



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**ZÓBEL**

1984

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

# Z O B E L



*Fundación Juan March*  
Castelló, 77. Madrid-28006

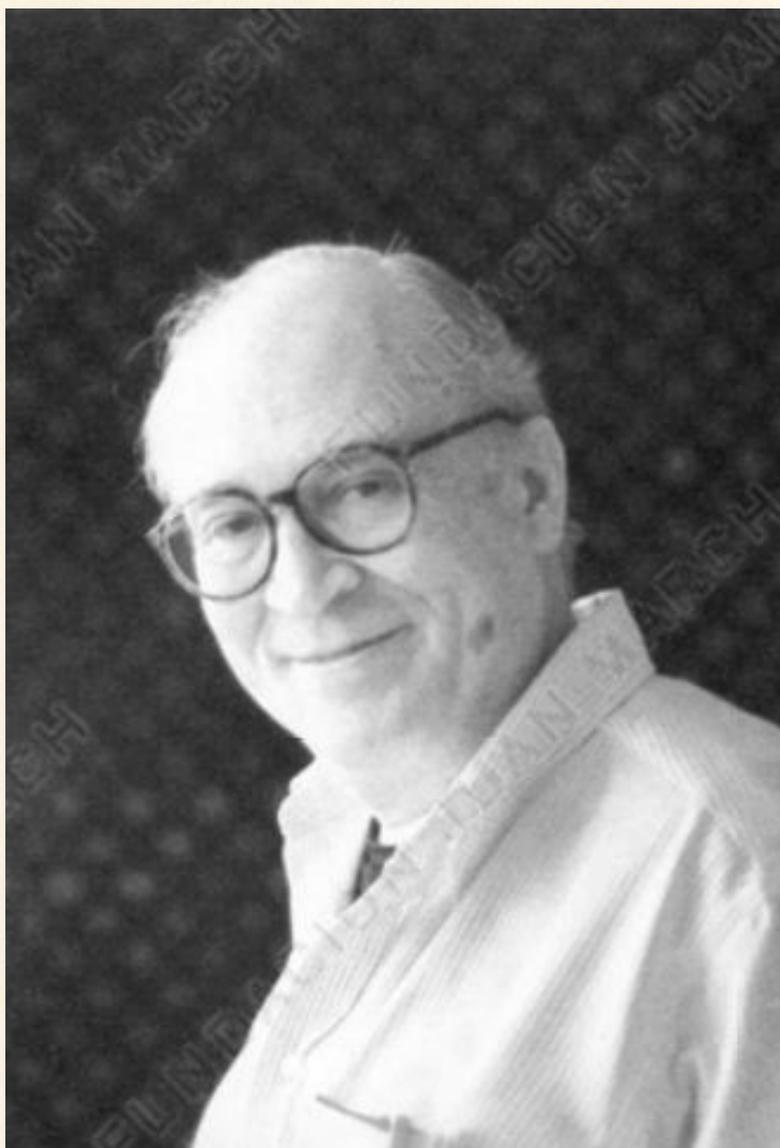








FERNANDO ZOBEL



1982. Zóbel en su estudio de Madrid  
(Foto: Rafael Pérez-Madero)

# Z O B E L

*Fundación Juan March*

*Septiembre-Noviembre, 1984*

*Cubierta:*

29 TRIOSONATA III, 1982 (82-54)

© Fundación Juan March, 1984

Fotomecánica: DIA

Fotocomposición e impresión: Julio Soto

Avda. de la Constitución, 202 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

I.S.B.N.: 84-7075-302-9 - Depósito Legal: M-28118-1984

Texto: Francisco Calvo Serraller

Diseño Catálogo: Jorge Teixidor

Diapositivas cuadros: Melli Pérez-Madero

Comisario Exposición: Rafael Pérez-Madero

La Fundación Juan March quiere rendir homenaje a la memoria de Fernando Zóbel mediante esta exposición de sus obras. La muestra, que tendrá carácter itinerante, no pretende ser una antología, sino una selección de cuadros fechados entre 1959, año en que comienza la estancia de Zóbel en España, y 1984, año de su muerte. La exposición ofrece así una representación variada de los diferentes momentos del artista durante el último cuarto de siglo, que coincide con la época de su más plena identificación española.

Fernando Zóbel era un pintor dotado de originalidad refinada y gran capacidad creadora. La Fundación Juan March tuvo el privilegio de contar con su colaboración y consejo —Zóbel era miembro de su Comisión Asesora cuando falleció—, y fue destinataria de los fondos del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que Zóbel había constituido tiempo atrás y que en un acto de generosidad y confianza donó a la Fundación en 1980.

Tras la inesperada muerte del artista el 2 de junio pasado, la Fundación Juan March decidió organizar esta exposición, propósito que hubiera sido imposible de realizar sin la colaboración de sus familiares y amigos, que han cedido amablemente las obras solicitadas. La ayuda de Rafael Pérez-Madero, Comisario de la exposición, y de Gustavo Torner, que ha seleccionado los fondos expuestos, ha sido particularmente decisiva. A todos ellos expresa la Fundación Juan March su más sincero reconocimiento.

*Madrid, 26 de septiembre de 1984*



45 EL PUENTE, 1984

## *Fernando Zóbel: La razón de la belleza*

FRANCISCO CALVO SERRALLER

### 1. LA LEYENDA DEL PINTOR

Al repasar las múltiples facetas y vicisitudes curiosas que siempre rodearon a Fernando Zóbel, se comprende la dimensión legendaria con que ha sido tratada su fecunda biografía. Nacido en Manila y fallecido en Roma, con residencia habitual en España, pero habiendo repartido su existencia en largas estancias por tres continentes tan distintos como Asia, Europa y América, por no hablar de sus múltiples incursiones viajeras a lo largo y a lo ancho del mundo entero, este artista español es quizá el más raro y excepcional caso de espíritu cosmopolita que se ha dado en nuestro país durante los últimos cuarenta años.

El cosmopolitismo de Zóbel no fue, sin embargo, una mera acumulación de paisajes más o menos exóticos sino que también afectó de lleno a la esencia misma de su personalidad, enriquecida por experiencias y estudios, que le llevaron a licenciarse y a trabajar en Harvard, a enseñar en la Universidad del Ateneo de Manila, a fundar el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y a un sinfín de otras muchas actividades culturales. Con todo, por encima de cualquiera de este variado conjunto de iniciativas que definen el carácter universalista de este creador, hay que destacar la naturaleza cosmopolita propia del pintor, cuyo lenguaje plástico trasciende toda suerte de anécdotas localistas. ¿Hay acaso algo más cosmopolita que las imágenes elaboradas por un pintor, que pretende hacerse entender por todo el mundo? ¿No es la pintura el lenguaje universal por excelencia?

De manera que por condición, formación, destino y vocación, Zóbel debe ser considerado un hombre universal, un ciudadano del mundo, un espíritu abierto, incesantemente despierto e inquisitivo. En realidad, son tantas y tan diversas las pruebas que nos ha dejado de ello, que su catalogación rigurosa resultaría ciertamente abrumadora. ¿Por dónde, además, sería lícito empezar a hacer el recuento? ¿Por el estudioso e investigador que se gradúa universitariamente con una tesis laureada sobre el teatro de García Lorca, el experto en caligrafía histórica, el especialista en historia del arte, el aficionado a la música o el refinado coleccionista? ¿Cuál o cuáles fueron las claves decisivas de esta curiosidad insaciable, volcada con apasionamiento a intereses culturales tan varios?

Podríamos responder a estos interrogantes afirmando que así de universal debiera ser siempre en principio el destino de un artista cuando su temperamento se explaya sin encontrar oposición. Sin verse nunca apremiado por necesidades económicas, Fernando Zóbel pudo entregarse sin cortapisas a lo que verdaderamente le gustaba: la pintura. Entre esta vocación pictórica y la multiplicación de aficiones a las que dio curso, así como entre su disposición generosa de filántropo y el eficaz resultado de las empresas culturales por él promovidas, hay, no obstante, un nexo que conviene despejar, porque no viene dado espontáneamente. De hecho, han existido bastantes artistas que han aprovechado la liberalidad con que les agraciaba la fortuna para encerrarse más en el acotado cerco de su profesión estricta, por no hablar de quienes, impulsados por un noble deseo de promoción cultural, han errado en el planteamiento. Lo que quiero resaltar es que, en el caso de Zóbel, importa mucho más el cómo hizo lo que hizo, que cuantas cosas se derivaron de su hacer, o, si se quiere, simplemente, que lo relevante fue su estilo de hacer las cosas.

Desde este punto de vista, hay que empezar reconociendo que todo cuanto hizo y vivió está marcado, en cualquier caso, por su decisión de ser pintor. Fue la suya una vocación madurada tar-

díamente, pues, según confesión propia, adquirió su primera caja de pinturas al llegar a Nueva York en 1945 camino de Harvard y debió compatibilizar esta inclinación con sus estudios universitarios, lo que explica que su primera participación en una exposición colectiva no tenga lugar hasta 1951, cuando cuenta veintisiete años. Más aún: durante toda la década de los cincuenta, en la que se consolida su afición al estudio y a la enseñanza de la historia del arte y en la que ciertamente demuestra una preocupación constante por la pintura, se mantiene todavía en una senda exploratoria, de búsquedas y de dudas, lejos de lo que será su lenguaje pictórico más característico, que cuajará en la década posterior, haciendo coincidir la madurez artística con la biológica.

Más ¿qué es lo que le lleva a este refinado esteta harvardiano a reafirmarse definitivamente en su identidad como pintor, tras tantos avatares y estudios, y, desde luego, sin estar movido por ningún apremio económico, que le dejaba peligrosamente libre de preocupaciones en un terreno en el que es imprescindible la lucha más intensa? Sabemos que Zóbel, a comienzos de los cincuenta, andaba bajo la influencia de ciertos artistas bostonianos, que seguían las pautas del expresionismo sentimental de Rouault y el Picasso azul, lo que podría definirse como una interpretación moderada y provinciana de lo moderno. También sabemos que, por aquellas mismas fechas, el dibujo y la experimentación en diversas técnicas artísticas eran las principales preocupaciones de un joven pintor balbuciente, culto, sensible y suelto de mano, pero que no había aún traspasado el umbral de una figuración bastante académica. En medio de estas circunstancias, que son de una confortable tibieza, con todo el peligro de esterilización creadora que puede traer consigo la comodidad autosatisfecha, Zóbel experimenta en 1955 una crisis personal como pintor, que a la larga resultará decisiva. Esta crisis, provocada por la contemplación de una exposición del entonces casi desconocido M. Rothko y por su descubrimiento de la fotografía, acontecimientos ambos que cuestionan su estilo figurativo, mas una prolongada estancia en Madrid en un momento en el que empezaba a despuntar una generación decisiva de jóvenes informalistas, resolvieron positivamente el universo de Zóbel, que se encaminará en lo sucesivo por una nueva y más positiva senda.

Como estamos tratando de la biografía de Zóbel en un epígrafe titulado «La leyenda del pintor», quizá convenga ya encarar lo que desencadenó afortunadamente el mito. En este caso, también cobra la apariencia de un encuentro feliz, un cruce de destinos, cuyas felices consecuencias se derraman por partida doble. Por una parte, está la suerte del propio Zóbel, que nada más sufrir la crisis de 1955 en pos de una pintura liberada de las ataduras de una figuración convencional, encuentra inopinadamente en España un núcleo de artistas de inquietudes parejas, pero en un contexto y en una dimensión más abarcable que la norteamericana; por otra, la suerte de estos jóvenes artistas españoles, cuya ilusionada lucha ante un medio ambiente hostil necesita imperiosamente de cualquier apoyo exterior. Ambas partes se prestarán una ayuda preciosa, sin cuyo concurso —hoy lo vemos con claridad— la historia del arte abstracto español habría sido muy distinta.

Con ello no quiero insinuar, por supuesto, que Zóbel haya ejercido una influencia en nuestros informalistas de los años cincuenta, aquellos que fundaron el grupo *El Paso*, pero sí que sin el aliento material y espiritual de este compatriota venido de fuera, pleno de información y recursos, la imagen de esta naciente tendencia habría sido menos rotunda y eficaz. En este sentido, se suele hablar del Zóbel recién llegado a nuestro país y, enseguida, entusiasta coleccionista de los mejores informalistas, así como de la posterior creación del celeberrimo Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, mas, a mi modo de ver, no se destaca lo suficiente lo que significó esta benéfica iniciativa promocional como esquema normativo de contemplación, como el instrumento crítico de visión que enseñó a mirar un nuevo tipo de arte. Más allá, pues, del anecdótico estímulo económico o del énfasis moral que suponía sancionar en el ámbito carismático de un museo una forma de concebir el arte entonces muy polémica, hay que situar el gesto ejemplar de haber creado el observatorio pictórico preciso para entender algo tan problemático como la pintura desnuda.

Hay que tener en cuenta que, a pesar del tópico que hace de España «país de pintores», nuestros grandes maestros de vanguardia se hicieron y triunfaron fuera, y que, en cualquier caso, hasta después de la guerra, nada hubo entre los que aquí se quedaron que desmintiera la huella castiza del realismo y el expresionismo. Con unos precedentes históricos semejantes, el que, durante los años cincuenta, tras la asfixiante claustrofobia cultural de la década anterior, se generara desde el interior un movimiento de vanguardia, con las especialidades características de una revolucionaria interpretación de las señas de identidad nacionales, fue un hecho verdaderamente excepcional. Y si hago mención a unas especialidades características es porque hay que denominar efectivamente así las de un arte, que conseguía aglutinar, a través de un grupo coherente, cosmopolitismo y tradición, ese viejo ideal, tantas veces fracasado, del regeneracionismo español contemporáneo. La combinación equilibrada de una forma de expresión, entonces triunfante en todo el mundo —la del informalismo—, y unos contenidos genuinamente españoles, perfectamente reconocibles como tales a pesar de prescindir de toda anécdota figurativa, supuso un salto cualitativo en la historia de nuestra vanguardia, que obtuvo de esta manera su primer reconocimiento internacional, hasta entonces reservado a figuras aisladas, hechas y ensalzadas al margen de lo que ocurría en España.

