo superior, sino incluso anterior al de conocer, y la visión se subordinaba a la idea, el dibujo, y por consiguiente el arte, se convertía en una actividad mental antes que manual, en una especulación intelectual y en una abstracción cognoscitiva.

Esa manera, llamémosla mental, de concebir el dibujo por parte de Luis Fernández, arranca de la desarrollada por Plotino sobre el arte en su imagen de los dos bloques de piedra, que describió en su *Enéada* V, 8, 1. Para el filósofo helenístico, el aspecto de una obra no debía basarse en su imitación de la realidad, sino en la fidelidad que tuviera a la idea que en su cabeza se hubiera hecho el artista sobre ella. Siglos más tarde, los neoplatónicos Paolo Lomazzo y Federico Zuccaro aludirían a esto mismo, pero ya llevado al terreno del dibujo, en sus libros *Trattato dell'arte della pittura* (1584) e *Idea dei pittori, scultori ed architetti* (1607). Frente a un disegno esterno, es decir, aquel relacionado con la materialización práctica y técnica de lo representado, el autor italiano hablaba de la existencia de un *disegno interno* o idea, presente con anterioridad a todo en el intelecto del artista, y que sería el que, en su opinión, tendría que ser materializado en la representación.

Es lo mismo que viene a decir el pintor cuando, en otro manuscrito, comentaba que en el momento de tomar apuntes del natural era necesario mirar el modelo y, a continuación, cerrar los ojos para ver las formas que había en la memoria y que eran las que, acto seguido, debían dibujarse⁵⁸. De ahí la definición que en más de una ocasión diera del dibujo como expresión de la

parte intelectual del artista, frente al color, manifestación del lado sensual del mismo⁵⁹, verdadero tópico de la tratadística desde el Renacimiento.

En esta consideración, Luis Fernández coincide con la visión que tenía otro de sus grandes referentes intelectuales, el filósofo francés Jacques Maritain, para quien el arte era una virtud ante todo intelectual, que llevaba a pensar, formar y gestar la obra en la razón antes de hacerla⁶⁰. En definitiva, se trata de una difícil tensión la creada por la aparición de este elemento racional, en un artista que siempre declaró buscar la emoción por encima de cualquier cosa⁶¹, y en el que, junto a su deseo de tomar la naturaleza como referente de todas sus operaciones, como había hecho Leonardo, existía un idealismo de raíz neoplatónica que le impulsaba a la intelectualización de las cosas, tal y como había concebido Miguel Ángel, para quien el arte, como opinaba el español, era algo perteneciente al cerebro y al ojo. Luis Fernández definió algunas veces esta mezcla a la que trató de llegar con la sentencia, tan importante para la comprensión de su trabajo, de que el pintor debía aspirar a realizar una “hallucination d’après nature”, combinando la copia de la realidad con otro elemento de filiación simbólica y surrealista.

En esto último está presente la enorme influencia que tres contemporáneos del pintor, como fueron el artista italiano Gino Severini, el filósofo francés Jacques Maritain y el poeta y ensayista Paul Valéry⁶², ejercieron en la concepción teórica y práctica de la obra de Luis Fernández realizada con posterioridad a la segunda guerra mundial. De hecho, y relacionado con lo observado para el caso del artista asturiano, Severini llegó a aseverar en una ocasión que entre lo real objetivo y la nueva realidad que todo artista quería crear, éste último tenía que actuar representando un papel similar al del acróbata, cuya misión consiste en pasar de un trapecio a otro a través del espacio. Para ello, el artista, como el acróbata, decía Severini, debía dar un salto entre un punto de partida, que era la realidad vista, y un punto de llegada, que era la realidad creada. Entre esos dos extremos no había nada, coincidiendo con la expresión del pintor español, tomada a su vez de Christian Zervos, de que la creación debía entenderse como un salto en el vacío⁶³.

En lo que respecta a estos autores, los tres mantuvieron en sus meditaciones estéticas la necesidad de que el artista llevara a cabo un acuerdo a la hora de crear entre sensibilidad e inteligencia, espontaneidad y disciplina, que fue el que Luis Fernández aspiró a realizar. Dicho anhelo se resume muy bien en el aserto de Valéry, perfectamente aplicable a la obra del pintor español, según el cual el arte debe ser entendido como un lenguaje que aúna por un lado música y por otro álgebra, entendiendo por el primero de los elementos aquello que es sólo canto, danza y creación pura, y por el segundo aquello que es prosodia, cálculo, método y técnica⁶⁴. El ensayista francés sintetizó esta idea, alusiva a la comunión entre medida y emoción, en uno de sus escritos anotados por el artista, cuando aseguró que: “Les arts (...) doivent, au contraire, au moyen des nombres et des rapports de nombres, enfanter en nous non point une fable, mais cette puissance cachée qui fait toutes les fables. Ils élèvent l’âme au ton créateur, et la font sonore et féconde”⁶⁵.

Para el caso del método intelectual del pintor, Severini, como sucedió con Fernández, reclamó la necesidad de volver a la regla⁶⁶, de crear en torno a unas proporciones numéricas que no tuvieran el significado esotérico que le daban los teósofos, sino que fueran apreciadas como medio de expresión que

⁵⁹ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁶⁰ Jean DAUJAT, *Maritain: un maître pour notre temps*, París, Téqui, 1975, p. 155.

⁶¹ De esa búsqueda proceden las constantes críticas que en sus manuscritos el pintor hace de su propio trabajo, y más concretamente de su dibujo, al tacharlo de demasiado matemático y medido y de poco espontáneo y expresivo. La ausencia de esa emoción hacía que el dibujo diera una apariencia de ahogo y fuera demasiado teórico, mezquino, fatigado y torpe. Para más información sobre este aspecto véase: MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁶² Estos tres personajes estuvieron además muy conectados entre ellos. Jacques Maritain vio en Gino Severini al artista que encarnaba su ideal en materia estética, dedicándole, incluso, un pequeño libro. Por otra parte, son muy frecuentes las alusiones del pintor italiano al poeta y filósofo franceses en sus escritos.

⁶³ Gino SEVERINI, *Écrits sur l’art*, París, Éditions Cercle d’Art, 1987, p. 213.

⁶⁴ Este ejemplo está recogido del libro de Gino Severini, *Le nombre d’or et d’autres rapports d’harmonie dans l’art moderne* (París, 1951), p. 221).

⁶⁵ Paul VALÉRY, *op. cit.*, pp. 94 y 95. “Al contrario, las artes tienen que, por medio de los números y de las relaciones entre los números, alumbrar no sólo una fábula, sino esa fuerza oculta que poseen todas las fábulas. Elevan el alma al tono creador, y la hacen sonora y fecunda.”.

⁶⁶ Gino SEVERINI, *La divina Proporzione ed altri rapporti d’armonia nelle arti*, Milán, Editore Ubrico Hoepli, 1941.

⁶⁷ Gino SEVERINI, *Dal cubismo al classicismo*, Florencia, Marchi & Bertolli, 1972, p. 9

⁶⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 8.

⁷⁰ Gino SEVERINI, *op. cit.*, 1951.

⁷¹ Gino SEVERINI, *op. cit.*, pp. 8 y 55.

⁷² MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁷³ Por la extremada importancia que concede a las líneas, la definición de Luis Fernández evoca las realizadas por algunos de los más importantes tratadistas que vieron en este elemento el fundamento de la creación dibujística. Este fue el caso de Allori en su *Regole del disegno* (1565), Roger de Piles en su *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* (1687), o más recientemente Mattieu van Bree y Deweydt. Pero sobre todo, a lo que más recuerda su definición, es a la declaración realizada por otro gran dibujante, Jean Auguste Dominique Ingres, cuando afirmó: “Qu’on ne reste pas un seul jour sans tracer une ligne, disait Apelle. Il voulait dire par là, et je répète moi: La ligne c’est le dessin, c’est tout.” “Que no pase ni un sólo día sin trazar una línea, decía Apeles. Con esto quería decir, y os lo repito yo: La línea es el dibujo, es todo”. Véase: Juan José GÓMEZ MOLINA (coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 397 y Jean Auguste Dominique INGRES, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁴ Leonardo da VINCI, *Tratado de la Pintura*, Madrid, Akal, 1998, p. 113.

elevaba el acto creativo a una poesía superior, en la que se alcanzaba el espíritu⁶⁷. En esa reivindicación del número y la proporción, estos dos creadores admitían su acuerdo con artistas y teóricos del renacimiento como Alberti, cuyo ensayo dedicado a la pintura debió de ser leído por el artista asturiano. A esos elementos, eso sí, debían sumarse, como también admitía Fernández, y para alcanzar la obra de arte plena, o la pintura total y completa, como gustaba llamarla este último, el resto de facultades del artista, es decir, su cultura, su capacidad de razonamiento y su lógica⁶⁸.

La anarquía del momento, y el que los pintores y escultores se hubieran olvidado de las matemáticas, del compás y de la regla a la hora de crear, fue objeto de denuncia por parte de los dos⁶⁹. La definición que dio el italiano del arte como ciencia humanizada, y la común opinión de que la búsqueda primera de cualquier pintor debía ser la creación de una armonía basada en determinadas relaciones numéricas, como la sección áurea⁷⁰, y en la libertad del espíritu⁷¹, también los Hermanó. Esa relación armónica se encontraba estrechamente vinculada, como sucedía con los escolásticos, a los conceptos de belleza, esplendor, integridad, claridad, proporción y perfección.

Ahora bien, independientemente de que el dibujo fuera realizado del natural o de composición, para Fernández este arte consistía siempre en la observación de la unidad de las formas⁷². La obra de arte debía ser, a la manera pitagórica, platónica, y renacentista, eurítmica, de tal modo que cada uno de sus elementos constitutivos debía estar unido a los otros por una relación constante y armónica que recuerda a la *consonantia* y *concinnitas* albertiana. Por otra parte, y también independientemente del mecanismo intelectual que el artista haya seguido para plasmar lo representado, no cabe duda de que la mayor parte de los diseños realizados por Luis Fernández a lo largo de su vida, están inspirados en motivos que, de una forma u otra, el pintor tuvo ante sí mientras los ejecutaba. Dibujos que, por otra parte, el artista entendía en un sentido genérico, considerando como tales no sólo los ejecutados al carboncillo o lápiz, sino también los realizados al óleo, temple, *gouache*, aguada y tinta china, siempre y cuando el soporte utilizado fuera papel. En casi todos ellos, aunque en ocasiones pudieran parecer auténticas obras acabadas, su gestación estaba relacionada con la ejecución de una obra de arte, entendida ésta en el sentido de pintura sobre lienzo o tabla. Por ese carácter de estudios preparatorios, es muy frecuente encontrar dibujos en donde al pintor no le importe reflejar a lápiz los diferentes ritmos que cada una de las partes de ese diseño iba a tener en el cuadro definitivo.

Dentro del mismo, a la pregunta de cuáles eran los elementos de que se componía el dibujo, el pintor respondió que estos eran varios, pero que, puestos a jerarquizar, el más importante era la línea⁷³. Ella era no sólo la que delimitaba las superficies y marcaba los volúmenes en un cuadro, sino la que imprimía la carga espiritual y, nuevamente, expresiva, que debía estar presente en toda representación. Esta misma definición del ser de la línea como *cosa espiritual*, le pudo venir a Fernández de sus lecturas de los escritos de Leonardo da Vinci, quien en su *Tratado de la Pintura* comentaba lo siguiente: “La línea no conoce en sí misma materia o sustancia alguna, y así más deberíamos tenerla por cosa espiritual que por sustancia (...)”⁷⁴.

Junto a ese componente nuclear del diseño que son las líneas, el pintor español consideraba como partes integrantes del mismo otros elementos que, a su

juicio, servían de apoyos. Esos aspectos eran la luminosidad, la temperatura tonal e incluso el color de las diferentes formas representadas, los cuales, por su ayuda a la hora de representar, separar o crear los múltiples elementos de que se compone un cuadro, contribuían a que el dibujo de la obra fuera más claro y expresivo⁷⁵.

Además el dibujo, como el resto de los elementos de un cuadro -luminosidad, temperatura tonal, color y el propio tema-, tenía lo que Luis Fernández denominaba con el término *modes*. Según el pintor, un modo era una manera de ser espiritual común a todos los elementos de una obra de arte, que calificaba al motivo en cuestión y que provocaba en el espectador una sensación acorde con esa característica. Así, el dibujo dentro del cuadro podía ser agitado, enérgico y calmado; dramático, terrible, trágico, exasperado, triste, sereno, amable y alegre; espiritual, sensual e intelectual; masculino y femenino; simple y complicado; grandioso, majestuoso y noble; hierático y realista, etc.⁷⁶. Esta idea, así como la de la superioridad del dibujo frente al color, enlazaba con la desarrollada por Charles Blanc en su tratado *Grammaire des arts du dessin*, publicado en París en 1880, y con la que planteó Charles Henry, en su libro editado en 1885 *Une esthétique scientifique*, según la cual era posible originar determinados sentimientos como la alegría o la tristeza mediante medios plásticos como el dibujo y el color.

A través de este estudio de las ideas acerca dibujo ha podido verse, indirectamente, el papel que Luis Fernández concedió al segundo de los dos medios de expresión más importantes con los que, en su opinión, contaba el pintor, y que configuraba la otra gran parte del método intelectual: el color. Para el artista, a pesar de reconocer que este elemento era uno de los tres más importantes, junto con el dibujo y la composición, que componían la pintura⁷⁷, consideraba que se hallaba, desde el punto de vista funcional y estructural, completamente subordinado al trazo.

⁷⁵ A este respecto, hay un texto del artista fechado el 30 de septiembre de 1951 (MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias), en el que confiesa cómo hasta ese momento él veía que en sus obras siempre habían estado mejor definidos los elementos de complemento del dibujo que el propio dibujo. Para equilibrar esa descompensación y hacer que fuera en las líneas donde se volcara lo mejor de sí mismo, Luis Fernández se recomendaba la práctica de la escultura y del dibujo arquitectónico. Sobre este aspecto, véase nuevamente: MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁷⁶ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

⁷⁷ MLF, Museo de Bellas Artes de Asturias.

IV

La presente exposición reúne un total de quince dibujos de Luis Fernández, casi todos ellos pertenecientes a las colecciones del Museo de Bellas Artes de Asturias, que abarcan los años 1928 a 1973, de manera que a lo largo de ellos se rastrea la importancia de esta técnica en todas sus etapas: abstracta, surrealista, picassiana, postcubista, de madurez y última.

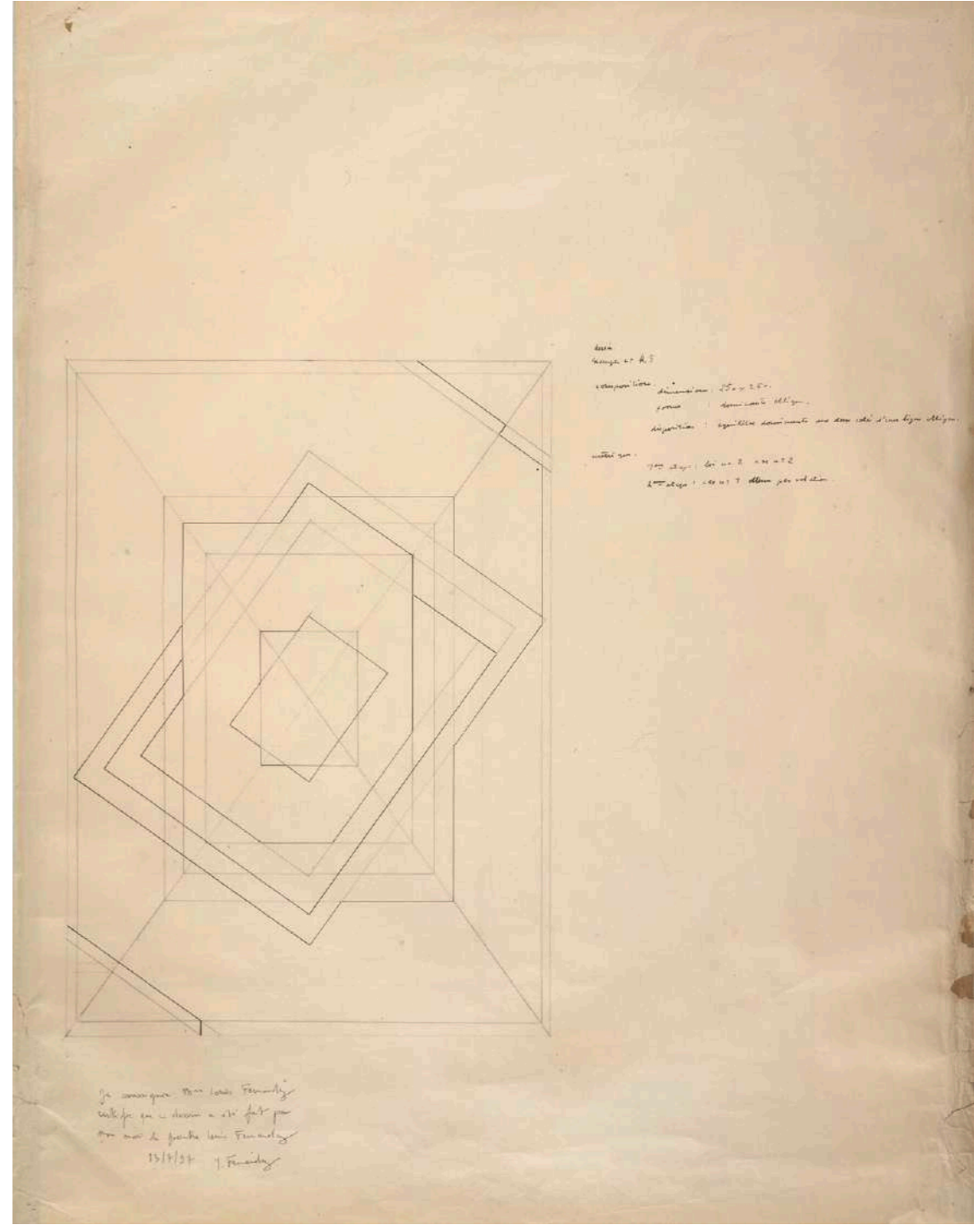
Todos ellos adoptan la forma de dibujos sobre papel o calcos, bien como proyectos o procesos para obras definitivas la mayoría o bien como entidades autónomas otros, perteneciendo además una parte de los mismos a algunas de las series más importantes que realizó su autor entre los años 1952 y 1970, como son las dedicadas a los cráneos, conejos, un barco encallado, caballos, un vaso con un trozo de pan, dos palomas o una rosa sobre una mesa.

ALFONSO PALACIO
Historiador del Arte y comisario de la exposición.

Texto extraído del catálogo *Luis Fernández. Dibujos y estampas*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2001. Autor: Alfonso Palacio.



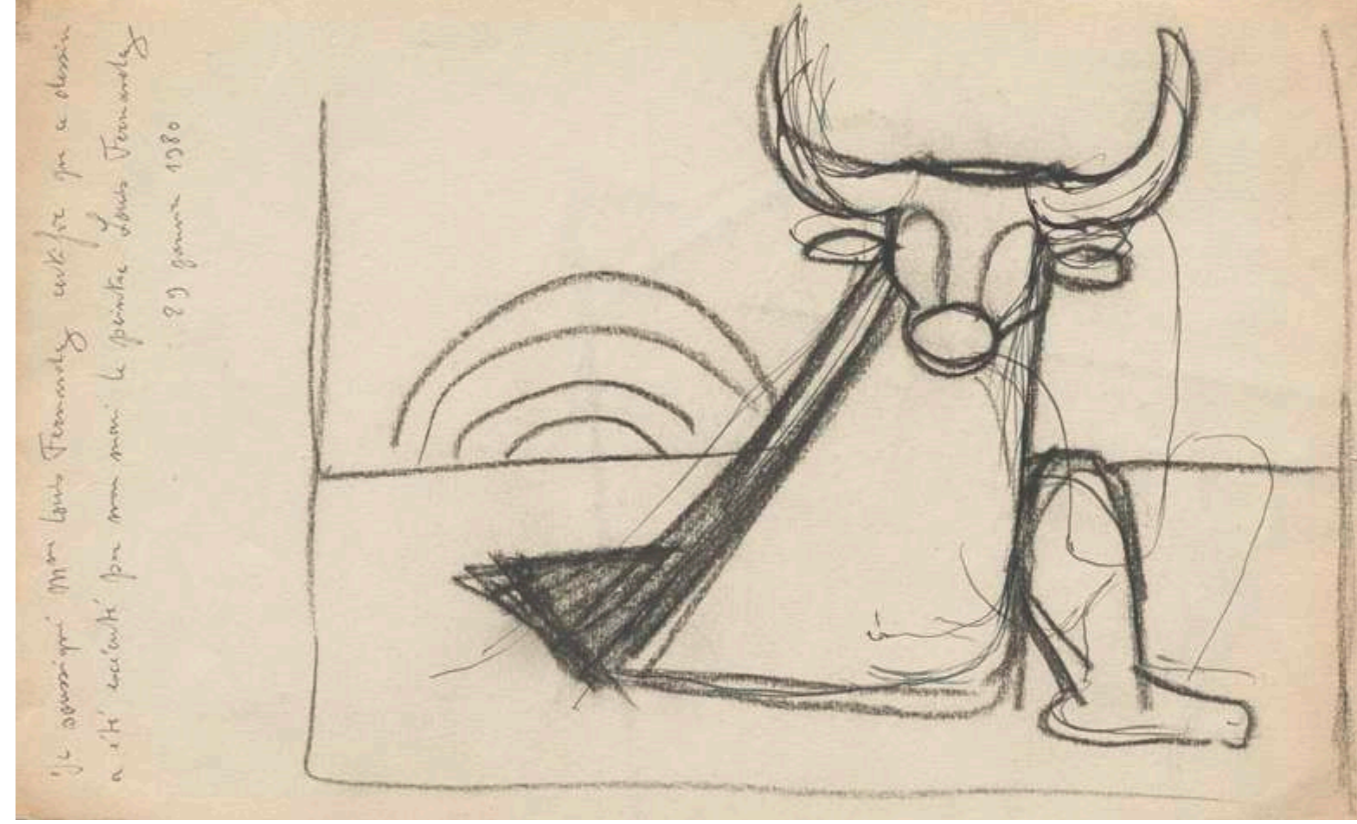
Dessin. Exemple n° 5, c. 1928-1930.
 Lápiz y tinta china sobre papel satinado agarbanzado, 651 x 501 mm
 Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



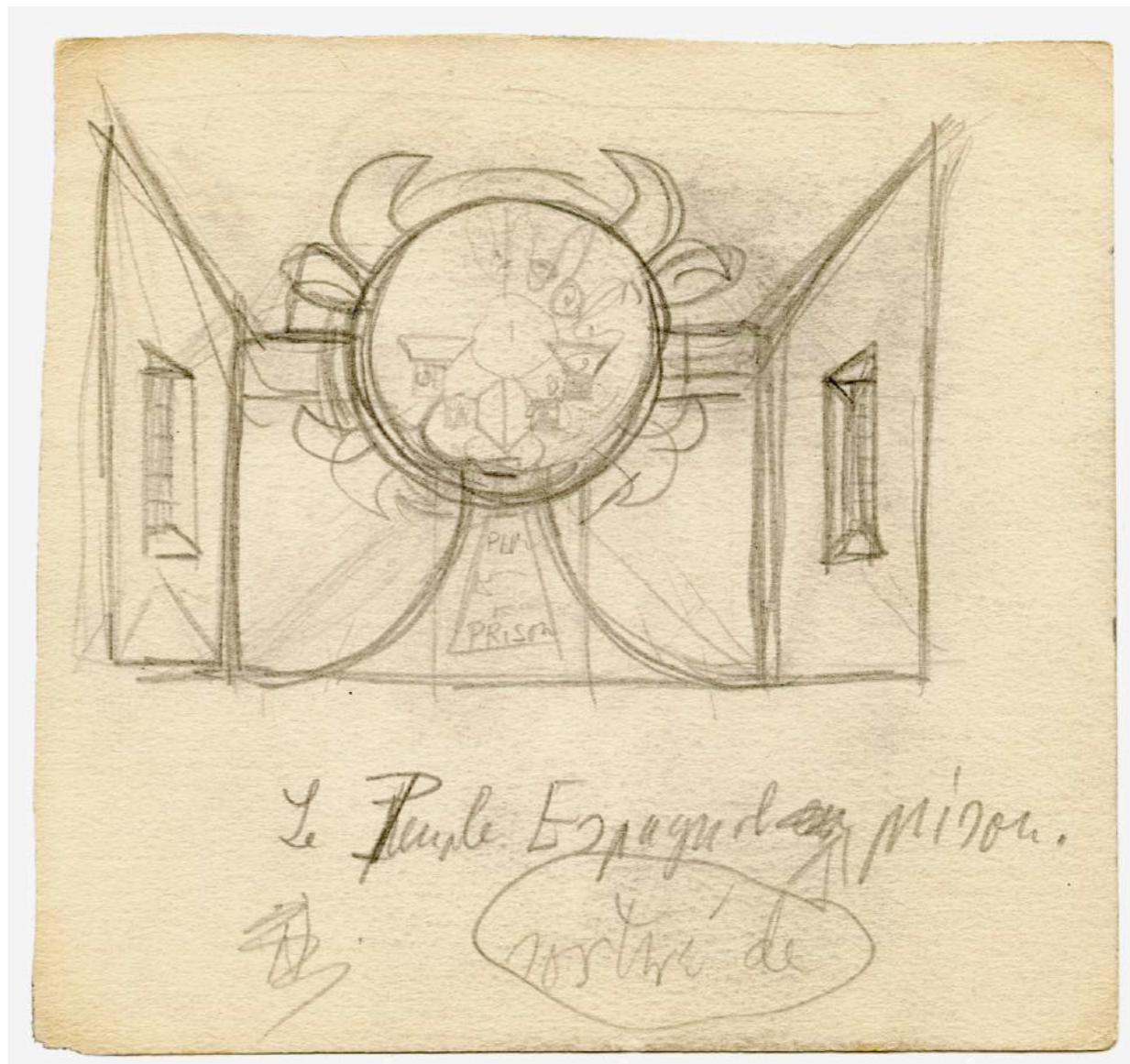
Sin título, c. 1936.
Lápiz sobre papel, 140 x 100 mm
Colección particular.