El sofisticado y culto esteta, procedente de los círculos de élite bostonianos, que era el Zóbel llegado aquí por aquellas fechas, supo percatarse inmediatamente de lo que se estaba cocinando y supo reflejarlo, mediante una de sus mejores composiciones, en lo que después será universalmente conocido como el Museo de Cuenca, que es una especie de «cuadro dentro de un cuadro», el inteligente testimonio de una visión pictórica de la pintura. Al margen de influencias rastreables, dadas y recibidas por Zóbel como pintor en aquellos años, influencias, en cuanto a estilo, bastante menudas, lo que él aportó al arte español fue, sobre todo, esa despierta y selectiva retina, capaz de ordenar la realidad en su disposición más afortunada. Hoy, desde luego, es difícil que nos podamos salir de su *cuadro* de Cuenca, cuando pensamos el arte abstracto español de los años cincuenta y sesenta. Un cuadro, por cierto, sobremanera exquisito, lo que ha desconcertado a más de uno, quizá por no haberse parado a meditar que sólo a través de esta lente fría y aristocrática profundamente cosmopolita, la cruda desmaña española alcanzaría allende nuestras fronteras el distanciado contrapunto que precisaba para ser comprendida. Por lo demás, que luego el modo de hacer de Zóbel, el lenguaje de su personal estilo pictórico, tomara otra dirección no hace sino confirmar el mérito de su perspicacia visual, esa su forma de seguir pintando incluso cuando dejaba el pincel.

Con la guía del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca en la mano, limitándose a lo que constituye su núcleo esencial, ese conjunto de artistas soberano, en su mayor parte nacido, como el propio Zóbel, a lo largo de los años veinte o en sus inmediatos aledaños, se puede evaluar con cierta precisión el valor histórico objetivo de esta empresa, pero sería tremendamente injusto afirmar que ella sola contiene todo lo que este creador dio de sí. Hasta el momento mismo de su muerte, cuando ya el Museo había pasado a la tutela directa de la Fundación Juan March, Fernando Zóbel continuó interesándose y coleccionando obras de pintores jóvenes españoles, a los que siempre apoyó no sólo de forma material, sino también y posiblemente en una mucha mayor medida, de forma espiritual. Personalidad afable y generosa, de una discreción elegante, a medias entre la timidez y la bondad pura y simple, Zóbel estuvo siempre abierto a todo el mundo, como un interlocutor de lujo, tanto más precioso cuanto sus mejores talentos —información de primera mano, vasta cultura humanista y sagacidad crítica, no mermada por los fantasmas nacionales de la envidia y el resentimiento— no han sido ni son precisamente habituales en nuestro país. Ya sé, de todas formas, que sopesar de forma contable este sutil alimento, que de una u otra forma nos ha nutrido a tantos, resulta hartamente complejo, pero se hará en lo sucesivo tanto más evidente en la medida que, estando definitivamente ausente, lo echemos en falta. Es así como, dolorosamente, se agranda la huella dejada por las personalidades excepcionales: guardando ausencias. Su recuerdo,

sin embargo, no se limita a ensombrecernos, pues, junto a la lógica añoranza que suscita con su pérdida, también nos estimula de forma ejemplar. La leyenda del artista cobra de esta manera su más plena dimensión, que, en el caso de Zóbel, es, en definitiva, una invitación a sacarle más provecho a la vida.

## 2. A LA LUZ DEL MÉTODO

Explicando en cierta ocasión la cualidad definitoria del arte de su amigo Gustavo Torner, Zóbel estableció una oportuna distinción entre «estilos de hacer» y «estilos de pensar». Con ello quería simplemente llamar la atención sobre el carácter determinante que ha de tener la actitud mental del artista a la hora de configurar la personalidad de su obra, que no puede identificarse sólo por la repetición estereotipada de ciertas señas materiales. Si éste es un principio válido para toda la historia del arte, lo es más, si cabe, en el de la época contemporánea, cuya extensión indiscriminada por los más insospechados campos de significación pliega lo artístico a la mera intencionalidad del sujeto creador. Desde esta perspectiva, ¿cómo, por ejemplo, identificar, mediante las señas materiales simples de sus productos, el estilo de Duchamp? Hay que reconocer, por consiguiente, que a este genial creador, cuya ejemplaridad artística estuvo basada paradójicamente en su manera de sustraerse a las pautas de cualquier quehacer establecido, no puede interpretársele sino como la inmaterial estrategia de un estilo de pensar artísticamente el mundo. Sean cuales sean los productos por él fabricados, en ellos está siempre trascendida la materialidad en favor del pensamiento, el método, que es quien de verdad cualifica el estilo. Como lo apuntara Robert Klein, las obras de arte de nuestra época «ya no tienen dos o tres dimensiones, sino una sola que podemos llamar unas veces profundidad y otras tiempo: la dimensión intencional de donde surgen».

Es difícil encontrar, en cualquier caso, alguien mejor que Zóbel para ilustrar un modo de pintar a la luz del método. Para comprobarlo, no hace falta ni siquiera hurgar analíticamente en el proceso de ejecución material de sus cuadros, ya que siendo él mismo plenamente consciente de su actitud artística reflexiva, ha insistido sobre este punto cada vez que ha tenido la oportunidad de hacer declaraciones. En todo caso, lo que puede sorprender es su insistencia al respecto, debida quizás a las apariencias de espontaneidad y lirismo que desprende su pintura. Esta atmósfera evocativa, de fácil comunión por vía del afecto, puede haber disimulado el laborioso entresijo mental que sostiene su trama pictórica, pero nunca a ojos del observador atento, capaz de discriminar, a través de las brumas sentimentales, el bosque de complejas referencias que habita en el meollo de cada uno de sus cuadros. En las propias palabras de Zóbel, queda aclarada así la cuestión: «En un sentido mis cuadros pueden parecer sencillos de realización porque efectivamente son fáciles de realizar. Esta facilidad es el resultado de un esfuerzo que yo creo que debe quedar escondido... Mis cuadros —los que salen bien— son fáciles y rápidos de pintar porque están muy ensayados. Pueden parecer frescos y espontáneos porque son todo lo contrario. En ellos hay relativamente poca improvisación. Casi toda improvisación auténtica tiene un cierto aire pesado, confuso y contradictorio. Puede tener la fuerza de lo caótico y algo de su belleza. Eso es lo que entendieron muy bien los maestros del expresionismo abstracto y les tengo una enorme admiración. Lo mío va por otro lado. Hay que escoger. O se canta o se grita».

Además de confirmar esa concepción meditada, de elaboración lenta y compleja, que tiene Zóbel de la pintura, el párrafo antes reproducido nos adelanta una información preciosa tanto acerca de la peculiar psicología de su autor, como acerca de su posición en el contexto de la pintura de vanguardia de después de la segunda guerra mundial, o, más exactamente, en el contexto del gran debate que se desencadena en el mundo artístico internacional, entre los años cincuenta y comienzos de los sesenta, al producirse la crisis del informalismo. Tras el párrafo citado, en defi-

nitiva, no pueden ya caber dudas sobre las intenciones y los objetivos del Zóbel pintor, que, psicológica y conceptualmente, ha apostado por la introspección reflexiva, el análisis crítico y el método.

De todo ello, con sus correspondientes corolarios referentes al momento histórico que los arroja, habrá que sacar las consecuencias pertinentes, mas, por el momento, para no salirnos del carril prometido, debemos fijarnos en eso que enfáticamente hemos titulado «A la luz del método». Hay que desarrollar más, desde luego, este tema, pues no queda resuelto con saber que Zóbel no pintaba al dictado de arrebatos espontáneos. En realidad, sea o no consciente de ello, ningún pintor moderno lo hace, porque, desde el Renacimiento, está gravitando de forma decisiva sobre el acto creador una poderosa mediación intelectual. A Zóbel no se le escapó en ningún momento esta mediación, incluso en su planteamiento más clásico, como enseguida veremos, pero, además, reduplicó hasta el extremo su efecto, lo que a él le sitúa en una categoría especial entre los artistas contemporáneos.

Comencemos a analizar este asunto por su nivel más sencillo y primordial: el que pone de manifiesto la adopción por parte de Zóbel, en primera instancia, de un método clásico para resolver la mediación intelectual, que rige, desde sus comienzos, la historia de la pintura moderna. De nuevo, no hay sino que reproducir sus propias palabras: «Mi proceso es muy clásico. Es el proceso de apunte-dibujo-boceto-cuadro... El apunte pretende recordar una idea. El dibujo intenta fijarla. El boceto es un ensayo de realización. Es un proceso de eliminación; de ir eliminando distracciones. El cuadro pretende ser la realización lo más clara posible de la idea inicial». Este simple esquema de composición pictórica, que aparentemente sólo refleja la aplicación mecánica de un método académico de taller, encierra, sin embargo, toda la compleja sabiduría que transformó las artes plásticas en una disciplina humanística. Efectivamente, desde que los primeros teóricos del Renacimiento señalaron al *disegno* como el fundamento esencial de las artes —interpretando naturalmente el término *disegno* en su sentido más laxo y hondo, como la concepción espiritual de una idea o pensamiento elevados, que sirvan posteriormente de guía a la mano en su ejecución material—; desde entonces, sin duda, la obra es el resultado final de un proceso mental complejo, que exige al artista una reflexión y un método. Con su sistema de apunte-dibujo-boceto-cuadro, Zóbel hace, por de pronto, suya esta tradición académica fundamental, lo que, por lo demás, es bastante lógico en un pintor que ha puesto tan en evidencia, de palabra y de hecho, su amoroso apego por la historia del arte, entendida ésta, claro, no como un patrón dogmático, que coarte el libre curso de la inspiración, sino como el abono nutritivo que la fecunda. «Yo creo que cada pintor pinta en relación con lo que le rodea —ha declarado a este propósito—, y a mí lo que me ha rodeado siempre es la Historia del Arte, obras de arte. Ese es mi mundo. Sería absurdo que yo pretendiera hacer una especie de realismo cuando soy un señor que está en casa, o en museos, o entre libros. Ese es mi mundo».

De manera que Fernando Zóbel, pintor inscrito en la tradición humanista, pintor que se piensa las cosas, pintor con método. Todo esto me parece importante tenerlo en cuenta, pero en sí mismo es insuficiente para dar cuenta completa de lo que el método significa para este creador contemporáneo. Quiero decir que hace falta aún iluminar más su actitud metódica, aunque sea de forma somera, en el contexto de lo que ha significado el arte de vanguardia de nuestro siglo y, más precisamente, en el de la crisis del informalismo de fines de los años cincuenta, momento en el que maduró su estilo personal.

Ciertamente hay que comenzar apelando a algo tan general como la significación del arte de vanguardia, porque es en él cuando se completa el proceso histórico de ensimismamiento formal del lenguaje pictórico, con lo que éste supuso de multiplicación de los recursos reflexivos y de los métodos analíticos del creador. El arte se puso a sí mismo como contenido y el artista, consecuentemente, se desdobló: el artista se piensa, reflexiona. Claro que no todas las actitudes individuales

fueron a este respecto homogéneas. Hubo sus más y sus menos al adoptarse esta vía excesiva, que debe tanto al vértigo moderno de la temporalidad. Así fue señalado paradigmáticamente por Octavio Paz, que distinguió los modelos contrapuestos de Picasso y Duchamp: el primero —según él— ejemplo de pintor impelido por la prisa —«la prisa pinta por sus pinceles»—, y el segundo, ejemplo de analista del movimiento, objetivador del tiempo. Prototipos ambos respectivamente de la pasión y de la ironía, o, si se quiere, prototipos de la representación de la prisa y del retardo, por seguir empleando expresiones literales del escritor mexicano.

Salvando las distancias que sean precisas, Fernando Zóbel se relaciona más con el modelo duchampiano, ya que para él el acto artísticamente creador es interpretado como una estrategia analítica discriminatoria, como formulación precisa de la idea; en definitiva: como un laboratorio mental. En Zóbel, lo visible lleva a lo invisible, a la armadura conceptual que estructura el cuadro. Respondiendo a una pregunta que le inquiría sobre esa concepción cerebral de la pintura, Zóbel fue bastante tajante: «Con lo del laboratorio supongo que te refieres al artista investigador, en contraste al artista por fórmula o al artista que se expresa directamente, como canta el pájaro o Dios sabe cómo. Si se trata de eso, desde luego soy artista de laboratorio... Se ha dicho muchas veces que mi arte es un arte cerebral, y me sospecho que en relación a tantas maneras como hay de pintar lo que dicen es bastante verdad. Mis cuadros son cuadros muy pensados, aunque evidentemente, los instintos y el subconsciente juegan su imprescindible papel».

Si insisto en el carácter cerebral y en la disciplina metódica de Zóbel, insistencia a la que, como hemos visto, él mismo tampoco era ajeno, es para despejar el equívoco de pintor lírico e intimista, que abusivamente se le ha asignado, restándole complejidad y hondura. Desmintiendo este supuesto don de exquisitez y fragancia espontáneas, la evolución artística de Zóbel fue lenta y muy meditada. En este sentido, la ya mencionada crisis de 1955, cuando era un pintor técnicamente hecho, muy culto y extraordinariamente bien informado, resulta aleccionadora. Como se sabe, lo que puso en cuestión con esta crisis fue la figuración, que dejó de interesarle a causa del impacto producido por una exposición de Rothko y por la comprensión de las posibilidades de la fotografía, que empezó a interesarle entonces y que cultivó ya siempre como uno de los instrumentos predilectos para su trabajo pictórico. Recordando el impacto que le produjeron los hechos mencionados, hizo unas observaciones, que pueden sernos de gran utilidad y que, por tanto, voy a reproducir literalmente a continuación: «Conceptualmente sabía que era posible hacer una pintura sin figuración, pero la de Rothko me dejó profundamente convencido a todos los niveles. Casi a la vez descubrí la fotografía como instrumento de figuración, instrumento en cierto modo muy superior a los recursos de la pintura. Sin necesidad de *figurar* y con la obligación autoimpuesta de pintar, me encontré ante una especie de vacío».