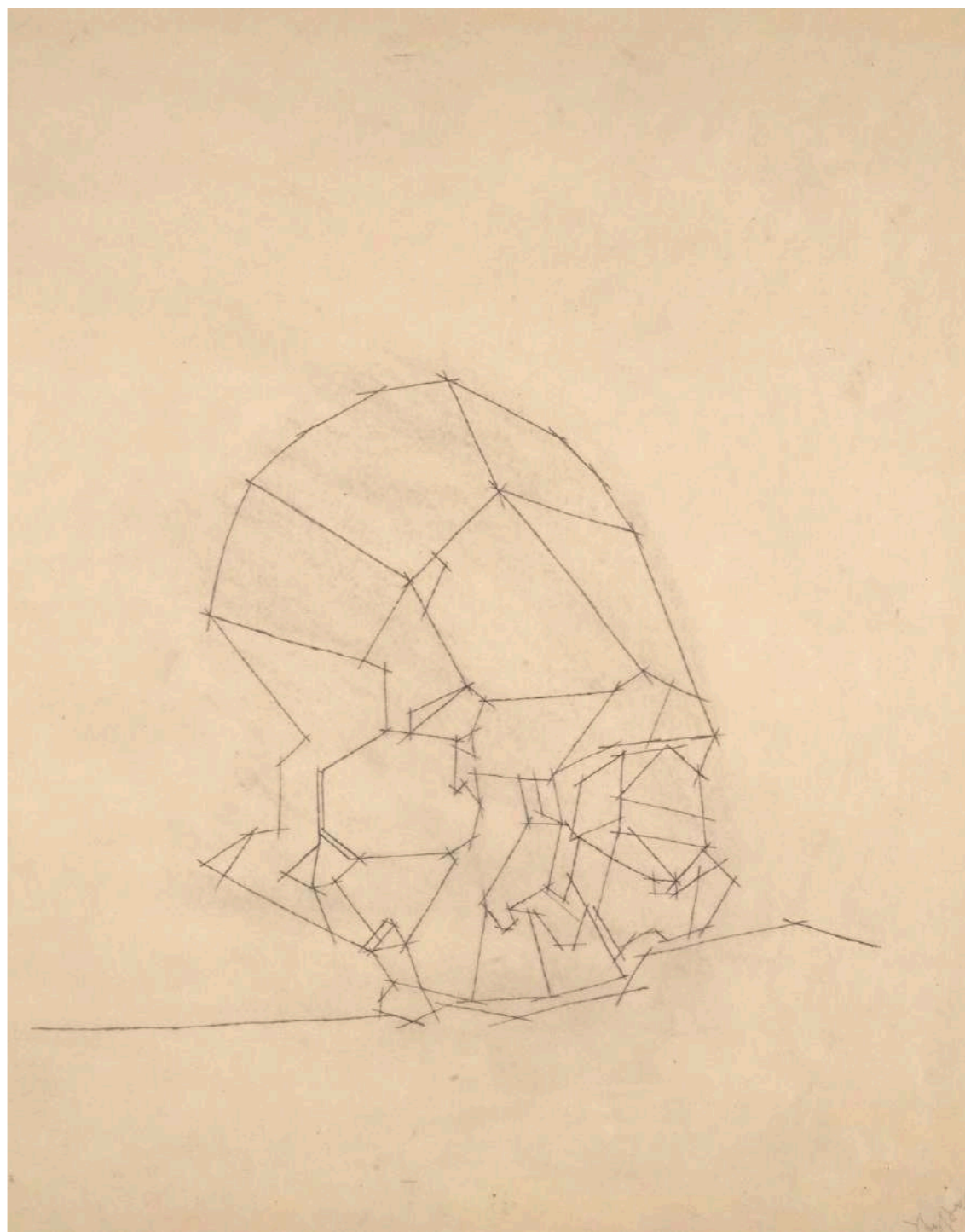
Taureau, c. 1939.
 Carboncillo sobre papel, 155 x 250 mm
 Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



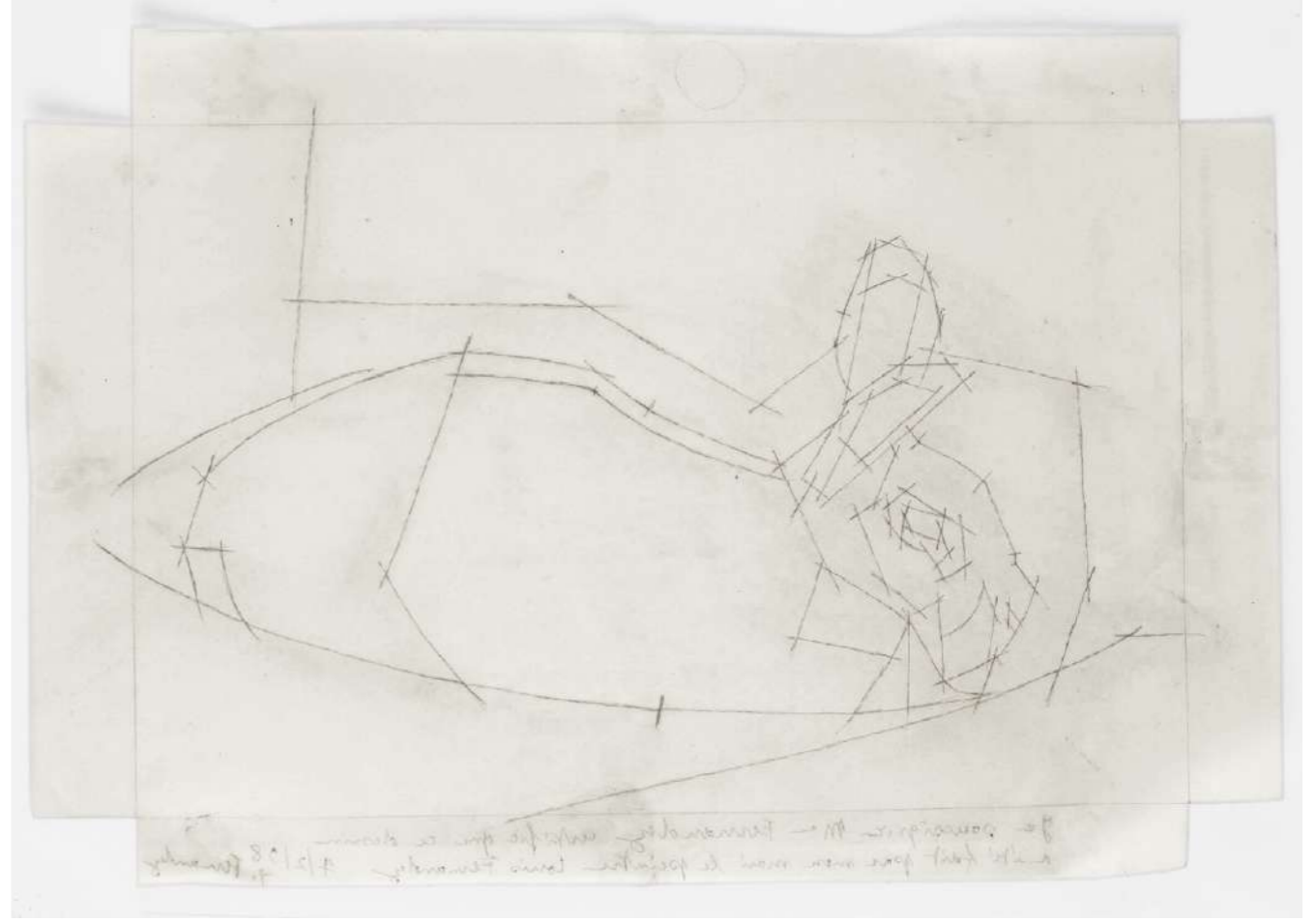
Le peuple espagnol sortira de prison, ca. 1939
 Lápiz sobre papel, 157 x 167 mm
 Colección particular



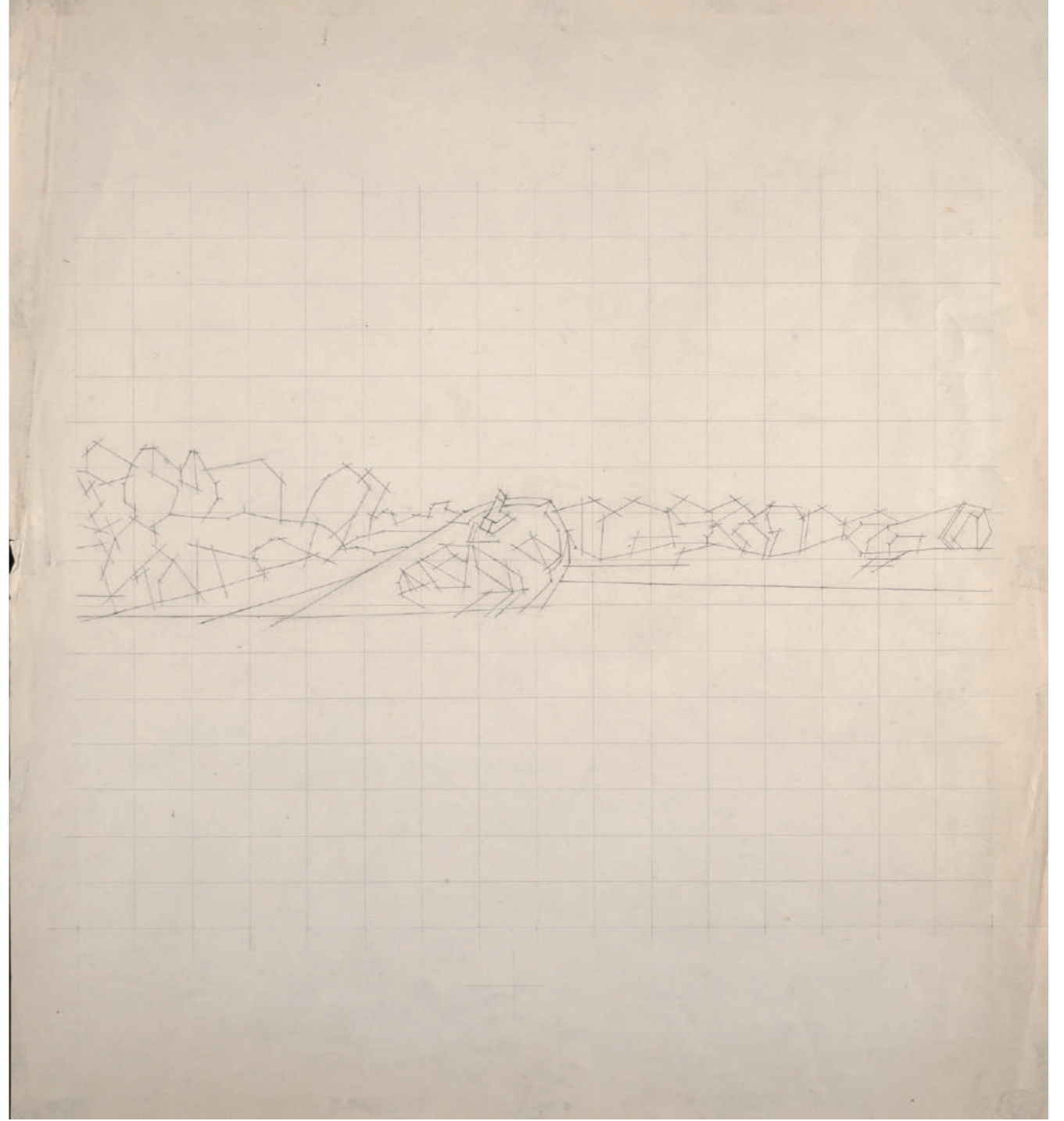
Crâne, c. 1952.
Lápiz sobre papel vegetal, 340 x 374 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



Lapin, c. 1955.
Lápiz sobre papel vegetal, 182 x 264 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

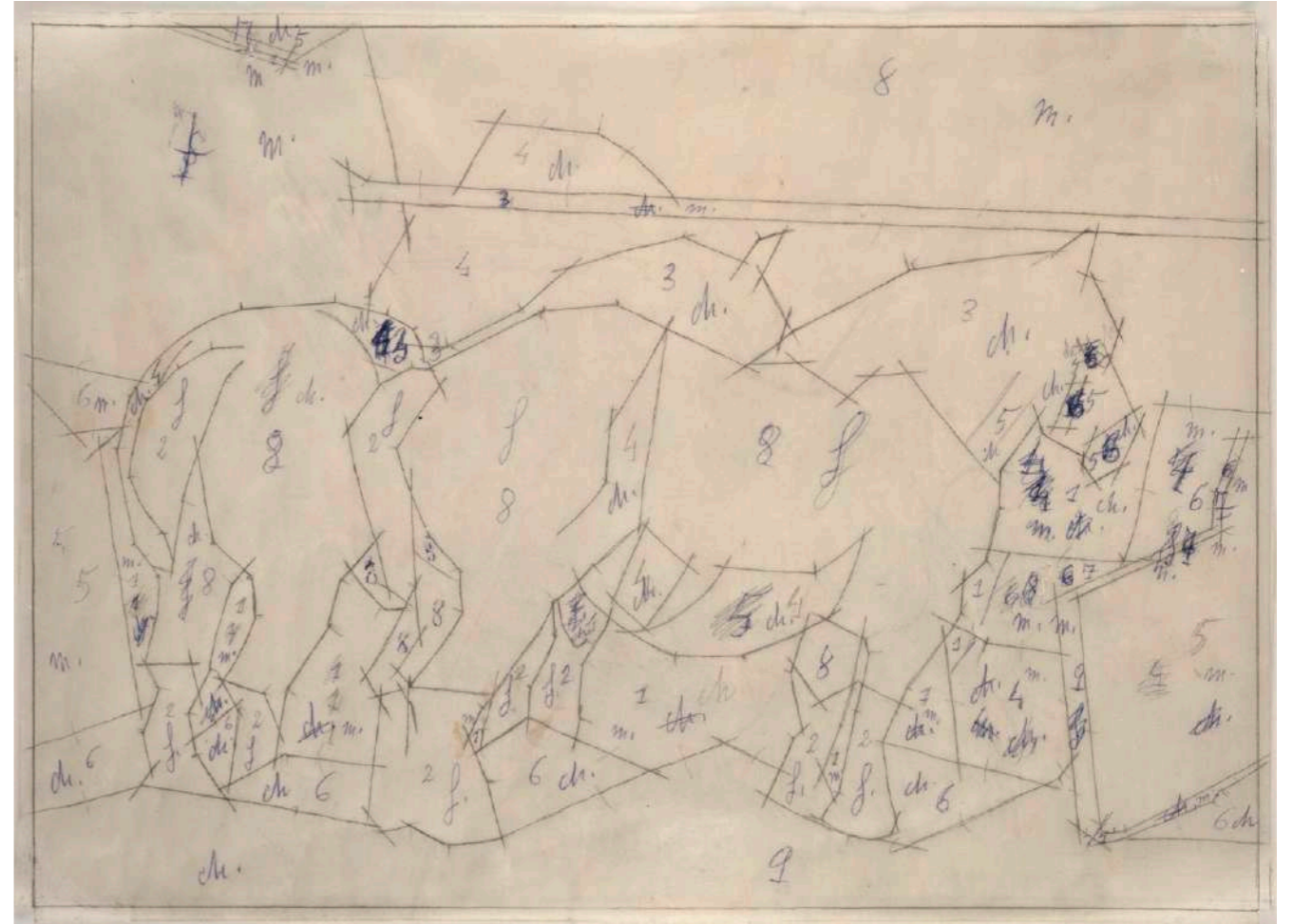


Bateau coulé, c. 1958.
Lápiz sobre papel, 516 x 470 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

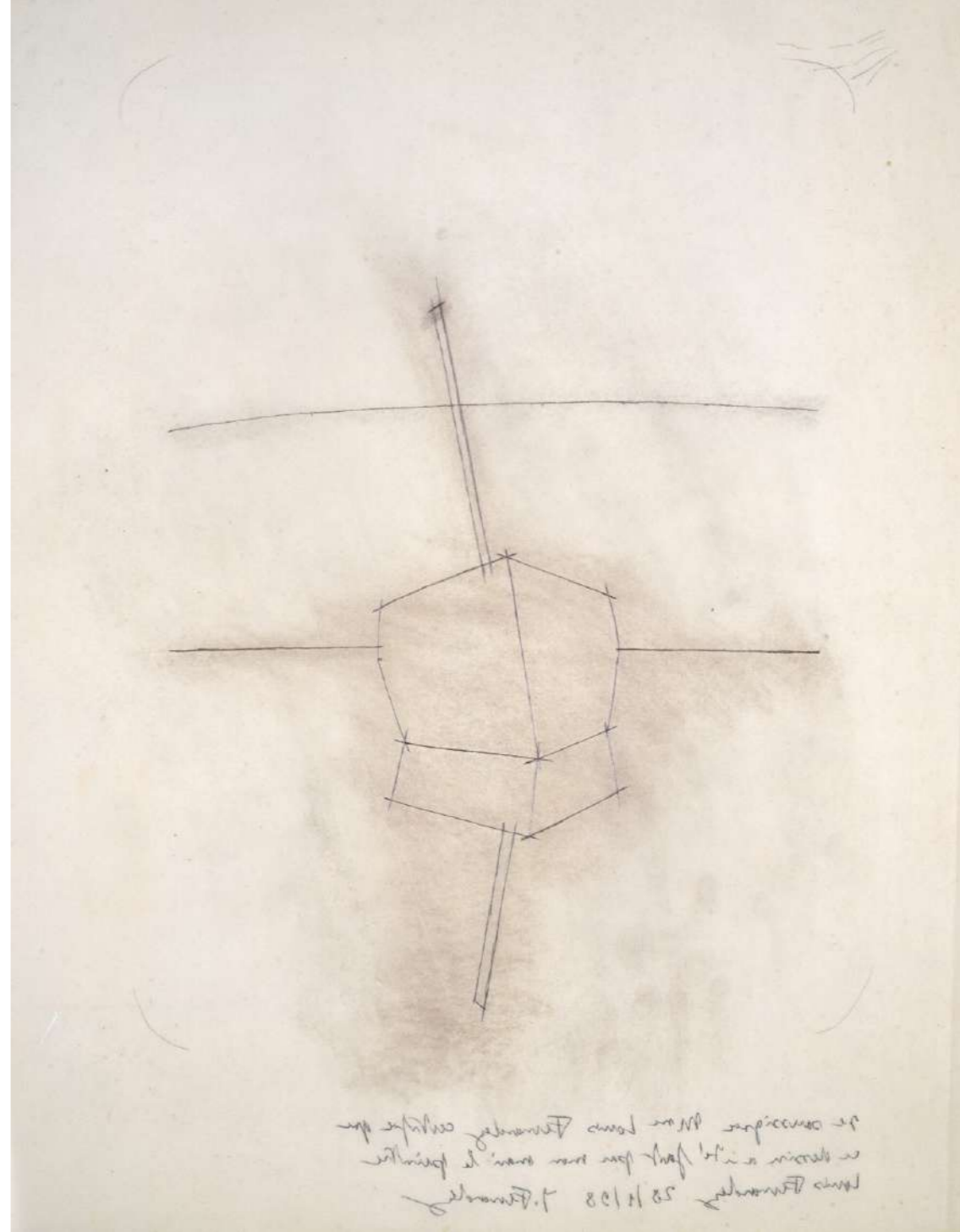


Deux chevaux dans l'écurie, c. 1959.

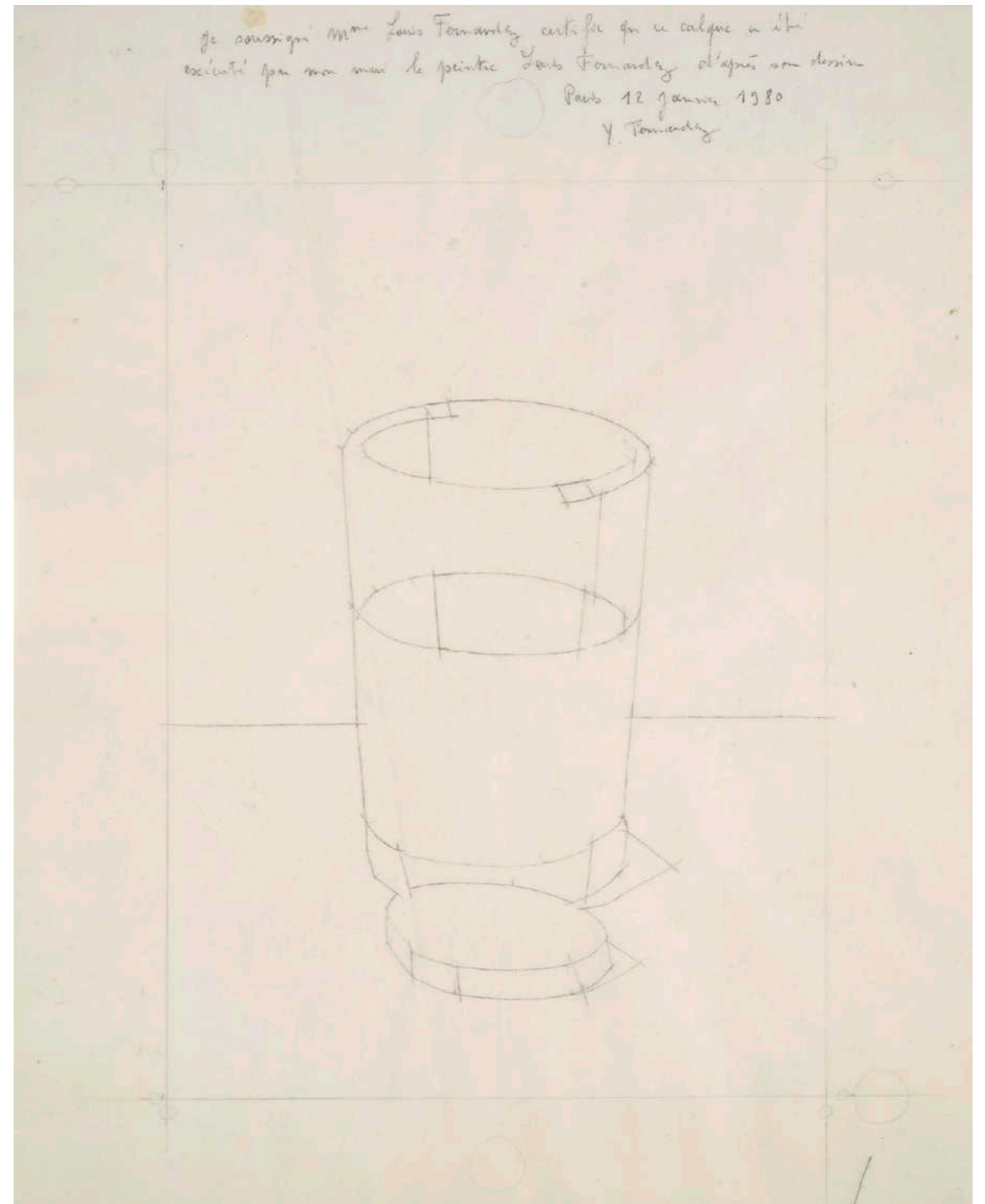
Lápiz y bolígrafo azul sobre papel vegetal, 239 x 328 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



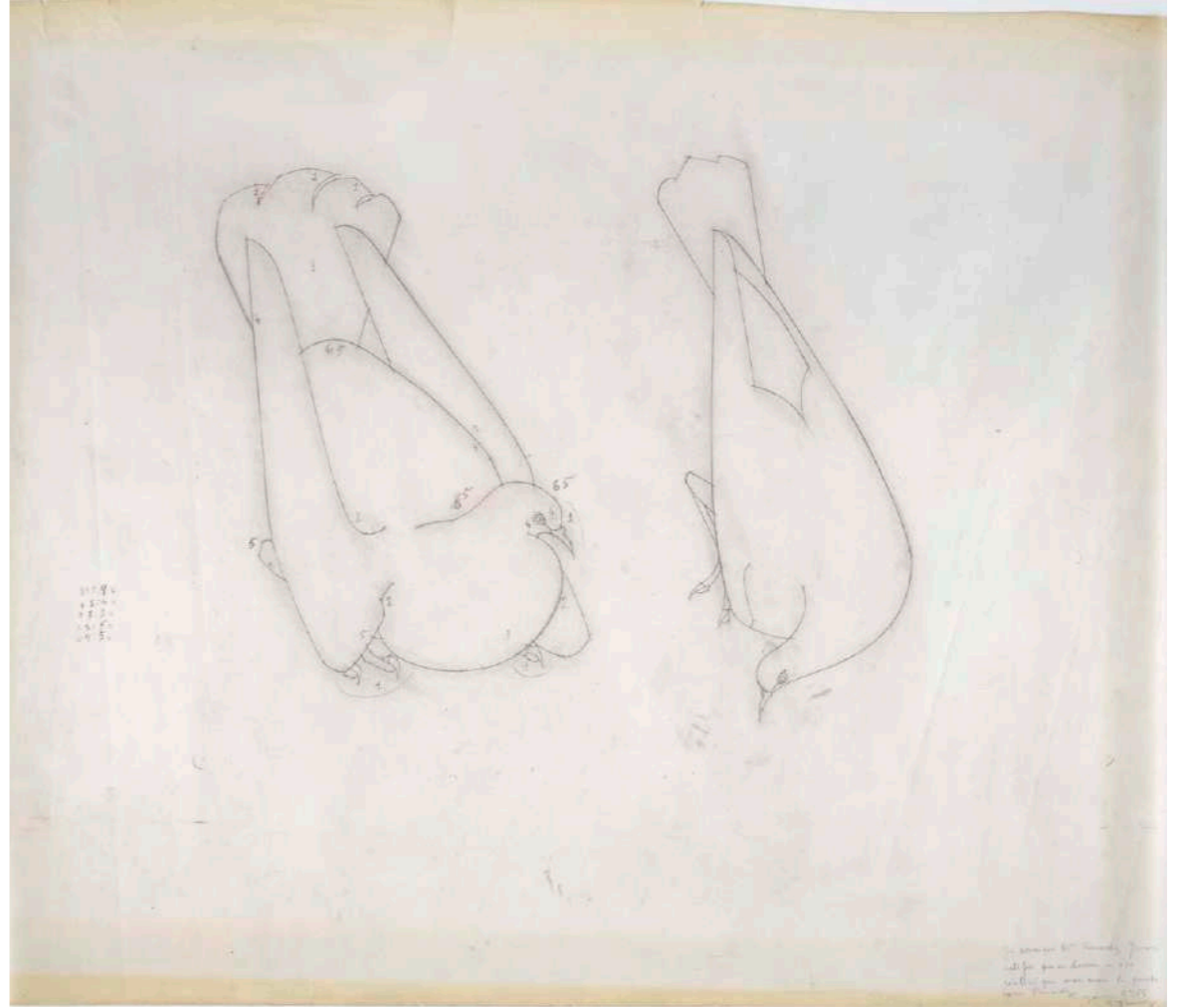
Barque, c. 1962-1963.
Lápiz sobre papel vegetal, 320 x 239 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