De esta declaración, por encima de lo que hay en ella de más obvio, quiero llamar la atención sobre la preocupación que demuestra por economizar medios expresivos. Por un lado, aprecia en Rothko la posibilidad de dar cauce a las ideas y sentimientos más sublimes a través de la sola vibración lumínica del color, pero, por otro, se percata también de la eficacia discriminatoria de una retina mecánica, que no sólo capta instantáneas infinitesimales, sino que además, permítaseme el símil bárbaro, las enlata. Con ello Zóbel comprende, en definitiva, la pintura pura —esa «especie de vacío»—, al que nos resulta difícil llegar a veces ciertamente por culpa de la distracción de la anécdota, pero, sobre todo, por culpa de una efusión incontrolada de eso que se llama la inspiración. Que Zóbel intuyera esto en medio del triunfo apoteósico del expresionismo abstracto, me parece uno de sus hallazgos a la larga más rentables. De hecho, todas las alternativas que posteriormente van a producirse ante la crisis del expresionismo abstracto y del informativo en general, ya fueran por vía de la abstracción post-pictórica o del *Pop*, van a ir por esta dirección de rígido control de la mediación subjetiva.

Esta coincidencia no merma, sin embargo, un ápice de peculiaridades a la trayectoria de Zóbel, que, para bien o para mal, resulta bastante inclasificable dentro de los parámetros seguidos por las sucesivas corrientes de la vanguardia oficial. Por una parte, no hay duda de que es una especie de creador a espaldas de su tiempo, obviamente no por falta de información u obstinación antimoderna, sino por esa mezcla del imperativo biológico de su propia sensibilidad y ese individualismo aristocrático, que también se encuentra en un pintor como Degas, por poner un ejemplo de artista particularmente amado por Zóbel. Por de pronto, es evidente que sentía una repugnancia visceral ante cualquier postura romántico-expresionista, pero lo más curioso es que, teniendo un sentido muy físico, corporal, de la pintura, esta prevención frente a las efusiones del yo no se transformó en un naturalismo impresionista. De haber sido así, hubiera acabado en una línea parecida a Helen Frankenthaler, Sam Francis o J. Mitchel. Frente a lo que hicieron estos últimos, con cuyas atmósferas fragantes y sensual cromatismo monetiano pudiera establecerse alguna analogía, Zóbel se autoimpuso una férrea autodisciplina, que filtra toda espontaneidad. No es que deseche el material de las impresiones subjetivas, sino que lo va diseccionando analíticamente, lo va filtrando metódicamente, hasta quedarse sólo con la quintaesencia más sutil, el espíritu, la idea de la primitiva sensación recordada. Así actuó tanto mediante el procedimiento clásico del apunte-dibujoboceto-cuadro, como mediante el empleo de los sucesivos *collages* fotográficos, que le proporcionaban un material selectivo de impresiones enfriadas, a partir de las cuales construía una composición. Por eso cada cuadro de Zóbel tiene tras de sí una prehistoria infinita de tanteos y materiales, que pueden seguirse en sus maravillosos cuadernos de apuntes o en los cientos y cientos de dibujos y fotografías.

Esta elaboración lenta y fría de cada cuadro es la que define a Zóbel como un pintor eminentemente reflexivo, experimentador, cerebral. En cierta manera, diría, además, que dialéctico; esto es: pintor que se desdobra, se contraría, para mejor dialogar consigo mismo. Casi todos los rituales de complicación técnica que se autoimpone van en esta dirección, pero no menos que esas interrogaciones que dirige a los grandes maestros del pasado, en los que se apoya también para mejor hablar consigo mismo. Lo verdaderamente desconcertante en esta exploración del pasado artístico es que, a diferencia de lo que suele ocurrir, prescinde de las imágenes hechas, situándose en el terreno casi imposible de pura sensibilidad, puesto que pretende abstraer, valga la expresión, lo pictórico de la pintura, la indefinible esencia, la calidad de los trazos en Rembrandt, lo geométrico en las geometrías de Coort...

En los cuadros de Zóbel, cada impresión se convierte en un problema y cada problema se transforma en una impresión. Este continuo pie forzado es, a mi modo de ver, el que reviste de profundo misterio y de riqueza significativa cada lienzo de Fernando Zóbel, que, de esta manera, alcanza su plenitud más radiante precisamente a la luz del método, el auténtico nervio dramático de su pintura, un sutil equilibrio en la cuerda tensa del violín, cada una de cuyas apuradas notas bordea el éxtasis o la herida. Siendo así, ¿cómo no comparar su evolución contrapuntística, llena de complejos rituales y experimentos, a una ascesis purificadora? Desde luego, quien no sepa seguirle por esta senda de dificultades gozosas, estará condenado a equivocarse con la elegancia, la sutileza con la exquisitez, la composición con la compostura.

### 3. REVELACIONES, TANTEOS Y VARIACIONES

La evolución de Fernando Zóbel es lo más opuesto que pueda imaginarse a una trayectoria lineal. No avanza, no conquista, no progresa. No deja tras de sí una estela de respuestas, sino de preguntas. No resuelve, sino que complica. No suma, sino que resta. Se despoja, se vacía, se sale del tiempo. En estas condiciones, ¿cómo lograr entonces explicar su historia? Desde luego,

jamás mediante el procedimiento habitual de las retrospectivas ordenadas cronológicamente, puesto que Zóbel no evolucionó por el sistema de quemar etapas, aunque podamos ir identificándolas paso a paso. Ocurre, sin embargo, que en ningún caso se hacen elocuentes mediante un orden de sucesión, sino jugando a fondo la simultaneidad. Habiendo tenido la oportunidad de poder comprobarlo en ese ensayo general de muestra retrospectiva que fue su exposición en Sevilla durante el otoño de 1983, esta afirmación deja de ser una hipótesis.

¿Cómo entonces —insisto— explicar su caso ante quienes tan inconscientemente estamos imbuidos por la metáfora del progreso? Aunque creo que el asunto no se resolverá con explicaciones, sino, como corresponde, contemplando la obra de Zóbel, las circunstancias me obligan a pergeñar una historia convencional, en cuyo forzado carácter lineal, sin embargo, no creo. Quizá previniendo de antemano mi falta de fe al respecto, he titulado este epígrafe sobre la evolución de Zóbel como «Revelaciones, tanteos y variaciones», en vez de aludir a las etapas bien medidas, que jalonan oficialmente su «progreso» como pintor. Me tendré que servir de estas últimas para no sembrar el desconcierto, pero lamentaría que este recurso funcional borrara esa manera tan especial y sugestiva que tuvo Zóbel de seguirle el curso al estilo, fondeando, siempre que pudo, en lugares amenos, explorando con deleite bellezas, aunque este último término no fuera precisamente del agrado del sobrio bostoniano, educado en la pulcritud no pecaminosa y anti-plebeya.

Pero, en fin, no creo que ya pueda retrasarse más el prometido esquema. Así que vamos escolarmente a ello. De la famosa crisis de 1955, va a surgir un nuevo pintor; yo diría incluso, sin más, el pintor, porque toda la obra realizada antes de aquella fecha, de carácter figurativo, apenas tiene otro interés que el sentimental o el arqueológico. Este nuevo pintor de fines de los cincuenta es un converso apasionado de la abstracción, cuya preocupación obsesiva es la representación del movimiento, tema que originará la serie denominada *Saetas*. Zóbel, de siempre tan contenido, la definirá como «una improvisación emocionada» y, de hecho, «el tema es el movimiento expresado metafóricamente por el empleo de la línea. Movimiento de hojas, de hierbas, de árboles, de pájaros, de personas; movimiento observado, sentido, nunca imitado; pero sí, espero, —puntualiza— *traducido*». El procedimiento utilizado es como sigue: líneas finísimas de color, que consigue esparciéndolo con una jeringuilla, trazadas sobre un fondo también coloreado. A partir de este esquema, que repite a lo largo de un par de años, irá transformando los inicialmente muy variados contrastes cromáticos en el sobrio del blanco y el negro, movido por esa tendencia innata de su sensibilidad a la economía expresiva. De ahí inmediatamente pasa, en 1959, a lo que se conoce como *Serie negra*, en la que la pérdida de las vibraciones retinales, producidas por los contrastes de color, es compensada por la huella más densa del barrido de brocha gorda seca, que es ya capaz de sugerir «dirección, velocidad, luz e incluso volumen».

Este primer lenguaje abstracto de las *Saetas* y de la *Serie negra*, que ocupa el período cronológico entre 1955 y 1963, merece un análisis contextual. Ciertamente hay otros muchos aspectos interesantes dignos de comentario, y, entre ellos, alguno tan revelador como el que Zóbel diese el primer paso hacia la abstracción dibujando, pero detenerse aquí demasiado nos llevaría por un sinfín de vericuetos comparativamente menudos. Pues bien, el primer dato histórico, a mi modo de ver, significativo en este Zóbel impactado por Rothko, testigo presencial de una sesión de trabajo de Pollock y, en definitiva, hecho pintor y convertido a la abstracción en Norteamérica, cuando además está ya triunfando el expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York, es la orientación eminentemente europea con que reviste su primer estilo. Las *Saetas*, si tienen que ver con algo, es, desde luego, con la caligrafía nerviosa y sutil que va de Klee a Wols, Hartung, Michaux o Mathieu, puro informalismo europeo, así como, permitiéndome por un momento la licencia poética de hacer extrapolaciones, su sentido espacial me resulta cercano, sobre todo, a Fontana. Observando estas primeras cosas de Zóbel es difícil, en efecto, establecer algún parangón con lo

americano, incluso teniendo presente la figura de Tobey, tan marginal también en la gran batalla expresionista del momento.

¿Qué puede significar este inopinado rumbo europeo? Bueno, en primer término, hay que aclarar que el lado americano de Zóbel ha sido siempre el de los americanos fascinados por la vieja cultura europea, un mucho en la línea de los también harvardianos Santayana, Berenson, James y, cómo no, en la de su adorado T. S. Eliot. Es en Europa, pues, donde el Zóbel pintor encuentra sus raíces. Por lo demás, asimismo le ocurrirá a lo largo de todas y cada una de sus posteriores etapas. En esta aproximación repentina a la pintura europea hay, no obstante, otras razones que aducir, diferentes de esta ya comentada del horizonte intelectual, las cuales, además, comprometen muy directamente lo que podríamos definir como la pasta con que está hecha su sensibilidad de pintor. Estas razones se resumen en una principal: la repugnancia ante los irresponsables efluvios de una espontaneidad incontrolada, que horroriza a quien vive cobijado, pero también abrumado por el peso histórico de la cultura. Para quien piensa y siente así, la espontaneidad debe responder a un propósito y, naturalmente, tiene un método. Esta violenta paradoja de proponerse ser natural mediante un plan es algo inconcebible fuera de ese punto de vista irónico, de ese legado de la manierista mente europea.

El primer Zóbel abstracto mira, por consiguiente, con el cuerpo y con la cabeza, a Europa, inaugurando una de sus primeras y tan reveladoras posturas en escorzo. Ahora bien, si el informalismo europeo era de una muy diferente naturaleza que el americano, no por ello dejaba de ser menos expresionista: Europa entonces también gritaba. He aquí un nuevo dato a tener en cuenta: Zóbel, sin embargo, jamás lo ha hecho. Para reflejar mejor este otro inesperado contraste, quizá sea bueno recordar ahora mismo que toda esta primera etapa la realizó Zóbel en estrecho contacto con los pintores informalistas españoles, por tradición y circunstancias, los más familiarizados con el expresionismo en todo el contexto europeo. ¿Qué decir a este propósito de la derivación de Zóbel hacia el blanco y negro, la tesitura cromática de algunos de los más significados representantes del grupo de *El Paso*? Pues bien, a pesar de todo, Zóbel, dejando sentado una premisa que acompañará definitivamente su manera de sentir y hacer, no gritó, no protestó, no fue ni siquiera entonces un pintor expresionista. Como él mismo ha confesado, el dilema está claro: o se canta o se grita. ¿Hace falta molestarse en subrayar cuál fue su particular opción?

Como no me encuentro autorizado a divagar sobre las motivaciones personales que pudieran esconderse tras esta alergia manifiesta ante las actitudes expresionistas, aparte de resultarme impertinente el psicologismo aplicado a una personalidad tan explícitamente anti-romántica, voy a seguir exponiendo las cosas en el terreno puro de la pintura, como un buen *scholar* formalista. Desde esta perspectiva, recordando lo que antes se dijo a propósito de la forma cerebral, controlada y metódica con que pinta Zóbel, así como lo que también se comentó a propósito de su tendencia a emplear dispositivos analíticos «congeladores», me parece que ya es hora de declarar que su abstracción informalista, gestual o no, era, en realidad, un falso informalismo, y, asimismo, por tanto, que lo que hizo en esta primera o en las sucesivas etapas tuvo, sobre todo, que ver con la mentalidad y maneras de la vanguardia de los sesenta, caracterizada, en cualquiera de sus principales tendencias, por un *tour de force* disciplinario del yo creador, tan hipertrofiado por el expresionismo abstracto de la década anterior.

Esto lo vamos a comprobar, con toda rotundidad, en las etapas sucesivas de Zóbel, ya fuera en la inmediatamente posterior a la *Serie negra*, que recibe el nombre genérico de etapa colorista y que se extiende aproximadamente desde 1963 hasta 1975, como en su retorno a la monocromía de la *Serie negra* (1975-1978) o, en fin, en el cromatismo valiente de los cuadros que fue pintando al final, cuando, en un momento creativo espléndido, le sorprendió la muerte. En estos veinte años de plena madurez, Fernando Zóbel dispuso, en efecto, cualquier atisbo de elaboración espontánea, de desahogo emocional incontrolado.

Rafael Pérez-Madero, en un amplio y sabroso diálogo con Zóbel, sin duda el mejor documento con el que contamos para penetrar con acierto en el universo del pintor, rechazó la adscripción de éste dentro del informalismo, puesto que a pesar del gesto y del uso del blanco y el negro, su pintura —decía— «no es intuitiva, sino esencialmente mental». Corroborándolo, el propio Zóbel explicó su posición de la siguiente manera: «Quizá sea solamente un matiz lo que separa una pintura cuyo tema es el gesto del artista —el gesto informalista— de una pintura que intenta analizar sensaciones de movimiento. Lo mío, creo, fue lo último. Aunque no se trate más que de un matiz, el matiz es importante. La pintura gestual, en sus mejores momentos, es improvisada, emotiva, directa y esencialmente expresionista... Lo mío queda más alejado de la reacción visceral; la verdad es que no soy capaz de expresarme sin pensar antes. No sé improvisar... Me interesa que mis cuadros tengan cierto aspecto de desenfado, de frescura. Conseguirlo me cuesta esfuerzo y estudio. Mucha gente al ver frescura piensa en improvisación. Se trata justamente de lo contrario».

Difícilmente se puede ser más tajante. Mas, si acaso alguien continuara dudando, no tiene sino que seguir la trayectoria posterior del pintor. Al margen de las modas, pues Zóbel jamás cogió el tren de las vanguardias, los doce años de su llamada «época colorista», que amalgama un repertorio temático vario, desde su pasión recurrente por el paisaje —aprovechado del natural o imaginario—, hasta sus peculiares anatomías —el color del cuerpo, el cuerpo como escala dimensional del paisaje, el cuerpo en movimiento— o hasta sus diálogos con grandes maestros del pasado, Zóbel jamás abandonó el sistema de elaboración lenta, selectiva, controlada, «fría».

Esta disciplina constante no terminó, sin embargo, nunca en rígido envaramiento, porque Zóbel supo aplicarla con flexibilidad dialéctica. En realidad, se trataba de una estrategia correctiva, que se amoldaba compensatoriamente a las circunstancias de cada caso. Revelaba en el fondo la obsesión por el equilibrio de su autor. De los innumerables ejemplos que nos ha dejado de ello, se pueden sacar algunos particularmente sustanciosos. Sin ir más lejos, ahí están sus paisajes, asunto central en la obra de Zóbel. Ante la naturaleza, espacio de emociones, no deponía su mente analítica, que trataba de encauzar el aluvión de sensaciones. De esta manera, cuando anotaba colores tomados directamente del natural, los aplicaba en paisajes imaginarios, mientras que si aprovechaba algún paisaje real los colores serán producto de su personal invención. Sea como fuere, una y otra vez repite el artificio compensatorio equilibrante, ese sistema de procesar intelectualmente el material bruto de las sensaciones, que permite su traducción pictórica pura.

Puede hacer también el proceso contrario, sin que el orden de los factores altere el producto. Tal es el caso del uso que hace de las fotos, que intelectualizan —enfrian— al instante las impresiones, y, entonces, lo correspondiente es iniciar un proceso de animación sensitiva de este material inerte. En el pórtico de presentación de su hermoso libro *Mis fotos de Cuenca*, afirmaba que eran «fotos de pintor»: «Fotos de efectos y relaciones que me impresionaron y que pueden servir para ayudarme a pintar. Su parte descriptiva no tiene importancia. El verdadero tema de estas fotos puede ser un brillo, una armonía o una disonancia de color, una composición en diagonales impuesta por el azar al juego de unos niños. Creo explicarme si digo que, para mí, la fotografía es una entre muchas maneras de tomar apuntes del natural». De hecho, las fotografías, que recortaba a su gusto, sin respetar los formatos industriales, fue uno de sus múltiples recursos para anotar selectivamente impresiones, junto con los dibujos y acuarelas, que ilustraban esos maravillosos cuadernos de apuntes, su diario de pintor, cuya consulta se hace imprescindible para conocer el laboratorio mental íntimo donde iba madurando sus principales ideas.

Eran siempre ideas de pintor, que es lo único que quiso ser Zóbel. ¿Cómo son esas ideas? En la época contemporánea, en la que la pintura se ensimisma, son evidentemente ideas pictóricas puras, como lo fueron las de este artista, En este sentido, radicalmente moderno. Ideas de representación del color, la luz, el espacio, el movimiento, con su infinita gama de variadas relaciones.

Es, en verdad, un entretenimiento sin final. De vez en cuando, eso sí, algunos elementos parecen ocultarse hasta casi aparentemente desaparecer, pero, incluso sumergidos, no cesan en su actividad. Explicando la relación profunda entre los cuadros de la *Serie negra* con los posteriores de la *Serie blanca*, separados entre sí por un intermedio de doce años, Zóbel puntualizó lo siguiente: «La técnica no cambia. Lo que cambia es la función de la línea y con ello también la función del negro y la función del blanco. En los cuadros de la serie negra, el dibujo es el cuadro. En la serie blanca, el dibujo, casi siempre oculto, es simplemente el armazón del cuadro, invisible, pero imprescindible».

Las ideas pictóricas de Zóbel son revelaciones de puntos de vista sintéticos dominantes, que luego desglosa mediante tanteos y variaciones. Revelaciones y devaneos pictóricos, armonizados por una constante búsqueda pendular del equilibrio. Esta es la razón por la que el conjunto de su obra resplandece sobremanera con una contemplación simultánea: todo está en todo apoyándose entre sí. La intensidad de algún efecto no es sino una concentración extremada de lo que aparentemente niega, como cuando parece que abandona el color para pintar en blanco y negro. Surgen entonces los grises cálidos y los fríos, albos resplandores, cuya sutil emotividad quedaría quebrada con un sobreexceso de vibraciones cromáticas. No desaparece el color: se quintaesencia en luz, una luz lírica, brumosa, que no se puede entintar empalagosamente. Esta intensidad por concentración está, por lo demás, en las antípodas de cualquier extremosidad conceptual. Siendo Zóbel un artista analítico, su revelación del blanco nunca es del tipo de la de Malevitch o Ryman: su blanco, a diferencia de los de estos últimos, está cargado de sensualidad. Zóbel piensa, en fin, para que, como él mismo dijo parafraseando a Cézanne, sus «pequeñas sensaciones» encuentren un eco.

#### 4. ORIENTE Y OCCIDENTE

La última exposición individual de Zóbel en Madrid, que tuvo lugar en 1982, vino anunciada con el siguiente rótulo temático: *Las orillas. Variaciones sobre un río*. En ella estaban recogidas unas amplias series de bocetos, dibujos, estudios de color y óleos, resumen del trabajo realizado durante tres años, desde 1979 hasta la fecha de la mencionada inauguración. Recuerdo ahora esta muestra intencionadamente porque, a mi modo de ver, ha sido la que quizá haya puesto en evidencia más y mejor la huella oriental en Zóbel. Procedente por cuna del Lejano Oriente y muy entendido en temas de arte chino, los comentaristas de su obra se han solido hacer lenguas acerca de la influencia extremo-oriental en su pintura, asunto éste, por tanto, que hay que discutir. En cualquier caso, antes de nada, hay que fijarse en el hecho histórico de la moda oriental, acaecida precisamente en plena apoteosis del informalismo. Las relaciones psíquicas y técnicas que pudieron establecerse entre la pintura gestual del informalismo y la caligrafía de la pintura china, facilitaron esta moda, que entonces interesó también en otro sentido a los poetas. No fue, desde luego, la primera apertura del arte occidental a Oriente, ni tan siquiera la primera apertura «moderna»; más allá de las chinerías y exotismos revivalistas de antaño, ésta correspondió a los impresionistas, fascinados por el grabado japonés. Con todo, la del informalismo probablemente sí fue la primera apertura que intentó incorporar no sólo las formas, sino el espíritu mismo de este mundo antitético. Sin pretensiones aquí, por desmedidas, inoportunas, de ahondar en la significación y alcance de este repentino frenesí orientalista, convendrán conmigo lo poco que tenía que hacer un pintor como Zóbel, que venía de aquellas lejanas tierras y que se hizo pintor cuando más estaban de actualidad aquellas inquietudes, para que se le colgara el sambenito de «orientalista».

Siempre hay algo de verdad en los tópicos, aunque nunca en la forma como lo anuncian. En el caso de Zóbel conviene tenerlo muy en cuenta, no sólo porque es la mejor manera para precisar la verdad de su estilo, sino porque, estando como estaba su personalidad en una búsqueda pendular del equilibrio y caracterizándose su método por una suerte de técnica contrapuntística, no

comprender adecuadamente la dimensión concreta de esa huella oriental velaría por su parte también el sentido que tuvo en él la occidental. No me sorprende, pues, que el primero en estar preocupado por poner las cosas en su sitio fuera el interesado, que comenzó rechazando el carácter oriental de su gestualismo, como asimismo había rechazado antes la relación de éste con el accionismo expresionista. Pero como no me gusta suplantar con comentarios confusos aquello que nos ha dejado bien claro el creador, me parece que lo más adecuado también en esta ocasión es cederle la palabra. He aquí, por tanto, lo que dejó dicho a este respecto: «Creo que mi relación, como pintor, con la pintura oriental, aunque existe, no es tan importante como cree la gente. Veo varias razones que pudieron crear el equívoco: el haber nacido y vivido en Oriente, el haber ocupado una cátedra de Historia de Arte Oriental y mi interés por todo aquello; también por mi empleo del negro sobre el blanco (mis cuadros hubiesen resultado menos orientales para la crítica si mis trabajos hubieran sido marrones, azules o amarillos, y quizá también por el empleo de mucho fondo blanco relativamente soso para poner en valor un área relativamente pequeña, pero muy intensa, de grafismo negro. Todo eso, sin duda, sugiere cierto ambiente oriental. Sin embargo, mi manera de componer y dibujar está basada muy conscientemente en ciertos modelos de dibujo clásico occidental: del dibujo caligráfico barroco —sobre todo el italiano y el holandés (Rembrandt, Tiépolo, Bernini, Barocci, Della Bella)— y el dibujo suelto del XIX (Corot y Bonnard sobre todo, también Degas, Van Gogh, Rommey y Whistler). Son modelos que admiro profundamente y que siempre tengo presente en lo que hago. También admiro la pintura oriental, qué duda cabe, pero creo que su influencia no se deja sentir en mi obra hasta mucho más tarde, hasta que llegamos a la serie del *Júcar*, y cuando se hace sentir, se nota menos por su aspecto, que por cierto modo de traducir fríos y cálidos a la gama rosa-verde en vez de emplear la fórmula occidental marrón-gris. En fin: volviendo a los cuadros negros: en España pudieron parecer orientales; en Oriente resultaban muy españoles, o por lo menos occidentales».

Con una leve punta de ironía, que no podía dejar de estar presente en el discurso de quien domina tan conscientemente sus recursos, no creo que haya nadie que se pueda haber explicado mejor de como Zóbel lo hizo en el largo párrafo reproducido. Tanto es así que poco nos queda a nosotros que añadir. No quisiera, sin embargo, dejar de advertir que la declaración citada se publicó en 1978 y, tal como anuncié al principio del presente capítulo, va a ser en la muestra que exhibió en 1982 cuando se haga más indiscutiblemente explícita la polémica huella oriental, en los términos exactos, además, en los que anunciaba Zóbel que debiera discurrir: tratamiento poético del tema y, sobre todo, uso de la gama cromática. Por tratamiento poético del tema, siguiendo también en esto a lo que él mismo certeramente apuntaba, quiero significar el modo con que concibió el paisaje fluvial, pleno de resonancias orientales, se mire por donde se mire. Antecedida por la serie del *Júcar*, que data de 1972, esta impronta se explayó cenitalmente en la ya nombrada exposición de *Las orillas*, donde se daba libre curso a esta pasión acuática y donde resplandecían luces y colores entrevistados mediante esta sustancia relacional de cuño oriental.

En pos de esa primera impresión, que, según se dice, es la verdadera, me van a permitir la pedantería que me cite a mí mismo, aunque sólo sea por mor de lo testimonial. Pues bien, al hilo del hondo impacto que me produjo esta exposición de 1982 y con el apresuramiento con que se tienen que hacer las críticas que se publican en los diarios, escribí una, *El rumor de las aguas*, cuya acalorada torpeza quizá quede compensada por la espontaneidad de las ocurrencias allí pergeñadas, muchas de las cuales, curiosamente, incidían sobre el problema que ahora nos ocupa.

He aquí, sin más, algunos párrafos entresacados de la crítica de entonces, en los que, con alguna matización, me sigo reafirmando hoy: «Por de pronto, —escribí—, he de confesar que este amplio y precioso repertorio de imágenes acuáticas me impresiona. No hay que olvidar que a este sugestivo asunto le dedicó un hermoso ensayo Gaston Bachelard —*El agua y los sueños*—, donde afirma

que «los poetas tocados de la gracia viven como un agua anual..., pero el poeta más profundo descubre el agua viva, el agua que renace de sí, el agua que no cambia, el agua que marca con su signo imborrable sus imágenes, el agua que es un órgano del mundo, un alimento de los fenómenos corrientes, el elemento vegetante, el elemento que lustra, el cuerpo de las lágrimas». El resto del ensayo dedicado a las imágenes poéticas del agua, escrito por el filósofo francés, está lleno de análisis sobre visiones fluviales, que saltan a la imaginación desde la orilla, exactamente como estos apuntes múltiples de Zóbel enfrascan beatíficamente en la contemplación de la corriente fugitiva, que, no obstante, guarda un misterioso fondo extático.

¿Cómo evitar aquí hacer filosofías? La fluencia acuática, como su pesado fondo inmóvil —el de las aguas profundas— ha impregnado desde siempre el pensamiento humano. Es una cuestión, pues, que no puede pasarse por alto, cuando el agua inunda la imaginación creadora de una forma tan obsesionante. Pero como tampoco se trata de generalizar, en el caso de Zóbel, que no es la primera vez que se ocupa del río como tema pictórico, me limitaré, en todo caso, a subrayar, sin comentario, el desplazamiento de sus más habituales imágenes aéreas por estas acuáticas. A un espíritu sensible no puede pasársele desapercibido esta condensación repentina, aunque no pueda explicarse racionalmente el secreto del salto dado por este sabio y refinado artista.