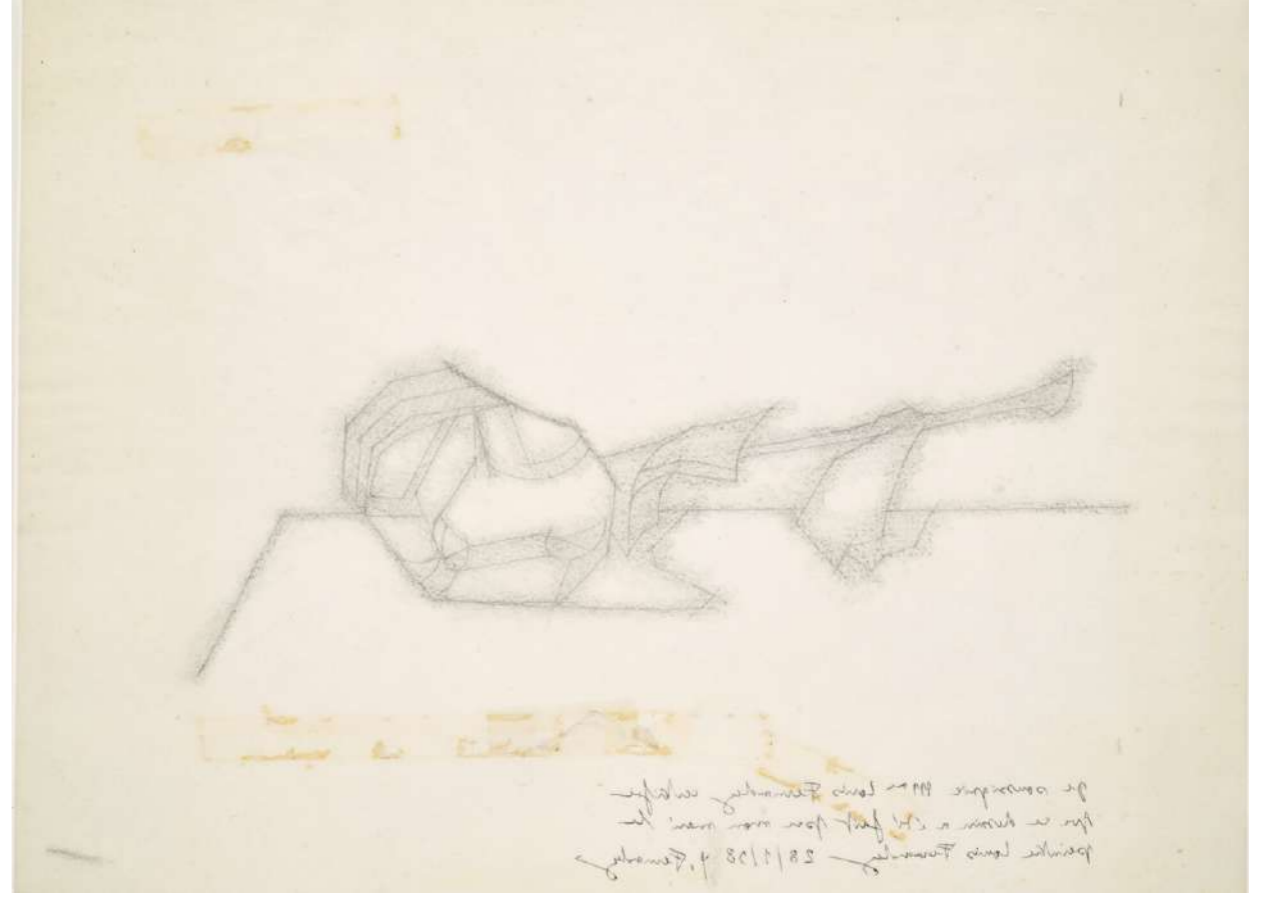
Verre de vin et morceau de pain, c. 1959-1961.
Lápiz sobre papel vegetal, 292 x 239 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



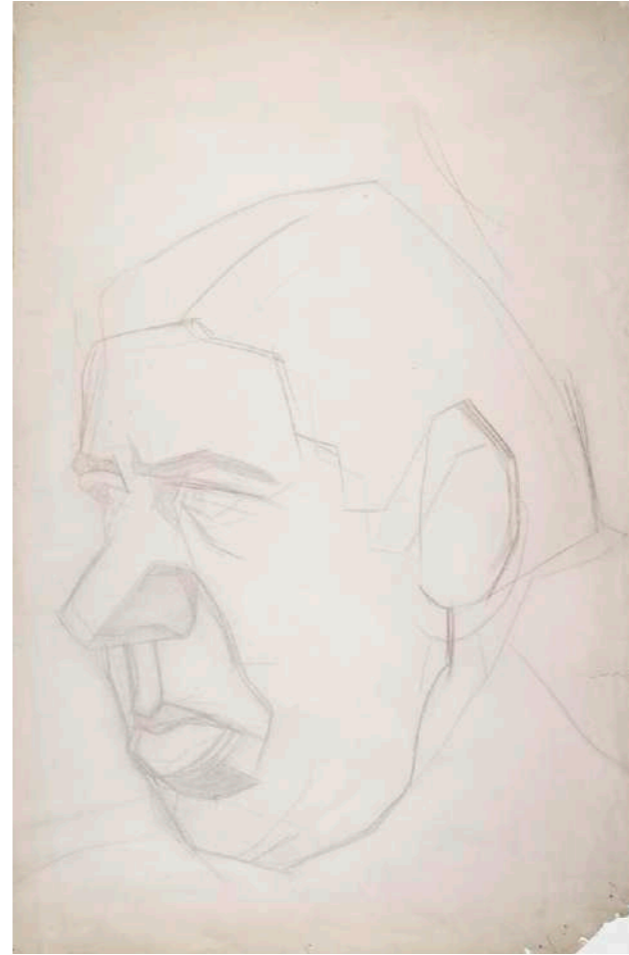
Deux pigeons, c. 1963-1965.
Lápiz sobre papel vegetal, 628 x 725 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



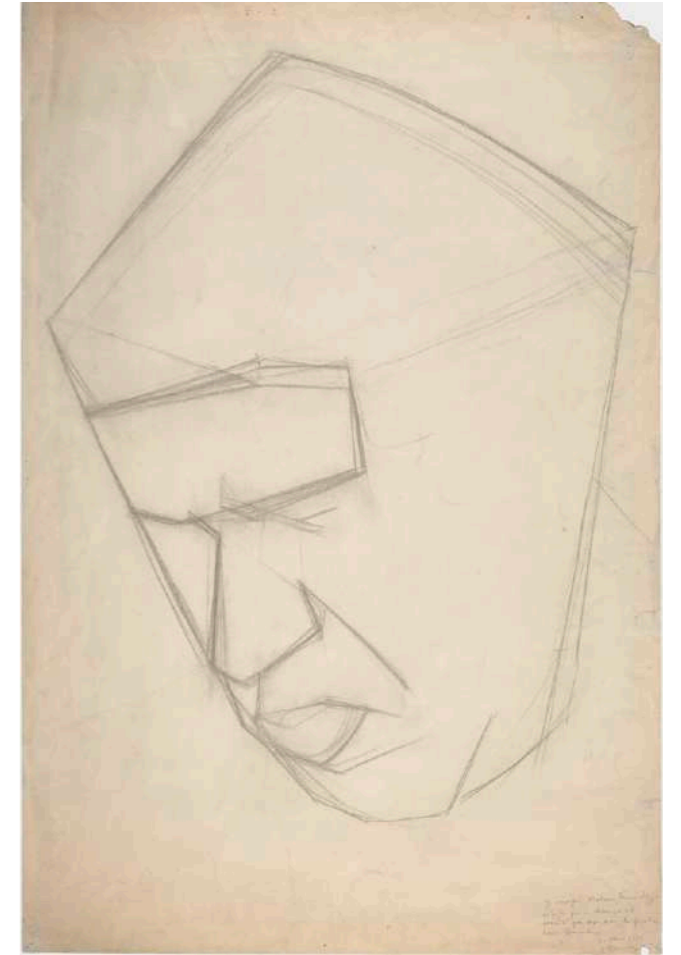
Rose, c. 1965.
Lápiz sobre papel vegetal, 239 x 320 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



Portrait d'André Breton, c. 1966.
Lápiz sobre papel, 1001 x 662 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

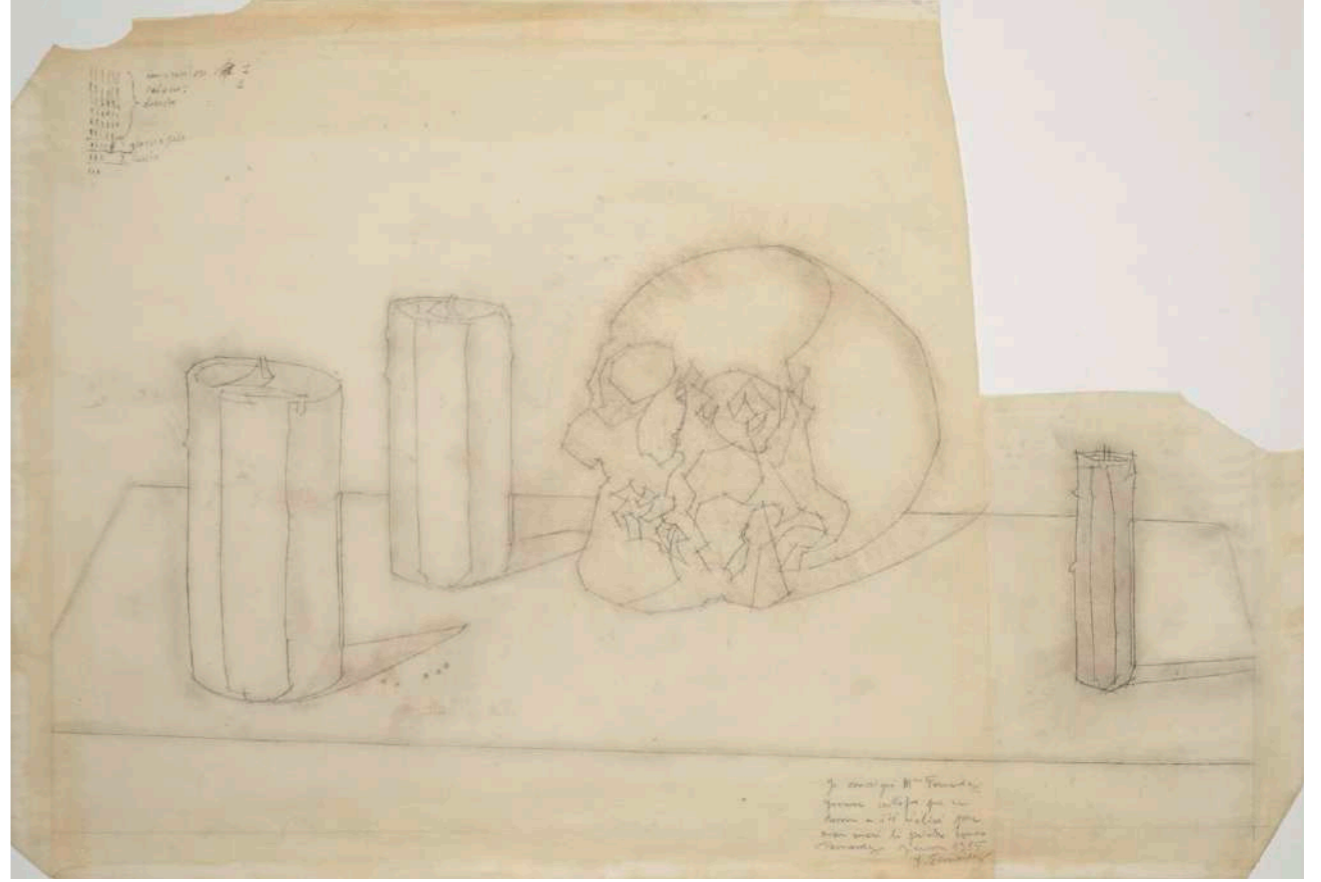


(anverso)