En el capítulo XVII del libro segundo del *Nan Hua Ching*, del taoísta Chuang Tzu, capítulo titulado precisamente *Crecimiento otoñal del río*, hay abundantes reflexiones sobre el destino humano comparado con un caudal acuático: el hombre comprende su verdadera magnitud interrogando al genio del río. En cualquier caso, éste sería un solo ejemplo de una civilización, que ha tenido siempre presente el agua en sus sueños. Se puede apreciar, sobre todo, en lo que han realizado sus poetas y pintores. Entre los primeros, nos basta con recorrer las hermosísimas composiciones líricas de, por ejemplo, Han Hung, Han Yü, Hsü Hung y, cómo no, Li Po, poetas todos de la dinastía Tang. Sus versos recogen los anhelos de purificación y cierta melancolía: «Mi corazón se purificó / como el agua que fluye»; «El capullo del duraznillo sigue al agua en movimiento»; «Tan sólo el Gran Río fluye como antaño...».

Respecto a lo sentido por los pintores chinos, Georges Rowley lo ha explicado muy bien, haciendo hincapié en la visión no compulsiva que tuvieron de la naturaleza, pues, a diferencia de los occidentales, que la temen o la dominan, estos orientales opinaban que debía entenderse por sí misma. No hay nada inerte, inanimado, sin una vida singular, en la naturaleza, cuya razón de ser sólo puede captarse si se entienden los principios singulares que rigen estos reinos. Hay que vaciarse para contemplar el paisaje. Por otra parte, son aquellos parajes no hollados por el hombre —montañas, gargantas, ríos, lagos— los más dispuestos a revelar su canción secreta.

No quiero perderme en circunloquios, pero estoy obligado a recrear el ambiente del Zóbel actual, pintor de íntimas resonancias orientales. Claro que hay otras mil formas de hacerlo... Todo lo que llevo dicho se tiene que captar a través del color, el argumento central de la muestra. En todos los cuadros aparece siempre una tríada cromática, cuya entonación pone en evidencia la sustancia relacional de los colores. Pueden ser verdes, azules o rosas, aunque mejor sería hablar de lo verdoso, lo azulado o lo rosáceo. El maravilloso lienzo *Orilla 33* puede darnos la clave: tonalidades sienas, doradas, verdes, cruzadas por una sutil y finísima raya roja, que ordena todos los valores desde su casi invisibilidad —¿el fulgor crepuscular?—, más algunas salpicaduras esparcidas sobre una superficie brillante de calidad sedosa. En otros casos, los blancos, negros y grises, tan prodigiosos siempre, pero son los verdes, en todas sus gamas, los que aquí nos llaman más la atención, con algún siena, con algunos azules de prusia y turquesa, con los rosas asalmonados, los naranjas, los violetas y malvas...

¿Tiene el color arquitectura? Ciertamente, pero véanlo aquí, con toda su bella organización

musical, como si se tratara de la partitura de una fuga. El flujo y el escalonamiento de *Orilla del atardecer*; la radial de *Orilla 75*; la entrecruzada por diagonales de *Trío IV*, etc. La música y la letra de una canción: el rumor de las aguas, el vago resplandor de sus luces.

Colores que resplandecen en el bullicio acuático, fugitiva belleza. Vapores luminosos sobre la pulida faz cantarina del río, ilusiones cambiantes. Espejismos. Es allí en el maravilloso reino de la percepción actualizada donde, por un instante, se manifiesta la plenitud. Estas aguas humeantes, estas gamas rosáceo-verdosas que las traslucen, diapasón del postrer Zóbel, son, en efecto, el punto de aproximación más intenso a la sensibilidad oriental, vivida desde dentro.

¿Qué podríamos añadir? 'El taoísta Kuo Hsi llama al pintor de paisajes «el amante del bosque y de los arroyos, el amigo de la niebla y del vaho». Este mismo comentarista chino, del siglo XI de nuestra era, en su *Comentarios sobre paisajes*, describió así el agua: «El agua es algo viviente: de ahí que su aspecto pueda ser profundo y sereno, suave y gentil; puede ser vasta y como un océano, serpenteante y arremolinada. Puede ser aceitosa y brillante, puede borbotar como una fuente, disiparse y caer salpicando; puede provenir de lugares ricos en manantiales y fluir hacia lugares lejanos. Puede formar cataratas que se levanten contra el cielo o que viertan a la profunda tierra; puede ser la delicia de los pescadores, alegrando prados y arboledas; puede ser encantadora si acompaña a la niebla y a las nubes o puede brillar radiantemente, reflejando los rayos del sol en el valle. Tales son los aspectos vitales del agua. Los torrentes son arterias de una montaña, la hierba y los árboles su cabellera; la niebla y el vaho su tez».

La mirada de Zóbel es perpendicular: este occidental percibe Oriente en un escorzo. Si no queremos que se nos escape, hay que seguirle a través de sus puntos de fuga, esas perspectivas contorsionadas, oblicuas. Su pintura no se agota en brillos y celajes rumorosos; está también armada con la carpintería de una geometría precisa, de líneas rectas, curvas y diagonales, en la tradición más pura de la pintura occidental moderna. Ha llegado a clasificar sus diálogos con sus maestros predilectos del pasado: en el colorido, se interesa por Degas y Manet; en la escala de valores cromáticos, lo hace por Turner y Monet; en espacio y composición geométrica, por Coort, Vermeer y Saenredam; en composiciones de gesto y movimiento, por Barocci, Tintoretto y Caravaggio... Estos homenajes activos se diluyen como en sordina. Zóbel hace abstracción de lo que le interesa en otros pintores y nunca abruma con su recuerdo emblemático. Simplemente les toma el aire y, más que inspirarse, respira con ellos. Parafraseando lo que dijera a propósito de la utilidad que tenía la geometría en su pintura, todas estas sugerencias magistrales constituyen asimismo para él «el fondo silencioso perfecto para hablar en voz baja». Un diálogo que es casi un monólogo: un decirse cosas a sí mismo, un pensar a media voz. Un murmullo. Si mira a Oriente en escorzo, habrá que reconocer también que este rumor sutil de su conversación con Piero della Francesca o con Rembrandt tiene una sonoridad muy oriental.

## 5. LA RAZÓN DE LA BELLEZA

A Zóbel no le agradaban demasiado las connotaciones altisonantes de la palabra belleza, su vinculación retórica al contenido. A Mario Hernández le confesó su perplejidad cuando se hablaba de «un cuadro bello en sí». «La palabra belleza —añadía— se ha vuelto muy sospechosa, y no sabemos muy bien lo que entiende la gente cuando la empleamos. Yo por lo menos la empleo poco para evitar confusiones. La frase cuadro bello tiene un sabor inconsciente a temática decimonónica: a crepúsculos y desnudos suntuosos, a nocturnos con cipreses y agonías históricas. Perveramente se piensa en el tema y no en el cuadro. Evidentemente la belleza es otra cosa. Se trata, creo, de un resultado. La belleza no se busca. Aparece sola cuando funcionan toda una serie de cosas. Aparece sin querer. Yo diría que un cuadro es bello cuando cumple claramente su intención.

En este sentido, claro que me interesa. Todo cuadro es una nueva búsqueda, y cuando sale, es aportación. Cada lienzo nuevo es una aventura, aunque no trate de ogros y dragones».

Habiendo hecho un amplio recorrido por diversos aspectos de la personalidad y de la obra de Fernando Zóbel, creo que ha llegado el momento de ponerle el colofón. Naturalmente, si de algo ha servido este panorama, por fuerza sintético, será para poner en evidencia la riqueza y complejidad de un artista, que no se deja abarcar en un esquema simple. No me refiero con ello a la imposibilidad de dar cumplida relación de todos y cada uno de los intereses, virtudes y aficiones, que le adornaron, muchos de los cuales efectivamente, como habrán podido comprobar, no han podido aquí ni siquiera ser mencionados, sino a la dificultad misma de apresar en una fórmula una calidad humana en extremo sutil. Por eso, quizá, consciente del problema, me he reservado tan arduo empeño para el final, y he querido plantearlo bajo el amparo de un término ambiguo y conflictivo como es el de la belleza, ante la cual, como hemos visto, Zóbel reaccionaba con un recelo defensivo. Pienso que su susceptibilidad a este respecto era consecuencia lógica de quien, estando dotado de una sensibilidad exquisita y un talante lírico, teme con espanto la trivialización de su obra, ya sea por vía de la afectación cursi o por cualquier empalago sentimentaloides.

En una obra tan decantada como la suya, en la que la eliminación de lo superfluo constituyó una obsesión constante, pero en la que esta depuración minimalista no implicaba el aplastamiento de las emociones más delicadas, esta prevención de Zóbel ante posibles malinterpretaciones me parece justificada. Con todo, no podemos dejar de inquirir sobre la razón básica que le llevó a hacer artísticamente lo que hizo, o, si se quiere, la razón del ideal estético —la razón de la belleza— que perseguía.

A estas alturas contamos, por lo menos, con algunos datos. Entre ellos, me voy a permitir recordar, sin preocuparme por la insistencia, que Zóbel fue la antítesis del pintor «inspirado», espontáneo, apresurado, incontinente, romántico, expresionista. Por el contrario, fue un artista «mental», analítico, de laboratorio, de ejecución lenta y fría, reflexivo y cultivado. Voluntariamente fuera, desde un principio, de los guiños cómplices de las sucesivas vanguardias, se situó en el descampado de un gusto intemporal, en el que quizá son menos inmediatamente visibles los yerros oportunistas, pero también en el que uno se queda más fatalmente desnudo, rodeado por la aprobación gélida de quienes nada tienen que decir sin la ayuda de las modas. Anti-demagogo, en una época agitada por inquietudes y compromisos, con todos los excesos retóricos que tal circunstancia conlleva, no se aprovechó nunca de la situación para simular, a costa del arte, lo que no era o sentía, sin que por eso dejara de comprender, aprobar y estimular lo que decían ser o sentir los demás. No hizo trampas. En este sentido, creo que hay pocos artistas que hayan puesto más claramente por delante, bueno, regular o malo, lo que son.

Esta sinceridad sin aspavientos, de hombre que quiso ser lo que fue hasta el último momento, me facilita una palabra mágica para mi actual pesquisa: pulcritud. No creo ciertamente que haya otra mayor para definir su ideal de belleza, porque, sin dejar de confundirse con esta última, añade, en buen castellano, un significado específico fundamental: el de limpieza. Quizá por no haber reparado en ella, Zóbel confesó en cierta ocasión que le había impresionado cierto vocablo japonés que servía para decir a la vez «limpio» y «bello». Lo que, sin embargo, no se le escapó, ni, percibiéndolo, trató de ocultarlo, fue el sentido profundo que tenía la pulcritud, la limpieza, como símbolo de su quehacer artístico. «Mi pintura siempre ha sido tranquila —afirmó a este respecto en una conmovedora, por sencilla, confesión creadora—. Busco el orden en todo lo que me rodea. En el orden, en el sentido más amplio de la palabra, busco la razón de la belleza... Mis cuadros son tranquilos, sí. Quizá por ordenados. Por eso soy incapaz de emplear directamente un modelo. Me fío mucho más de la ordenación que impone la memoria. La memoria selecciona y organiza... En la época en que estaba de moda hacer pintura trágica, tremenda, desgarrada, expresionista

(en fin, que todo eso parecía necesario para identificarse como pintor español), algún crítico —más de uno— me preguntó que dónde estaba mi angustia, etc., y yo solía contestar que eso quedaba en casa, porque era cosa mía y no tema de mi pintura. No desprecio en absoluto la pintura expresionista, sino todo lo contrario, creo profundamente en ella cuando suena auténtica, y muchas veces lo es. Pero eso no lo sé hacer yo. Prefiero como actitud estética apuntar y decir: «¿te has fijado en...?». Se trata de una postura esencialmente lírica. Algo me deslumbra y yo intento encontrar su equivalencia pictórica. La metáfora que lo exprese».

Azarosa emoción transformada artísticamente en un orden necesario, la razón de la belleza. Este ideal de Zóbel, que implica una memoria selectiva y un paciente y reflexivo trabajo de laboratorio, impide cualquier fácil complacencia en el espectador de su obra. Nos obliga a pensar cuando nos entregamos con excesiva ligereza a la efusión y nos excita con refinada sensualidad cuando creemos que no se trata nada más que de un simple cálculo. Es evidente que este espíritu aristocrático exige un esfuerzo al contemplador, mas, de todas formas, nunca menor que el que se exigía a sí mismo.

Recuerdo ahora su última exposición en Sevilla, que se inauguró hace exactamente un año. En ella pudo entreverse, por primera vez, el carácter cíclico de su evolución, una evolución sin «progreso»; entiéndaseme, una evolución, como entonces apunté, estructurada en fugas, salidas perpendiculares, elevaciones, recogimientos; una evolución, en definitiva, que necesita ser planteada en un orden de simultaneidad mejor que de sucesión. Pero allí, contemplando los últimos cuadros que acababa de pintar, se percibía el nacimiento de una nueva manera, más suelta y atrevida, de cromatismo encendido y dicción fragante, que abría una senda de libertad insospechada. Con ello Zóbel confirmaba esa extraña apoteosis final que ha caracterizado casi siempre el postrer aliento de los grandes pintores, que dan lo mejor de sí mismos cuando, ya de vuelta, no apetecen ninguna conquista. La muerte frustró el desarrollo de esta apasionante aventura, que coronaba cuarenta años de dedicación a la pintura.

La razón de la belleza en Zóbel, su anhelo de pulcritud, que él también gustaba de llamar «el misterio de lo transparente», nos lleva a ese «inmóvil punto del mundo que gira», a esa «luz blanca quieta y móvil», del poema de T. S. Eliot, cuyo desvelamiento del centro de gravedad de la creación artística parece inspirado en el tipo de espíritu que encarnó a lo largo de toda su vida el pintor español: «...Sólo por la forma, la norma / Pueden la música o las palabras lograr / La quietud, como un jarrón chino / En su quietud se mueve perpetuamente».

*Madrid, septiembre de 1984.*



1 HASSO, 1959



2 ALCORCÓN, 1961



3 ORNITÓPTERO, 1962



4 EL FARO, 1964



10 JARDÍN SECO, 1969



5 PEQUEÑA PRIMAVERA: MONTEVERDI, 1966



6 CONVERSACIÓN CON SAENREDAM, 1968

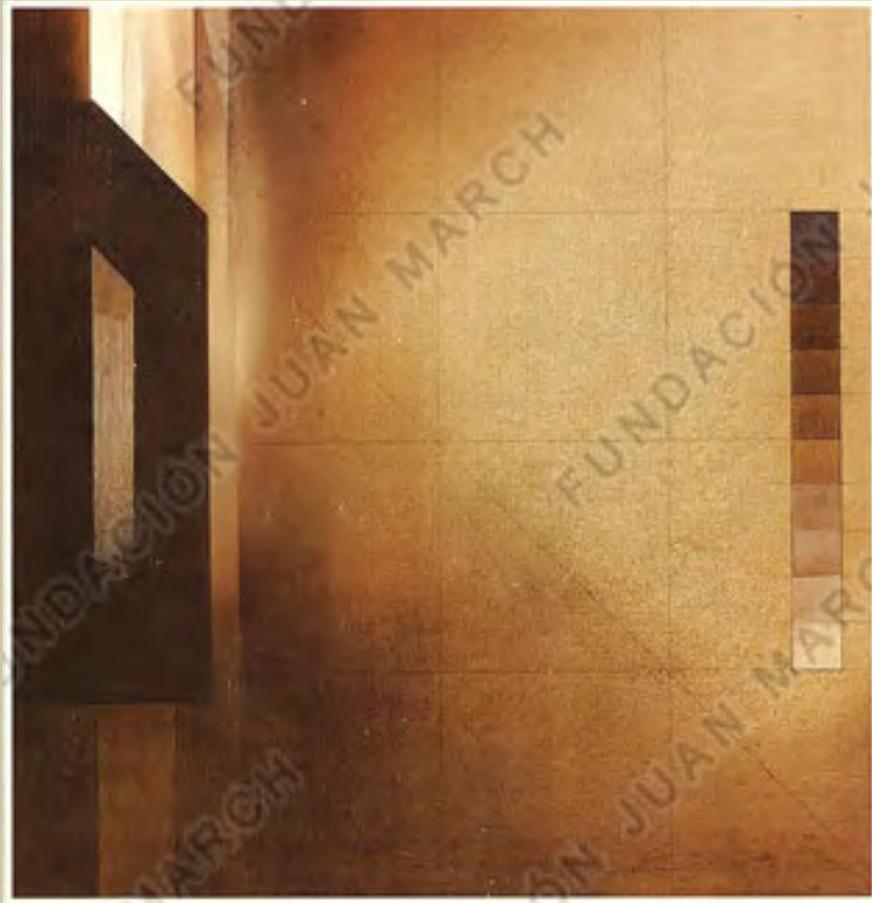




13 EL JÚCAR XII, 1971



7 DIÁLOGO CON COORT, 1968



8 CUADRO HOLANDES II, 1969



9 TERTULIA ESCURIALENSE, 1969



11 DIÁLOGO CON DEGAS, 1969



14 ACADEMIA XII, 1972



16 PLAYA II, 1973



15 IN MEMORIAM: MANOLO MILLARES, 1972



17 TANTO MONTA, 1973



19 REUNIÓN FAMILIAR, 1975





22 CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO, 1976



20 HOMENAJE A TEOBALDO BOEHM I, 1976

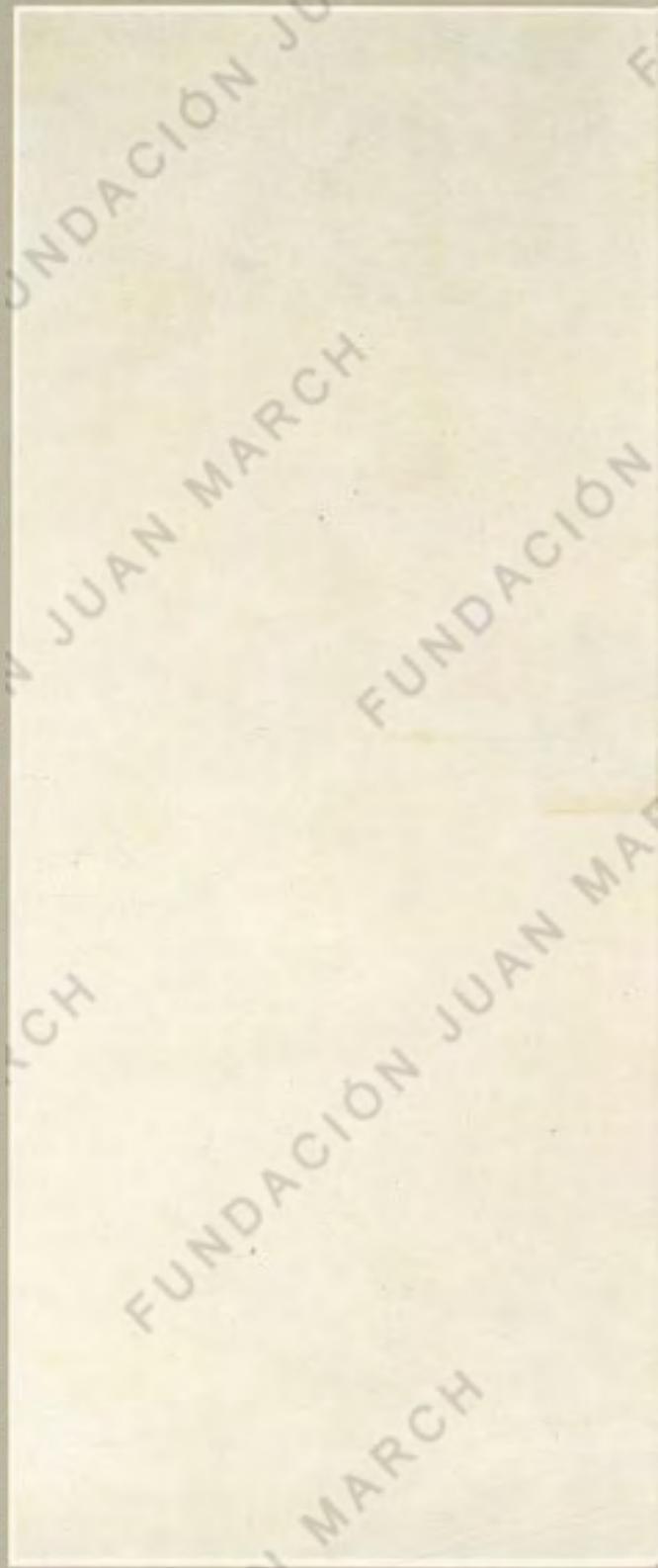


23 FLAUTA IX, 1976

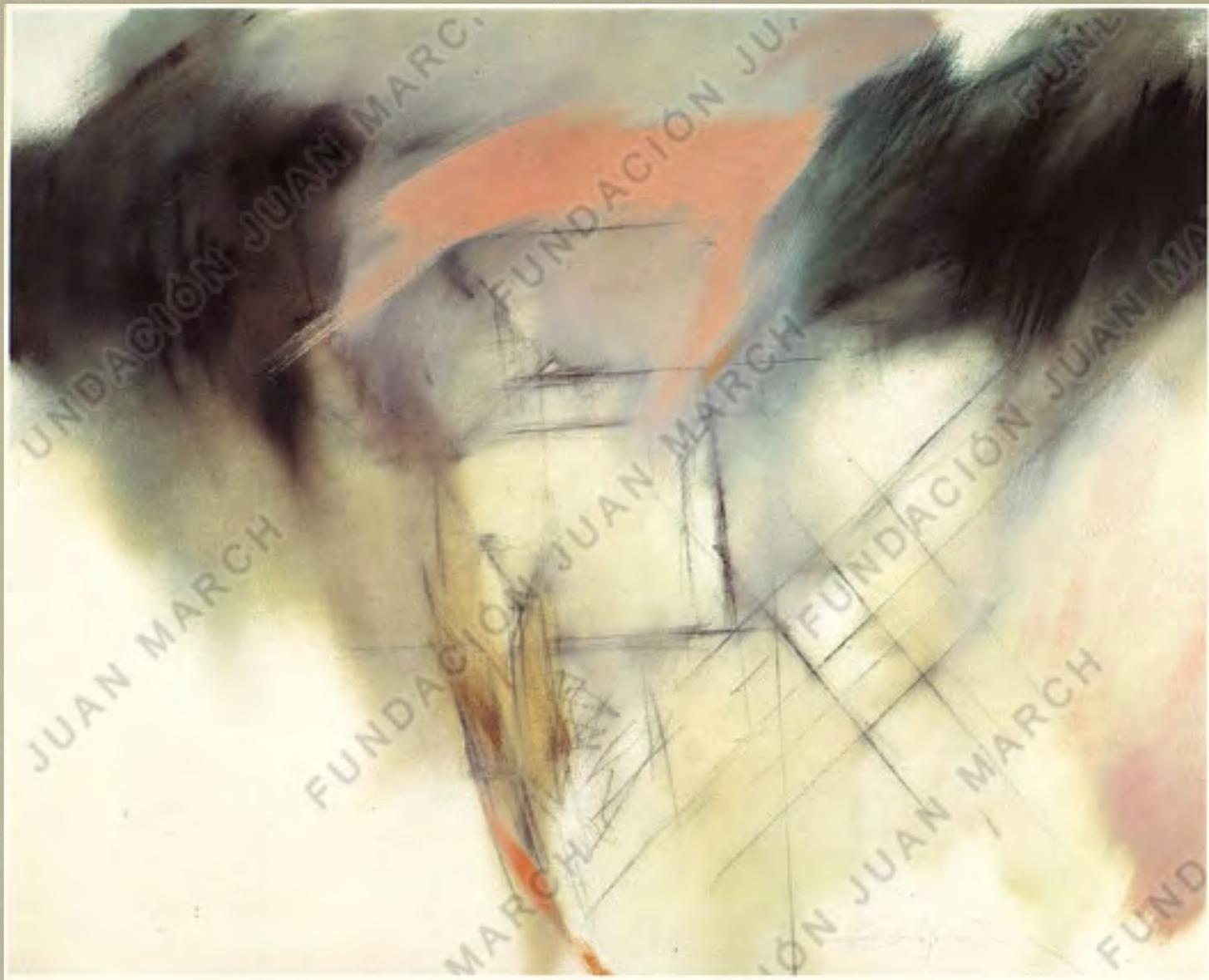


27 LA CORRIENTE, 1981

12 EL JÚCAR X, 1971







25 VÍRGENES: EL PATIO, 1980





24 COSAS DE SEVILLA, 1980

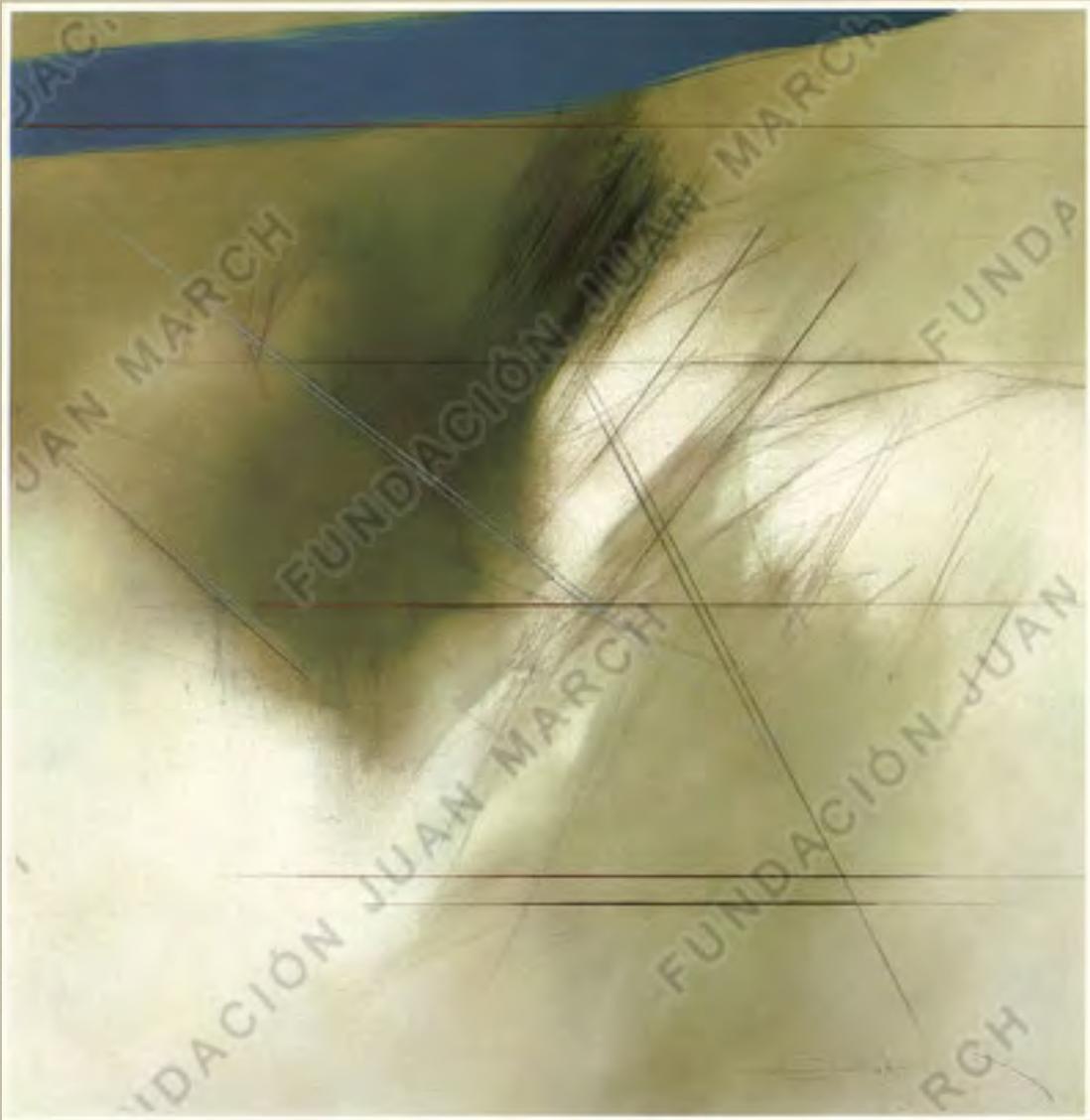






30 TRIOSONATA IV, 1982

Fundación Juan March



29 TRIOSONATA III, 1982



33 HOCINOS-OTOÑO VI, 1983



31 PALACIO DE CRISTAL II, 1982



34 PALACIO DE CRISTAL III, 1983



37 CONVERSACIÓN CON EAKINS, 1983



32 PRELUDIO: MEDIODÍA MADRILEÑO, 1983



35 PRESAGIO, 1983









41 DOS DE MAYO IV, 1984



44 CHOPERA VII, 1984



39 ATOCHA NOCTURNO, 1983



40 CON EL VERONÉS I, 1984



42 OSCURO VENECIANO, 1984



43 CON EL VERONÉS III, 1984

## Biografía



1979. Zóbel dibujando en Cuenca  
(Foto: Rafael Pérez-Madero)

- 1924 Nace en Manila. Primeros estudios en Filipinas.
- 1933 La familia viaja a Europa y se establece en Madrid. Estudios en España y Suiza.
- 1941 Bachillerato en Filipinas. Estalla la II Guerra Mundial. Ocupación de Filipinas por el ejército japonés. Estudia Medicina en la Universidad de Santo Tomás. Se pasa casi todo el año 1942 en la cama por un defecto de la columna vertebral. Empieza a pintar.
- 1946 Ingreso en la Universidad de Harvard como estudiante de Filosofía y Letras.
- 1949 Termina su licenciatura *magna cum laude* presentando una tesina sobre el teatro de Federico García Lorca. Trabaja como investigador bibliográfico en la biblioteca de la Universidad. Apenas llegado a Estados Unidos se pone a pintar. Poco a poco va conociendo a varios pintores de Boston, entre ellos Reed Champion, James Pfeufer y Hyman Bloom, que le educan pictóricamente. Zóbel ensaya toda clase de técnicas, incluyendo el aguafuerte, grabado al boj y la xilografía.
- 1951 Boston. Primera exposición colectiva en la Swetsoff Gallery.  
A finales del año regresa a Filipinas. Mantiene una correspondencia muy activa con sus amigos del mundo artístico norteamericano.
- 1952 Manila. Se une al grupo de pintores jóvenes que exponen en la Philippine Art Gallery, donde realiza su primera exposición individual, con obras de temática costumbrista filipina. Ingresa en la Asociación de Arte de Filipinas.
- 1953 Participa en la II Bienal Hispanoamericana.  
Primeros intentos de abstracción, pronto abandonados.
- 1954 Se publica una selección de sus dibujos: *Sketchbooks*, Manila. Prólogos de Arturo Luz y Aguilar Cruz.  
Segunda exposición individual, Contemporary Arts Gallery. Persiste la temática filipina.
- 1954-55 Largo viaje a Estados Unidos. Exposición individual en la Swetsoff Gallery de Boston. Invitado como artista-residente en la Rhode Island School of Design en la ciudad de Providence.

Se celebra en Providence una gran exposición de Mark Rothko. Zóbel la visita todos los días, deslumbrado y desconcertado por la elocuencia de estos grandes cuadros totalmente abstractos. A la vez descubre las posibilidades de la fotografía, que satisface, con sus imágenes directas, el deseo de reproducir los temas que le atraen.

Estos dos descubrimientos le obligan a replantearse su postura como pintor. Durante un año lucha por encontrar su lenguaje pictórico abstracto.

- 1955 En Madrid descubre la joven pintura española y entabla amistad con Gerardo Rueda, Luis Feito, Guillermo Delgado y Antonio Lorenzo. Regresa a Filipinas, pero mantiene sus contactos con España por correspondencia.

En Manila abandona la figuración y trata de sintetizar el luminismo de Rothko, la pintura matérica de Feito y Burri, y la caligrafía de Kline y de sus propios dibujos. Destruye la mayoría de las obras de esta época.

- 1956 Exposición *Fifteen Paintings by Fernando Zóbel* (Philippine Art Gallery, Manila). Esta exposición de obra abstracta produce cierta sorpresa y tiene relativamente poco éxito, excepto entre pintores.

Ocupa la cátedra de Historia de Arte en la Universidad del Ateneo de Manila.

- 1957 Exposición *Zóbel - An Exhibition of New Paintings* (Philippine Art Gallery, Manila). La abstracción de Zóbel ha ido evolucionando hacia la expresión del movimiento.

Se inicia una larga serie de *Saetas*: cuadros caligráficos al óleo. Grafismo superpuesto sobre un fondo de color.

- 1958 Participa activamente en toda una serie de excavaciones arqueológicas en Filipinas. Estas investigaciones extienden su interés por el arte chino: toma clases de caligrafía oriental. Es nombrado conservador honorario del Museo Nacional de Filipinas.

Regresa a España un año. En Madrid instala su estudio compartido con Gerardo Rueda. Amistad con Saura, Sempere, Chirino y Antonio Magaz. Inicia la colección de pintura abstracta española que más tarde formará la base del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.



1981. Zóbel con Eusebio Sempere en la Fundación Juan March

- 1959 Colectiva *Negro y blanco – exposición homenaje a Chillida, Oteyza, Miró-Artigas, Tàpies y Palazuelo* (Sala Darro, Madrid). En esta exposición Zóbel se identifica definitivamente con los pintores españoles de su generación.  
Exposición individual en la Galería Biosca, Madrid. Su primera individual en España y también la primera vez que Juana Mordó expone a un artista abstracto. Antonio Magaz Sangro escribe un libro sobre las pinturas de esta exposición (Magaz Sangro: *Zóbel – pinturas y dibujos*, Madrid, 1959).  
La exposición se divide entre *Saetas* y una nueva serie de cuadros caligráficos negros sobre blanco –la *Serie Negra*– que durará hasta finales de 1963. Zóbel regresa a Filipinas. A pesar de ello, su actividad artística queda centrada en España. Expone *in absentia* en toda una serie de colectivas importantes de pintores españoles: Museo Guggenheim de Nueva York, museos de Friburgo, Basilea, Munich, Düsseldorf, Tokyo, museos de América Latina.