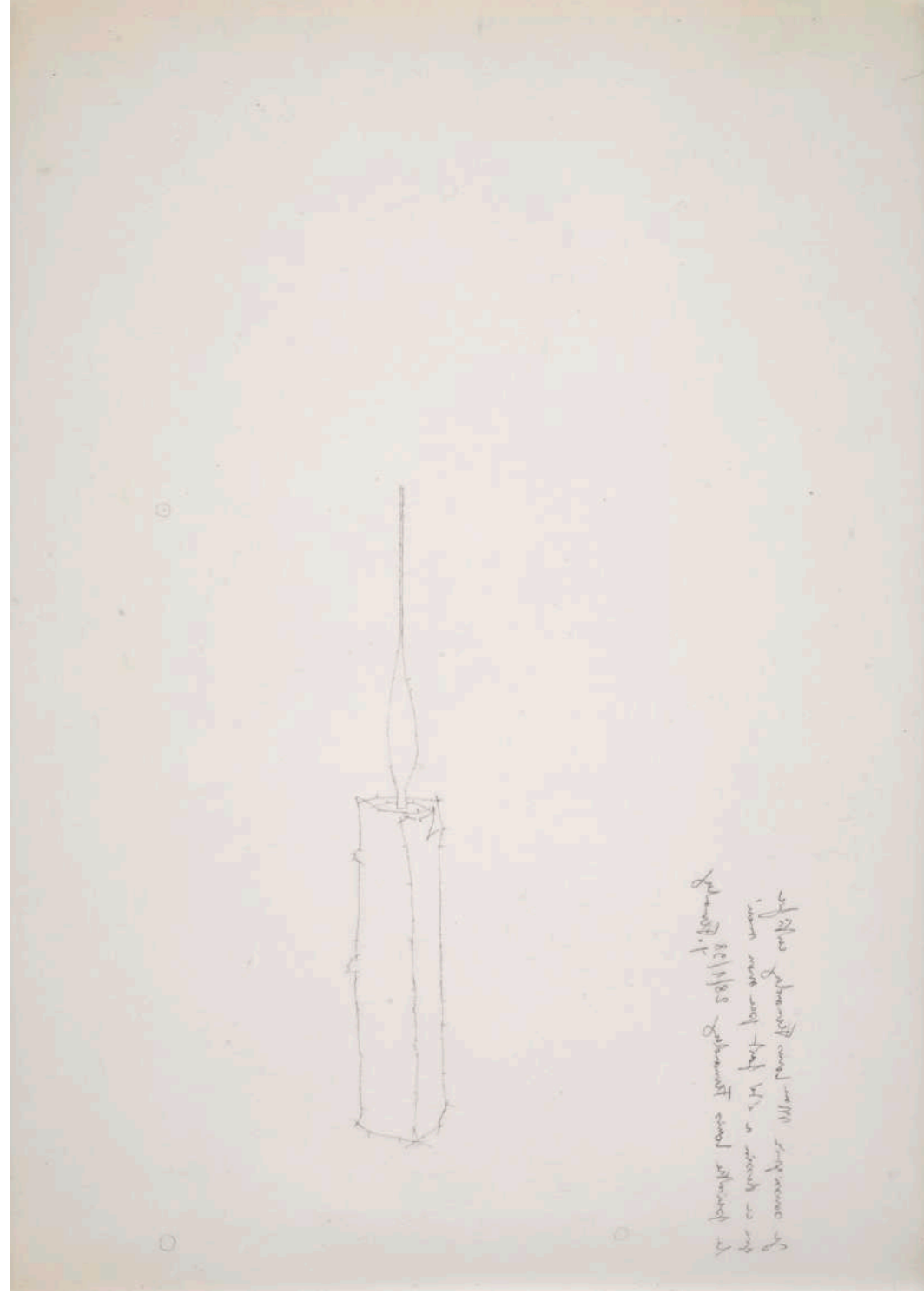


(reverso)

Crâne et bougies, c. 1966-1967.
Lápiz sobre papel vegetal, 402 x 595 mm
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



Bougie, c. 1970-1973.
 Lápiz sobre papel vegetal, 419 x 296 mm
 Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



NOTAS BIOGRÁFICAS DE LUIS FERNÁNDEZ

1900

Luis Roberto Fernández López nace en Oviedo el 29 de abril. Hijo de Enrique Fernández Echavarría, natural de Logroño, y de María Cristina López Báez, originaria de Madrid, es el segundo de cuatro hermanos. La familia vive en el tercer piso del número 14 de la calle Fruela. El 1 de mayo Luis Fernández es inscrito en el Registro Civil. El 17 del mismo mes es bautizado en la parroquia de San Tirso el Real.

1906

El 1 de febrero fallece su madre a consecuencia de una miocarditis crónica. Con posterioridad a esa muerte realiza un posible viaje a Madrid. Fernández se matricula para sus primeras clases de dibujo en una academia privada de Oviedo. La familia se traslada a vivir al número 8 de la ovetense calle Fuertes Acebedo.

1909

El 16 de mayo muere su padre de una nefritis. Luis Fernández se marcha a Madrid junto con sus tres hermanos, instalándose inicialmente en casa de su abuelo paterno, Enrique Fernández López.

1911

En mayo se traslada a casa de su tía materna Petra López Báez. A finales de año se muda a Barcelona a casa de un tío materno. Comienza sus clases nocturnas de dibujo y pintura en una escuela privada, al mismo tiempo que trabaja en una joyería-relojería ubicada en Las Ramblas.

1912

Consigue matricularse, a la mínima edad permitida, en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona, en la que permanecerá, aproximadamente, hasta 1921.

1913-14

Durante el correspondiente curso académico, conoce al pintor valenciano José Mongrell Torrent, nombrado ese año profesor de Dibujo Artístico y Elementos de la Historia del Arte en la Llotja. A partir de este momento comenzará a visitar su estudio, instalado en el número 9 de la calle Minerva, donde coincide con otros artistas, la mayor parte de ellos levantinos, como Rigoberto Soler, Luis Muntané, Enrique Arola e Higinio Blat. Fernández siempre consideró a Mongrell su primer gran maestro y protector. Además, ese curso académico el joven pintor recibe un galardón y diploma en la asignatura de Dibujo Artístico.

1915

Comienza a frecuentar la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña, fundada en 1900 por Modest Urgell, Enric Galwey y Lluís Graner. Dicha institución fue definida por Sebastià Junyent como “lelement conservador de la pintura barcelonina”. De esta fecha data el dibujo de una paloma, primera obra conocida del artista ovetense.

1916

Padece una grave neumonía que lo mantiene postrado en cama durante bastante tiempo.

1917

Decide abandonar la casa de su tío. Para ganar dinero imparte clases particulares de dibujo y pintura a alumnos que le proporciona su maestro, al mismo tiempo que realiza trabajos de repujado de cuero.

1918-19

Su obra de esta época se inscribe dentro de la pintura valenciana luminista, de la que Mongrell, discípulo de Sorolla y Pinazo, es un digno exponente.

1920-21

En 1920, Fernández padece unas fiebres tifoideas. A finales del curso académico recibe un premio, de los llamados de asistencia y puntualidad, por su trabajo en el taller de encuadernación de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona. En 1921 realiza una estancia en el Museo de Artes Industriales de Madrid. Allí practica la técnica del *batik*, de la que se conoce una obra. A su regreso a la Ciudad Condal, empieza a trabajar en una imprenta.

1922

Comienza a practicar la escultura, en su modalidad de talla de piedra, a la que se dedicará con gran fuerza durante sus primeros años de estancia en Francia.

1924

En el mes de noviembre se marcha a París. Le mueve a ello tanto el deseo de entrar en contacto con el ambiente artístico más avanzado del momento, como el intento de evitar su alistamiento en España con motivo de la guerra de África. Su viaje coincide en el tiempo con el realizado por otros creadores españoles como Ismael González de la Serna, Manuel

Ángeles Ortiz, Pancho Cossío, Joaquín Peinado y Hernando Viñes. Nada más llegar, se instala en el Hôtel du Loiret, ubicado en el número 8 de la Rue des Mauvais Garçons, en el Marais. Comienza a ganarse la vida con trabajos de cuero repujado y cerámica.

1925

Entra a trabajar como cromista en una imprenta que utiliza el *offset* en color. También a él se deben muchos de los dibujos que posteriormente eran cromolitografiados en aquel lugar. Desde el punto de vista creativo, Fernández inicia su incursión en el medio artístico parisino del momento, de la mano de un profesor de la Sorbona, Henri Laugier. Gracias a él, entra en contacto con los pintores Henri Matisse, Georges Braque, Amédée Ozenfant y Charles-Edouard Jeanneret, así como con los escultores Constantin Brancusi, Henri Laurens, Antoine Pevsner, Jacques Lipchitz y Georges Gilbert. Fernández se entrega en este momento a la práctica la escultura, como lo demuestra su pieza *Le chat*. El artista español acude a la *ménagerie* del Jardin des Plantes parisino, donde es probable que coincida con artistas como François Pompon y Mateo Hernández.

1927

El 24 de enero entra a formar parte como aprendiz de la logia masónica Fraternité, perteneciente al Grand Orient de Francia. En el estadillo de entrada figura como su profesión la de decorador. El 27 de diciembre alcanza el grado de compañero. Unos meses antes, concretamente el 26 de marzo, había contraído matrimonio con Esther Chicurel, judía sefardita nacida en Esmirna el 31 de enero de 1903. Tras la boda, Esther comienza a desarrollar una más que notable labor como *modiste* o sombrerera.

1928

El 29 de octubre es elevado, dentro de su logia, al grado de maestro. En la documentación aparece como grabador. También a lo largo de este año actúa como padrino en la ceremonia de iniciación del pintor catalán Pere Daura, gran amigo de Joaquín Torres-García, con quienes Luis Fernández mantiene una estrecha amistad. Por aquel tiempo, tanto él como su mujer habitan en el número 198 de la Rue Paris, en Vanves (Sena).

1929

Junto a su labor escultórica, Fernández lleva desde el año anterior practicando una pintura de corte abstracto, influida por la obra de puristas y neoplasticistas. De hecho, se sabe que, en julio de este año, seguía visitando, junto con Torres-García, y como venía haciendo desde tiempo atrás, el taller de Ozenfant. En octubre, participa con cuatro obras en su primera exposición colectiva, organizada por Nelly van Doesburg, esposa del pintor holandés Theo van Doesburg, dentro del ciclo titulado *Esac (Expositions selectes d'art contemporain)*, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. Una serie de fotografías confirman la estrecha amistad que había entre el matrimonio de artistas holandeses y Luis y Esther. Al mes siguiente, otras dos obras del pintor ovetense pueden verse en la *Exposición de arte moderno nacional y extranjero* coordinada por Josep Dalmau en sus galerías barcelonesas. A finales de año, Fernández acude a dos reuniones organizadas por Van Doesburg con el fin de crear un grupo de arte abstracto geométrico, que ve la luz en 1930 bajo la denominación de *Art Concret*. Sus integrantes, aparte del artista holandés, fueron Otto Carlsson, Jean Hélion, Leon Tutundjian y Marcel Wantz. Fernández consideraba su visión de la abstracción geométrica

demasiado restrictiva, sin referencia alguna a la naturaleza, y no accedió a formar parte de la agrupación. Por esta época, el matrimonio Fernández se traslada a vivir al número 4 de la Rue du Commandant Leandri, en París.

1930

A comienzos de año, unos meses antes de *Art Concret*, se funda *Cercle et Carré*, grupo de artistas liderados por Michel Seuphor y Joaquín Torres-García, defensores de una abstracción de corte geométrico, basada en los principios de orden, arquitectura y sobriedad, pero que también acepta la introducción en ella de otros contenidos de carácter simbólico y lírico. Precisamente por este talante más abierto, Luis Fernández se sintió muy próximo al grupo, llegando incluso a sufragar con dinero su mantenimiento económico. En este sentido, existe una fotografía tomada el 18 de abril en los bajos de la Galerie 23 de París, con motivo de la inauguración de la primera exposición de la citada asociación, en la que aparece el pintor español y su primera esposa. Desde el punto de vista expositivo, Fernández había empezado el año participando entre los meses de enero y marzo con una pintura y una escultura abstractas en la cuadragésimo primera exposición de la Société des Artistes Indépendants, celebrada en el Grand Palais des Champs-Élysées de París.