- 1960 Decide dedicarse por entero a la pintura.
- 1961 Expone en la nueva Luz Gallery de Manila, y luego se instala de modo definitivo en Madrid. Exposición en la Sala Neblí.
- 1962 Año de exposiciones colectivas (Tate Gallery, Londres; Walker Art Gallery, Liverpool; XXXI Bienal de Venecia). Amistad con Gustavo Torner.  
Continúa la *Serie Negra*, que poco a poco va perdiendo su énfasis caligráfico.  
Recibe el primer doctorado *honoris causa* otorgado por la Universidad del Ateneo de Manila, y también el título de director honorario de su Museo.
- 1963 Colectiva *Arte de América y España* (museos españoles y europeos). Zóbel expone su *Ornitóptero*, que resume y pone fin a la *Serie Negra*.  
Vuelta al color. Cuadros esencialmente líricos que sugieren paisajes abstractos.  
La colección de obra abstracta española de Zóbel ha ido aumentando hasta imponer la necesidad de exponerla. Con la ayuda de Gustavo Torner, Gerardo Rueda, Sempere y Antonio Lorenzo se crea el Museo de Arte Abstracto Español, que será instalado en las Casas Colgadas de Cuenca.
- 1964 Primera exposición en España tras la vuelta al color. Galería Juana Mordó, Madrid.
- 1965 Exposición individual en Nueva York (Bertha Schaefer Gallery); edición de un porfolio de aguafuertes titulado *Libro de horas* (Manila).
- 1966 Inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.  
Referencias en su obra a la pintura clásica (serie *Diálogos*) que continuó surgiendo durante toda la trayectoria posterior de Zóbel.  
Exposición individual en la Galería Juana Mordó, Madrid.
- 1967 Exposición individual en la Galería La Pasarela, Sevilla. Zóbel entra en contacto con el mundo artístico de Sevilla, donde más tarde instalará un estudio. Amistad con Carmen Laffón, Gerardo Delgado, Joaquín Sáez, la familia de Antonio Bonet Correa y Juana de Aizpuru.  
Exposiciones individuales en Cuenca y Bilbao, y varias colectivas.
- 1968-69 Temas abstractos con referencias a Cuenca y Sevilla. Se inicia la costumbre de ir desarrollando un tema poco a poco, a través de múltiples dibujos, bocetos, cuadros, fotografías, etc.
- 1970 Exposiciones colectivas (Museo de Gotemburgo, inauguración de la Galería Juana de Aizpuru, Sevilla) y exposición individual de dibujos (Galería Egam, Madrid).
- 1971 Exposición individual en la Galería Juana Mordó, Madrid.  
Comienzo de la serie *El Júcar*.
- 1972 Exposición individual *El Júcar – desarrollo de un cuadro* (Cuenca, Valencia, Sevilla). Como el título indica, se trata de la exposición de un cuadro grande con una selección de estudios preliminares.

1964. Zóbel con Manolo Millares



- 1973 Empieza otro proyecto parecido al del *Júcar*, pero esta vez basado en la vista por la ventana del estudio de Zóbel en Cuenca. La serie se titula *La Vista* y es casi tan amplia como la anterior. Con el cuadro final de *La Vista* se inicia la *Serie Blanca*, que prescinde del color para explorar, mediante ligeros contrastes de valor, efectos de luz y de espacio.
- 1974 Exposiciones individuales en torno a *La Vista* (Galería Juana Mordó, Madrid; Galería Juana de Aizpuru, Sevilla). Sobre esta serie de cuadros se rueda un cortometraje: *Zóbel - un tema*, de Esteban Lasala y Rafael Pérez-Madero.
- 1975 Cuadros de la *Serie Blanca*. Primeras acuarelas.  
La Universidad de Harvard le nombra miembro del comité asesor para la adquisición de libros raros y manuscritos.  
Publica su primer libro de fotografías: *Mis fotos de Cuenca*.
- 1977 Primera exposición de acuarelas en la Galería Jacob de París.  
Exposición en la Galería Luz de Manila.  
Publicación del libro de Mario Hernández: *El Misterio de lo transparente*.
- 1978 Exposición de acuarelas en la Galería Rayuela de Madrid y presentación del libro: *Zóbel-Acuarelas*, con textos de José Miguel Ullán.  
Publicación del libro: *La Serie Blanca*, de Rafael Pérez-Madero.  
Exposición de *La Serie Blanca* en la Galería Theo de Madrid, con la edición del libro: *Diálogos con la Pintura de Fernando Zóbel*, de Pancho Ortuño.  
Ampliación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.  
Exposición de *La Serie Blanca* en la Galería Theo de Valencia.
- 1979 Exposición de *La Serie Blanca* en la Galería Theo de Barcelona.  
Exposición colectiva en la Galería Jacob de París, como homenaje a Chardin.  
Presencia en la FIAC de París, en el stand de la Galería Theo, con Gordillo y Sempere.



1964. Zóbel con Gustavo Torner  
(Foto: Fernando Nuño)

1980 Viaje a Filipinas, en el que sufre una trombosis cerebral. Logra recuperarse, aunque queda levemente afectado.

A su regreso a España, sufre una depresión que afecta también a su pintura. Destruye muchos cuadros de esta época y dedica más tiempo a la fotografía, cuyo tema principal es el río Júcar y sus orillas en las cercanías de Cuenca. En sus cuadros el dibujo pierde el protagonismo que tenía en épocas anteriores para integrarse completamente en el color. También empieza a utilizar nuevos materiales, como el lápiz para el dibujo de base y el pastel. Comienza la serie de *Las Orillas*.

Pese a sus problemas de salud, durante este año expone en varias ciudades españolas: Tenerife (Círculo de Bellas Artes); Gerona (Galería 3 i 5); Pamplona (Galería Parke-15); Valencia (Galería Theo).

El Instituto Nacional de Bachillerato Mixto de Cuenca adopta oficialmente la denominación de *Instituto Nacional de Bachillerato Fernando Zóbel*.

El Ministerio de Cultura concede al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

También le es concedida al Museo la Mención Especial como *Museo Europeo del año 1980*, del Consejo de Europa.

En diciembre de este año Zóbel dona oficialmente el Museo a la Fundación Juan March.

1981 Exposición en la Galería Palace de Granada.

Publicación de su segundo libro de fotografías: *El Júcar en Cuenca*.

1982 Exposición en la Galería Theo de Madrid, de la serie *Las Orillas (variaciones sobre un río)*.

En la Sala Celini expone simultáneamente acuarelas, obra gráfica, apuntes y fotografías que le han servido para desarrollar el tema de la citada serie.