1931

El 15 de febrero nace *Abstraction-Création*, grupo que toma el testigo de *Cercle et Carré* y *Art Concret*, y entre cuyos miembros se encuentra Luis Fernández. Su nombre se tomó de las dos maneras que, según los componentes del mismo, había de llegar a la no-figuración: o bien a través de la abstracción progresiva de las formas de la naturaleza, o bien por

medio de la creación de un orden radicalmente geométrico, basado en la utilización de formas puras, como líneas, círculos y planos. Esta asociación se caracterizó por su cosmopolitismo y por la reunión, dentro de su seno, de una gran disparidad de tendencias políticas, sociales y estéticas. Su órgano de expresión fue la revista *Abstraction, Création, Art non-figuratif*.

1932

Publica sus dos primeros artículos en la revista catalana *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)*. El primero de ellos gira en torno a la figura del escultor Julio González, amigo personal del pintor. El segundo lo dedica al matrimonio formado por Jean Arp y Sophie Taeuber Arp, también conocidos suyos. En el mes de septiembre, el pintor acompaña a Joaquín Torres-García y su familia a Madrid, con el fin de tratar de ayudar al artista uruguayo a conseguir un puesto de trabajo en la capital de España.

1933

Abandona su trabajo de cromolitógrafo para dedicarse de lleno al arte. Participa con diez obras en el *Salon des Surindépendants* de ese año. Poco después publica su tercer artículo, titulado “Bases de mesure de la couleur”, en el segundo número de *Abstraction, Création, Art non-figuratif*. Dicho escrito, en el que el artista expone su teoría acerca de los colores, es un fragmento del primer volumen, de un total de tres, titulado *Apprentissage élémentaire ou connaissance fondamentale des moyens fondamentaux d'expression picturale*, que Fernández pensaba escribir acerca del oficio de pintor. Su interés hacia todo lo relacionado con la óptica y la percepción de la obra de arte se había visto estimulado por su entrada en contacto por aquellos años con el profesor del Instituto

de Francia A. Polack. El artículo va acompañado de la reproducción de obras del pintor. A finales de este año, Luis Fernández da los primeros pasos para tratar de conocer al artista español de mayor peso del momento, Pablo Picasso, que jugará un papel muy importante en su vida.

1934

Entre el 2 y el 14 de febrero participa en la exposición de pintura organizada por los miembros de *Abstraction-Création*, en cuya revista publica otra vez un breve texto titulado “...et il est fort possible...”, que va acompañado por la reproducción de su obra *Personnage guerrier*. En el mes de junio, por una serie de desavenencias internas, decide abandonar la formación, junto con el matrimonio Arp y Jean Hélion. A mediados de octubre, Fernández y su mujer se trasladan a vivir al número 126 de la Rue de Vaugirard. Este año finaliza para el pintor con su participación entre los meses de octubre y noviembre en *Les Surindépendants*, su inclusión en el libro escrito por el artista y crítico Anatole Jakovsky *24 essais* y su colaboración en la edición del número especial que la revista catalana *D'ací i d'allà* dedicó al arte de vanguardia en el invierno, en el que aparece su artículo “Quadre sinoptic de l'evolució dels conceptes 'pintura' i 'escultura’”.

1935

Inicia su colaboración con la revista *Cahiers d'Art*, dirigida por Christian Zervos. Publica en este mismo año dos artículos: “Réponse à l'enquête sur l'art d'aujourd'hui”, en el que ataca al arte abstracto geométrico, y “Art sur-descriptif et art non-figuratif”, que constituye una defensa del cubismo de Picasso, sobre todo en lo que a su potencial evocador se refiere. La obra de Fernández se inscribe

definitivamente dentro de un arte de síntesis, liderado por otros artistas como Jean Arp y Joan Miró, a mitad de camino entre la abstracción y el surrealismo, y del que ya se puede detectar alguna muestra en su producción de 1934. Buena prueba de su adscripción a esta nueva tendencia es su participación en la exposición *Thèse, antithèse, synthèse*, celebrada en el Kunstmuseum de Lucerna entre los días 24 de febrero y 31 de marzo. En junio expone en la muestra colectiva organizada en la sala de arte Castelucho-Diana de París, situada en el número 16 de la Rue de la Grande-Chaumière, junto con artistas de la talla de Kandinsky, a quien le une una gran amistad.

1936

En el mes de enero coordina la muestra que Picasso celebra, por iniciativa del grupo AD-LAN, en Barcelona. Desde el punto de vista artístico, el pintor español evoluciona hacia el surrealismo. Conoce a André Breton y Paul Éluard, y participa en distintas exposiciones tanto en Francia como en España: *L'art espagnol contemporain* (París) *Exposición de Arte Nuevo* (Tenerife) y la destacada colectiva celebrada en la Galerie Cahiers d'Art de la capital gala, entre los meses de junio y julio, junto con Picasso, Miró y Julio González. Con motivo de esta exposición aparece publicado en la revista de Zervos el artículo “Intentions”, donde Fernández describe el procedimiento artístico de la anamorfosis, que él cultiva en aquel momento. A lo largo del mes de junio realiza el telón de boca para la pieza teatral de Romain Rolland *14 Juillet*, a partir del *gouache La dépouille du Minotaure en costume d'arlequin* realizado por Picasso el 28 de mayo. El 17 de julio estalla la Guerra Civil y Fernández se marcha a Barcelona para colaborar en las operaciones de salvaguarda del patrimonio artísti-

co español puestas en marcha por el gobierno republicano. A su regreso a París, su nombre aparece entre los artistas integrantes del movimiento dimensionista, fundado en la capital francesa este año. Además, una anamorfosis suya se presenta en la exposición *Fantastic Art, Dadá and Surrealism*, celebrada en el mes de diciembre en Nueva York.

1937

Entre el 30 de julio y el 31 de octubre participa con dos obras en la muestra *Origines et développement de l'art international indépendant*, celebrada en el Musée du Jeu de Paume de París. Su pintura sigue adscrita a la corriente surrealista, explotando el carácter erótico y, en ocasiones, abiertamente pornográfico que frecuentaron algunos de sus representantes.

1938

Realiza una segunda obra en estrecha colaboración con Picasso; en este caso, un dibujo ambientado en una playa, elaborado de manera conjunta. Por otra parte, rechaza ejecutar la decoración mural de una de las salas que Nelson Rockefeller tenía en su apartamento de Nueva York.

1939-40

El 1 de abril de 1939 finaliza la Guerra Civil con la derrota del bando republicano, al que Fernández había mostrado su adhesión. El 2 de septiembre, el pintor entra a formar parte de la Association des amis de la République Française, organización que trataba de entablar relaciones de diálogo entre ciudadanos franceses y extranjeros residentes en territorio galo. Ese mismo mes da comienzo la Segunda Guerra Mundial y Esther, de origen judío, debe abandonar París, refugiándose, junto a la familia de Julio González, en el pueblo de

Lasbouygues, cerca de Mirabelle-par-Montcuq, en el Lot francés. Mientras tanto, el pintor se las arregla para conseguirle a su mujer la nacionalidad española, con la que Esther puede regresar de nuevo a París entre finales de 1939 y principios de 1940.

1941

Tomado París por las tropas alemanas el año anterior, la integridad de Luis Fernández también corre peligro debido a su condición de masón. A pesar de todo, está documentada, gracias a su gran amigo René Char, la ayuda prestada por el pintor a la Resistencia francesa durante los años de la ocupación.

1942

El 27 de marzo fallece en su domicilio de Arcueil Julio González, a cuyo funeral Fernández acude en compañía de Picasso. Los contactos entre ambos artistas continúan durante estos años, hasta el punto de que la obra del pintor ovetense adopta un registro muy próximo, tanto desde el punto de vista formal como iconográfico, al del malagueño. Ya palpable desde 1939, esta afinidad se mantendrá hasta 1944. Entre los meses de septiembre y octubre, Fernández acude a la muestra titulada *La quinzaine d'art espagnol*, organizada por la Galerie Charpentier de París.

1943-44

Fiel todavía a la República española, en 1944 entra a formar parte de la Unión de Intelectuales Españoles en contra del régimen franquista, que cuenta entre sus filas con artistas como Pablo Picasso, Joaquín Peinado, Pedro Flores, Hernando Viñes, Baltasar Lobo, Ginés Parra, Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Apelles Fenosa, Honorio G. Condoy, José Palmeiro y Emilio Grau Sala. Fernández comienza su etapa postcubista.

1945

Frecuenta el estudio del pintor de iconos Praxitéle Zographos. Después del paréntesis que supone la guerra, vuelve a exponer. Entre el 9 y el 17 de febrero presenta una obra en la *Exposition d'un ensemble d'oeuvres contemporaines*, que tiene lugar en la Galerie René Drouin a beneficio de los exrisioneros de guerra y deportados soviéticos en Francia. Poco más tarde, entre el 20 de abril y el 15 de mayo, forma parte de la exposición colectiva organizada por la Galerie Ariel, junto a Jean Michel Atlan, Dora Maar, Óscar Domínguez, A. Marchand y Vénard. Finalmente, entre los días 20 de octubre y 13 de noviembre, participa en la duodécima edición del *Salon des Surindépendants*, con motivo de la cual, a finales del mes de octubre, se publica un folleto titulado *Surindépendants 1945. Documents I. Vrille*, donde se reproduce una obra y una breve reflexión teórica del artista. Tan sólo un mes antes había aparecido el primer número de la revista *Vrille. La peinture et la littérature libres*, que trataba de revitalizar el surrealismo, y en la que Luis Fernández tomó parte con la reproducción de dos de sus obras. El año acaba para el pintor con su colaboración en la realización de una pintura mural colectiva en el hospital psiquiátrico de Sainte-Anne.

1946

Una obra suya aparece reproducida en la revista *Rencontres, Cahiers France-Italie*. Entre el 30 de enero y el 23 de febrero participa en la exposición *Umení Republikánského Spanelska (Arte de la España republicana)*, que tiene lugar en la galería Mánes de Praga y que luego viajará a otras ciudades checoslovacas. Entre el 7 de junio y el 7 de julio acude con tres cuadros al *Salon de Mai*, celebrado en las Galeries Lafayette de la capital gala. Casi al mismo tiem-

po, entre el 21 de junio y el 6 de julio participa con dos obras en la muestra organizada en la Galerie Drouant-David de París bajo el título *Artistes Ibériques de l'École de Paris*. Finalmente, entre el 19 de octubre y el 12 de noviembre toma parte de nuevo en el *Salon des Surindépendants*.

1947

Pasa este año y el siguiente sumido en una fuerte depresión nerviosa. Conoce a María Zambrano, con quien, a partir de ese momento, mantendrá una estrecha amistad. En abril acude a la exposición del Anglo-French Center de Londres *Spanish Painters in Paris*. En mayo, algunas obras suyas pueden verse en las ciudades belgas de La Louvière y Gante con motivo de la Semana Socialista Belga de Ayuda a España. En verano acude junto a su mujer Esther, por primera vez, al Château Cantenac Brown, propiedad de André y Jeanne de Wilde, donde pasará largas temporadas durante los siguientes diez años. También es posible que por estas fechas contratara a su primer ayudante, Jean Delpech. Entre el 11 de octubre y el 3 de noviembre participa por última vez en el *Salon des Surindépendants*. Finaliza el año con su aportación a la exposición *Kresby malíru demokratického Spanelska (Dibujos de los pintores de la España republicana)*, celebrada en la Casa de Arte de Brno.

1948

Conoce a Alexandre Iolas, quien, a partir de ese momento y hasta 1968, será su marchante. Durante los meses de verano, al mismo tiempo que vuelve a la casa de campo del matrimonio De Wilde, participa en la exposición *Photographies de Simone Herman*. A su regreso a París, cierra el año participando en la muestra *Peintres contemporains*, abierta entre el 2 y

el 30 de octubre en la Galerie du Siècle de París, así como en *Spania i Kamp*, celebrada entre los días 14 y 22 de octubre en Oslo. Victor Brauner escribe el texto *Le tableau de Louis Fernández. Assasin du temps* o, según otras versiones, *La mort du temps*.

1949

El poeta Rafael Lasso de la Vega, marqués de Villanova, firma en *Cahiers d'Art* "La peinture abstraite de Louis Fernández". El 11 de noviembre, Braulio Solsona publica en Buenos Aires "Luis Fernández, valor de la moderna pintura francesa". El pintor ilustra *Les transparents*, manuscrito de René Char. Esther es operada.

1950

Realiza su primera exposición individual en la Galerie Pierre de París, propiedad de Pierre Loeb, entre los días 28 de noviembre y 15 de diciembre. La muestra fue alentada en todo momento por Yvonne Zervos, quien, junto a su marido, convenció a Alexandre Iolas de la necesidad de realizar esta exposición antes de la planeada para Nueva York. Son seleccionadas veintiséis obras y, para el catálogo, René Char escribe el texto "Louis Fernández". La exposición es todo un éxito de público y de crítica; en este último sentido, cabe destacar el artículo publicado por Christian Zervos en su revista *Cahiers d'Art*, "Louis Fernández (Galerie Pierre)". Picasso, que visita la muestra, le dedica un dibujo.

1951

Entra en contacto con Xavier Valls. María Zambrano publica su artículo "El misterio de la pintura española en Luis Fernández". Entre el 13 de enero y el 7 de marzo participa en la exposición *L'École de Paris 1900-1950*, que se celebra en la Royal Academy of Arts

de Londres. Iolas sigue con la idea de hacer una exposición del pintor en Nueva York, para la que trata de reunir obras. En el verano, Fernández rechaza participar en la I Bienal Hispanoamericana de Arte que iba a tener lugar en el Museo de Arte Moderno de Madrid a partir del 12 de octubre. Pasa las vacaciones en el Château Cantenac Brown. A finales de año es invitado a acudir a la I Primera Bienal del Museo de São Paulo.

1952

Continúa con la preparación de su exposición en Nueva York. Pasa sus vacaciones de verano en Cantenac. Mariano Brull, cónsul de Cuba en Bruselas, le dedica el poema *Vaso con rosa*, que queda finalmente inédito. Da comienzo su etapa de madurez, caracterizada por la realización de series de cuadros en torno a distintos temas, y que se desarrolla hasta 1970.

1953

Su obra despierta el interés del artista y crítico Taro Okamoto, quien proyecta la publicación de un artículo sobre el pintor en Japón, que al final no ve la luz. Lo mismo ocurre con otro texto de René Char acerca del creador español, así como con otro libro suyo que pensaba titular *Les peintres de la lumière intérieure*. Fernández rechaza acudir a la Tercera Exposición Internacional Bienal de Litografías en Color Contemporánea, que iba a tener lugar en el Cincinnati Art Museum entre el 1 y el 30 de abril. En cambio, participa a lo largo del mes de septiembre en el *Premio Lissonne* y en *Un demi-siècle de peinture française*, muestra organizada por la Association des Musées en Israël. Una obra suya es reproducida en el especial que *Cahiers d'Art* dedica a finales de año al dibujo.

1954

Ilustra con un aguafuerte *Le deuil des Né-vons*, obra de René Char. Del 21 de abril al 25 de mayo participa, en la Windsor Gallery de Montevideo, en la muestra *Artistas Ibéricos de París*. Vuelve a pasar sus vacaciones en el Château Cantenac Brown. El 7 de septiembre fallece de manera repentina Esther, que es enterrada en el cementerio de aquella localidad. El pintor, sumido en una profunda depresión nerviosa que le inhabilita para trabajar, permanece hasta finales de año en Cantenac. El poeta René Ménéard publica en *Cahiers d'Art* el artículo “À la lumière de Louis Fernández”.

1955

Pese a ser invitado, no participa en el homenaje a Antonio Machado celebrado a principios de año en París. Reanuda, a instancias de Iolas, el trabajo. A lo largo de la primavera recibe la visita en su taller de un grupo de jóvenes artistas alemanes. Continúa pintando durante su estancia estival en Cantenac. A finales de año, Xavier Valls es sustituido por José Subirá-Puig en las labores de ayuda al pintor.

1956

Segunda exposición individual en la Galerie Cahiers d'Art de París, propiedad de Yvonne Zervos, entre los días 9 y 27 de febrero. Con motivo de la misma escriben, entre otros, Dora Vallier, que publica su artículo “Louis Fernández” en *Art News and Review*, Julián Gállego, Alain Jouffroy, Charles Estienne, Waldemar Georges y René Barotte. Entre el 25 y el 26 de abril participa en la *Exposition-Vente de tableaux modernes*, que tiene lugar en la Galerie Beaux-Arts de la capital. Comienza el litigio por su apartamento en el número 117 de la Rue de Vaugirard, al que se había trasladado a vivir a comienzos de la década de 1940, tras el intento

por parte del propietario de echarlo. Entre el 8 y el 24 de junio participa en la exhibición de pintores, escultores y ceramistas que habitaban en el distrito número 15 de París. Pocos meses después, asiste a la muestra titulada *Arte francés contemporáneo*, celebrada, entre los días 16 de octubre y 16 de noviembre, en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en el Museo Nacional de Artes Plásticas de México. Finalmente, durante el mismo mes participa en la *Exposition internationale de l'art actuel*, que recorre las ciudades de Tokio, Osaka, Hiroshima y Fukuoka.

1957

Entre el 5 y el 28 de febrero toma parte en la muestra *Comparaisons*, celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. En marzo, Luce Hochtin le dedica un artículo en *L'Oeil*. Junto a él hay que reseñar el texto elaborado también este año por Philippe Constantinidis para la revista *Cahiers d'Art*: “Le peintre Louis Fernández, son message: un mythe de l'unité”, que se publica seguido de tres poemas de René Ménéard como homenaje a otras tantas obras del pintor: *Le crâne*, *La femme* y *L'os et le vin*. Otro cuadro suyo puede verse en la presentación durante el mes de junio de la Colección Urvater en tierras belgas y holandesas. A su vuelta de vacaciones, rehúsa la invitación de María Zambrano para pasar unos días en Venecia con ella. Conoce a la que sería su segunda esposa, Yvonne Bauguen. A finales de año, Ramón Xuriguera publica en la revista *Cuadernos* “Elemento y unidad en la pintura de Luis Fernández”.

1958

El 3 de enero fallece Óscar Domínguez, amigo del pintor. Fernández acude a una nueva edición de *Comparaisons*. También participa en la muestra de arte surrealista celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston.

1959

Asiste nuevamente a *Comparaisons*. El 3 de junio ingresa en la logia masónica La Franche Amitié, perteneciente, como sucedía con Fraternité, al Grand Orient de Francia. El 20 del mismo mes contrae matrimonio con Yvonne Bauguen, quien aporta a la relación dos hijos de su primer matrimonio, Philippe y Suzanne Le Bret. Participa en la venta de objetos artísticos que tiene lugar en la sala número 6 del Hôtel Drouot de París el día 25 de junio, a beneficio del poeta surrealista Benjamin Péret. El periodista asturiano José María Alín escribe en el periódico ovetense *La Nueva España* dos artículos sobre su figura.

1960

Aparece el libro de Mercedes Guillén *Artistas españoles de la Escuela de París*, que incluye una entrevista a Luis Fernández. Jean Cassou publica *Panorama des arts plastiques contemporains*, donde también se alude al pintor español. Alín escribe su tercer y último artículo sobre el artista. Estancia de Luis e Yvonne en Pontpoint, en una finca propiedad de Jean y Dominique de Ménil, importantes coleccionistas de la obra de Fernández.

1961-1962

Sigue centrándose en su trabajo sin acudir a exposiciones. Comienzan sus vacaciones veraniegas en la localidad de Gatteville (Normandía).

1963

Entre el 3 y 4 de julio participa en el *Hommage à Valentine Hugo*, promovido por Yvonne Zervos.

1964

Entre el 9 de marzo y el 5 de abril acude nuevamente a otra edición de *Comparaisons*.

1965

Tercera exposición individual en la Galería Galatea de Turín entre los días 8 de abril y 3 de mayo, organizada en colaboración con la Galerie Alexandre Iolas de París y en la que se exhiben un total de veintiocho obras. El catálogo se abre con un texto de Luigi Carluccio. Poco después, entre el 20 de julio y el 5 de septiembre, participa en la colectiva *Exposition de maîtres contemporains*, que tiene lugar en Carpentras. Contribuye con alguna obra a la ilustración del libro de René Ménéard *Feuilles*, publicado por la editorial parisina Arts et Métiers Graphiques.

1966

En el Musée d'Art Moderne de París, entre los días 10 y 31 de enero, participa en el VII^o *Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*. Su salud comienza a empeorar debido, entre otras cosas, al exceso de trabajo, la lentitud con la que ejecuta sus cuadros y las estrecheces económicas por las que pasa.

1967

Emplaza a Alexandre Iolas para una reunión con el fin de modificar la relación contractual establecida entre ambos y poder salir así de la mala situación económica que atraviesa. En julio participa en una exposición-homenaje a René Char celebrada en Céret. Por esas fechas, su marchante le promete la realización de una exposición individual en su galería parisina con la que el pintor pudiera obtener una serie de ingresos, promesa que paulatinamente va posponiendo. En octubre marcha junto a su mujer a Toulouse a casa de su hijastra, Suzanne. En esta ciudad aprovecha para visitar el Musée des Augustins de la mano de su conservador, Denis Milhau, y ver el telón pintado en 1936 por encargo de Picasso.

1968

A comienzos de año regresa a París. El 7 de febrero recibe la noticia de que su prevista exposición individual en la Galerie Alexandre Iolas no va a tener lugar finalmente, lo que le provoca un colapso por el que es ingresado en el hospital de la Salpêtrière. Sus amigos, incluido Picasso, se movilizan para sufragar los gastos médicos. A su salida de la clínica de Gasville, adonde había sido trasladado, establece su domicilio, junto a su mujer, en el número 7 de la Rue Jacques Mawas. Al final, y gracias a la presión ejercida por el matrimonio De Ménéil y los Zervos, el 15 de mayo se inaugura su exposición en la galería de Iolas, ubicada en el número 196 del Boulevard Saint-Germain. Cuatro días más tarde, debido a las revueltas estudiantiles, la muestra cierra sus puertas, para reabrirse el 12 de noviembre. Mientras tanto, el pintor pasa sus vacaciones de verano en la localidad de Arzon y las de Navidad en Toulouse.

1969

La exposición de París itenera hacia las otras galerías de su marchante en Milán, Roma y Madrid, adonde llega en el mes de noviembre. El pintor, que sigue recuperándose de su enfermedad, rompe definitivamente su relación con Iolas. En mayo participa en la exposición de la Colección Philip Sandblom, inaugurada en la ciudad sueca de Lund el día 22. Durante los meses de verano visita con su mujer la localidad de Fromentine.

1970

El 20 de enero muere Yvonne Zervos. Luis Fernández participa en el homenaje que se le rinde ese mismo año. Viaja a Toulouse en mayo y a Cantenac en septiembre. El 12 de este mismo mes fallece Christian Zervos.

El pintor estará presente en el homenaje en forma de exposición que se le tributará de manera conjunta a este matrimonio al año siguiente. Este año da comienzo su última etapa creativa.

1971

El gobierno español se interesa por la compra de dos obras suyas, que al final no se lleva a cabo. Carlos Manzanera publica el 21 de mayo en *ABC* un artículo sobre el pintor. María Fortunata Prieto Barral se hace eco de su figura en otros textos. A finales de año participa en la *Exposition René Char*.

1972

Es objeto de una exposición retrospectiva en el Palacete Rothschild de París, entre los días 28 de abril y 26 de mayo, organizada por el Ministère des Affaires Culturelles y el Centre National d'Art Contemporain (CNAC), y comisariada por Daniel Abadie. La muestra, que reúne ochenta y nueve obras, se convierte en todo un acontecimiento y el catálogo que la acompaña reúne algunos de los textos más significativos sobre su figura. Al mismo tiempo, Frédéric Czarnès realiza para la televisión un documental sobre el artista. En España, la revista *Triunfo* le dedica un especial. Disfruta de su descanso veraniego en Locquirec, con excursiones frecuentes a la isla de Ouessant. Entre los meses de octubre y noviembre su exposición retrospectiva puede verse en la ciudad belga de Charleroi. Entra en contacto con su segundo y último galerista, Claude Bernard.

1973

Del 8 de febrero al 8 de marzo participa en la muestra *Georges Hugnet et ses amis* que tiene lugar en la Galerie Jean Chauvelin de París.

El 8 de abril muere Pablo Picasso. Pasa sus vacaciones estivales en Locquirec, Le Falga y Pépélat. A principios de octubre, regresa a París bastante debilitado. El día 15 es ingresado en el hospital de La Salpêtrière y fallece diez días más tarde. El 29 del mismo mes su cuerpo es trasladado junto al de su primera mujer a Cantenac, donde hoy descansa, y donde también se encuentra enterrada su viuda.

EXPOSICIÓN

Comisario
Alfonso Palacio

Control de obras
Beatriz Abella Villar (Departamento de Restauración)
Paula Lafuente Gil (Registro)

Documentación
Teresa Caballero Navas (Biblioteca)

Mantenimiento e instalaciones
José Carlos González Zazo

Sección económico-administrativa
Paula García Rojo
Isolina Lombardero Díaz

Vigilantes-montadores
Equipo del Museo de Bellas Artes de Asturias
Jacinto Casas Ballesteros
Emilio José Dopico Granda
José Jorge Fernández Pérez
Covadonga Rodríguez Fueyo

Departamento de Educación
Cristina Heredia

Difusión
Sara Moro

CATÁLOGO

Texto
Alfonso Palacio

Diseño
Ricardo Villoria

Fotografías
Marcos Morilla

Fotografías de Fernández
Fondo documental del Museo de Bellas Artes de Asturias

Impresión
Imprenta Goymar

© Del texto y las fotografías: sus autores

ISBN :978-84-09-54209-3
D. L. AS 02617-2023

Esta publicación acabó de imprimirse
el 25 de octubre de 2023, a 50 años del
fallecimiento del pintor Luis Fernández
...on voyait seulement la lune et son reflet sur la mer...

LUIS

FER-

N'AN-

DEZ