Exposición y presentación, en Grupo 15, del libro porfolio *Las cuatro estaciones*, con

- poemas de Kevin Power (traducidos al castellano por Mario Hernández) y grabados de Fernando Zóbel.  
Exposición en la Galería Theo de Valencia, de la serie *Las Orillas*.
- 1983 Exposición en la Galería Yerba de Murcia.  
Exposición colectiva itinerante de Grabado Abstracto Español, organizada por la Fundación Juan March.  
Exposición colectiva en homenaje a Sempere, organizada por el Banco Exterior de España, en Madrid.  
El Ministerio de Cultura le concede la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.  
Primera exposición retrospectiva (aunque no antológica) de Fernando Zóbel, organizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Sevilla.  
La Fundación Juan March le nombra miembro de su Comisión Asesora.
- 1984 Zóbel fallece en Roma, el día 2 de junio, a consecuencia de un infarto de miocardio y es enterrado en Cuenca en el Cementerio de San Isidro. El Ayuntamiento de Cuenca le impone, a título póstumo, la Medalla de Oro de la Ciudad.  
También a título póstumo le es concedida la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

*Principales exposiciones colectivas:*

Expone en más de 150 exposiciones colectivas, entre las que se encuentran:

- 1954 *II Bienal Hispanoamericana de Arte*.  
1956 *III Bienal Hispanoamericana de Arte*.  
1959 *Negro y Blanco*, Sala Darro, Madrid. *La Joven Pintura Española*, Basilea, Friburgo, Munich, Gotemburgo, Oslo.  
1960 *Espacio y color en la pintura española de hoy*, Río de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Buenos Aires.  
*Before Picasso, After Miró*, Guggenheim Museum, Nueva York.  
1962 *Modern Spanish Painting*, Tate Gallery, Londres; Southampton, Liverpool.  
*XXXI Biennale Internazionale d'Arte*, Pabellón español, Venecia.  
1963 *Arte de América y España*, Madrid.  
1964 Pabellón de España, New York World Fair, Nueva York.  
1965 Tokyo Biennale, Japón.  
1969 *Festival de due mondi*, Spoleto, Italia.  
1970 *12 pintores españoles*, Gotemburgo, Suecia.  
1974 *Arte contemporáneo español*, Suecia y Dinamarca.  
*Arte 74*, Fundación Juan March, Exposición itinerante Europa.

- 1975 *Contemporary Spanish Painters*, Nueva York, Raleigh, Dallas, Wichita.
- 1976 *Pintura española de vanguardia*, Galería Multitud, Madrid.  
*Homenaje a Ticiano*, Galería Rayuela, Madrid.  
*MAN 76 - Década informalista 1955-1964*, Barcelona.  
 Exposición inaugural Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote, Canarias.
- 1979 *Vanguardia Abstracta Española*, Galería Theo, Madrid.
- 1979-82 *Contemporary Spanish Prints*, museos y universidades de Florida, Georgia, Texas, Tennessee, Cleveland, Minnesota, Nebraska, Iowa, New Mexico, California, Kentucky, Virginia.
- 1979 *FIAC*, Grand Palais, París.
- 1980 *De Picasso a nuestros días*, Museo Nacional, Caracas.  
 Museo Carrillo Gil, México D. F., Museo de Bellas Artes de Monterrey, México.
- 1983 *Con Sempere*, Exposición homenaje a Eusebio Sempere organizada por el Banco Exterior de España.
- 1983 *Quince años Galería Theo*, Galería Theo, Madrid.
- 1984 *Colección de Nuestro Tiempo*, Galería Theo, marzo 1984.

*Principales exposiciones individuales:*

- |  |  |
|--|--|
| 1953 Philippine Art Gallery, Manila.                 | 1975 Galería Egam, Madrid ( <i>Dibujos</i> ).      |
| 1954 Swetzoff Gallery, Boston.                       | 1976 Luz Gallery, Manila.                          |
| 1955 Providence Art Museum, Rhode Island.            | 1977 Galería Jacob, París ( <i>Acuarelas</i> ).    |
| 1958 Philippine Art Gallery, Manila.                 | Luz Gallery, Manila.                               |
| 1959 Galería Biosca, Madrid.                         | 1978 Galería Rayuela, Madrid ( <i>Acuarelas</i> ). |
| 1961 Sala Neblí, Madrid.                             | 1978 Galería Theo, Madrid.                         |
| 1963 Galería Fortuny, Madrid ( <i>Dibujos</i> ).     | Galería Theo, Valencia.                            |
| 1964 Luz Gallery, Manila.                            | 1979 Galería Theo, Barcelona.                      |
| Galería Juana Mordó, Madrid.                         | 1980 Círculo de Bellas Artes, Tenerife.            |
| 1965 Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.            | Galería Sur, Santander.                            |
| 1966 Luz Gallery, Manila.                            | Galería Parke-15, Pamplona.                        |
| Galería Juana Mordó, Madrid.                         | Galería 3 i 5, Gerona.                             |
| Galería La Pasarela, Sevilla.                        | Galería Theo, Valencia.                            |
| 1967 Galería Grises, Bilbao.                         | 1981 Galería Jalón, Zaragoza.                      |
| 1968 Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.            | Galería Citania, Santiago de Compostela.           |
| 1970 Galería Egam, Madrid ( <i>Dibujos</i> ).        | 1982 Galería Juan Gris, Oviedo.                    |
| 1971 Galería Juana Mordó, Madrid.                    | Sala Celini, Madrid.                               |
| 1972 Luz Gallery, Manila.                            | Galería Theo, Madrid.                              |
| <i>El Júcar</i> , Casa de Cultura, Cuenca.           | Galería Theo, Valencia.                            |
| <i>El Júcar</i> , Galería Juana de Aizpuru, Sevilla. | 1983 Galería Palace, Granada.                      |
| 1974 <i>La vista</i> , Galería Juana Mordó, Madrid.  | Retrospectiva. Monte de Piedad, Sevilla.           |

*Obra en museos y colecciones públicas:*

Achenbach Foundation, San Francisco.  
Ateneo de Manila Museum, Manila.  
Banco del Canadá, Madrid.  
Banco de España, Madrid.  
Banco Urquijo, Barcelona.  
Banco de Vizcaya, Madrid.  
Boston Museum of Fine Arts, Boston.  
Biblioteca Nacional, Madrid.  
British Museum, Print Department, Londres.  
Brooklyn Museum, Nueva York.  
Cabinet d'estampes, Bibliothèque Nationale, París.  
Caja de Ahorros de Cuenca.  
Chase Manhattan Bank, Nueva York.  
Colección Arte Siglo XX, Alicante.  
Fogg Art Museum, Harvard University.  
Fundación Juan March, Madrid.  
Goteborgs Kunstmuseum, Suecia.  
Johannesburgse Museum, Unión Sudafricana.  
Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.  
Hispanic Society of America, Nueva York.  
Museo de Arte Abstracto, Cuenca.  
Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.  
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.  
Museo de Bellas Artes, Bilbao.  
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.  
Museo de Arte Contemporáneo, Lanzarote, Canarias.  
Museo de Arte Contemporáneo, Vitoria, Alava.  
National Museum of the Philippines.  
New York Public Library, Nueva York.  
Philippine Cultural Center, Manila.  
Rochester Art Gallery, Rochester NY.  
Vassar College Art Museum.  
Walker Art Gallery, Liverpool.  
Wesleyan University Art Museum, Connecticut.

## Bibliografía

*En esta bibliografía están incluidos todos los libros publicados sobre la obra de Fernando Zóbel y una selección de los principales artículos sobre la misma. No se reseñan artículos o libros escritos por Fernando Zóbel puesto que ninguno trata de su propia obra.*

### Libros sobre Fernando Zóbel

- HERNÁNDEZ, Mario: *Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*. Ediciones Rayuela, Colección Maniluvios, Madrid, 1977. 132 págs., 14 láminas color, 54 en negro, fotos personales, esquema biográfico de Silvia Cubiles.
- LORENZO, Antonio: *Zóbel - dibujos, drawings, dessins*. Madrid, 1963. 96 págs., 27 láminas en negro, lista de exposiciones. Edición de 999 ejemplares numerados.
- LUZ, Arturo Rogerio: *Sketchbooks, Fernando Zóbel*. Manila, 1954. 90 págs., 80 láminas en negro. Ensayo de Arturo Rogerio Luz, introducción de Emilio Aguilar Cruz, poema de Rafael Zulueta da Costa, nota técnica del artista, índice anotado de las láminas.
- MAGAZ SANGRO, Antonio: *Zóbel. Pintura y dibujos*. Madrid, 1959. 54 págs., más 10 láminas en negro. Varias reproducciones de dibujos intercaladas en el texto.
- ORTUÑO, Pancho: *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel*. Ediciones Theo, Colección Arte Vivo, Madrid, 1978. Prólogo, 50 láminas en color comentadas, datos biográficos que incluyen un breve curriculum, lista de exposiciones individuales, obra en museos y colecciones públicas, bibliografía.
- PÉREZ-MADERO, Rafael: *Zóbel: la Serie Blanca*. Madrid, Ediciones Rayuela, 1978. 112 págs., 86 ilustraciones en negro y color acompañando una serie de diálogos con el pintor sobre su obra, especialmente la «Serie Blanca» de los años 1974-1978. Se completa con traducción del texto al inglés, cronología, biografía, bibliografía e índices.
- ULLÁN, José-Miguel: *Zóbel/Acuarelas*. Ediciones Rayuela, Madrid, 1978. Nota técnica del pintor, 47 láminas en color comentadas por Ullán en un texto con el título de «Manchas nombradas/Líneas de fuego». Índice de láminas. (Edición normal y edición especial de 30 ejemplares numerados y acompañados de una acuarela original).

### Artículos sobre Fernando Zóbel

- AGUILERA CERNI, Vicente: *Lettera dalla Spagna*. «D'Ars», año VII-VIII, núm. 5. Milán, 1967.
- AGUIRRE, Juan Antonio: *Zóbel*. «Artes», núm. 79. Madrid, 1966, págs. 17-21.
- AMÓN, Santiago: *Conversación con Fernando Zóbel*. «El País», Madrid, 12 marzo 1978.
- AREÁN, Carlos M.: *Pintura caligráfica en la cuarta escuela de Madrid: Antonio Saura y Fernando Zóbel*. «Cisneros», Madrid, enero-junio 1961.

- AREÁN, Carlos M.: *Pintura gestual en la cuarta escuela de Madrid*. «Nuestro Tiempo», junio 1974, páginas 787-798.
- BALLESTER, José María: *Actualidad del informalismo*. «Gentleman», Madrid, noviembre 1974.
- BENESA, Leonides V.: *Zóbel: artist between two worlds*. «The Manila Journal», Manila, 11 abril 1976.
- BENESA, Leonides V.: *Portrait of an executive as an artist*. «Sunday Times Magazine», Manila 5 enero 1958, págs. 18-21.
- BUSTAMANTE, Judy: *Los dibujos de Fernando Zóbel*. «Diario Madrid», Madrid, 14 noviembre 1970.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *La sabiduría silenciosa del pintor Fernando Zóbel*. «El País», Madrid, 20 octubre 1983.
- CAMÓN AZNAR, José: *La pintura de Fernando Zóbel*. «Goya», núm. 101. Madrid, marzo-abril 1971.
- CAMPOY, Antonio, M.: *Crítica de exposiciones: Fernando Zóbel*. «ABC», Madrid, 22 octubre 1964.
- CASTRO ARINES, José de: *Las nuevas arquitecturas de Zóbel*. «Informaciones», Madrid, 1 abril 1971.
- CHAVARRI, Raúl: *La perfecta claridad poética de Fernando Zóbel*. «Ya», Madrid, 11 marzo 1971.
- DYCKES, William: *Madrid shows Zóbel, Jardiel*. «Herald Tribune», París, 15 noviembre 1966.
- DYCKES, William: *Zóbel's return to color*. «Guidepost», Madrid, 16 octubre 1964.
- DUNOYER, Jean Marie: *Zóbel*. «Le Monde», París, 24 junio 1977.
- ENRÍQUEZ, Silverio: *Zóbel's new works: poetry in paint*. «The Chronicle Magazine», Manila, 8 febrero 1964.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel: *El desarrollo de un cuadro*. «ABC», Madrid, 17 octubre 1974.
- FLAGUER, José Antonio: *Fernando Zóbel nos habla de su obra*. «Noticiero Universal». Barcelona, 23 noviembre 1966.
- GARCÍA OSUNA, Carlos: *Preguntas a... Fernando Zóbel*. «El Imparcial», Madrid, 24 febrero 1978.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Fernando Zóbel: transparente de niebla*. «Guadalimar», año 3, núm. 28, Madrid, enero 1978, págs. 62-63.
- GRANDVILLE, Léone de la: *Fernando Zóbel*. «Les Nouvelles Litteraires», París, 16-23 junio 1977.
- HIERRO, José: *La pintura de Zóbel*. «Artes», núm. 60. Madrid, 23 octubre 1964.
- «JUAN DE HIX» (Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas): *Introducción a la pintura de Zóbel*. «Correo de Andalucía», Sevilla, 14 noviembre 1970.
- «JUAN DE HIX» (Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas): *Encuentro con Fernando Zóbel*. «Correo de Andalucía», Sevilla, 14 noviembre 1970.
- LUZ, Arturo Rogerio: *Fernando Zóbel de Ayala*. «Mobilways», núm. 2, Manila, octubre 1956.
- MANALO, Armando de: *The triumph of the modern*. «Manila Chronicle», Manila, enero 1971.
- MORENO GALVÁN, José María: *Fernando Zóbel en la Galería Juana Mordó*. «Triunfo», núm. 464, Madrid, abril 1971.
- MORENO GALVÁN, José María: *Fernando Zóbel: La Vista*. «Triunfo», Madrid, 26 octubre 1974.
- ORTUÑO, Francisco: *Variaciones sobre un tema de Fernando Zóbel*. «Guadalimar», núm. 29, Madrid, febrero 1978, págs. 20-24.
- PÉREZ-MADERO, Rafael: *Zóbel: mis fotos de Cuenca*. «El Banzo», Cuenca, febrero 1976.
- POPOVICI, Cirilo: *El abstractismo poético de Zóbel*. «Aulas», núm. 20, Madrid, octubre 1964, pág. 50.
- POPOVICI, Cirilo: *Pintor filipino-madrileño*. «SP», Madrid, junio 1959.
- POPOVICI, Cirilo: *Zóbel*. «Arteguía», núm. 35, Madrid, marzo 1978, pág. 65.
- PRESTON, Stuart: *Fernando Zóbel*. «New York Times», Nueva York, 3 abril 1965, pág. 26.
- RODRÍGUEZ ALFARO, José: *Fernando Zóbel, un pintor abstracto con el espíritu y la técnica de un clásico*. «Informaciones», Madrid, 20 octubre 1964.
- ROMERO VERDÚ, Eduardo: *Zóbel: acuarelas de la evanescencia*. «El Socialista», núm. 46, Madrid, 5 marzo 1978.
- RUBIO, Javier: *La arqueología poética de Fernando Zóbel*. «ABC», Madrid, núm. 3.437, 15-21 marzo 1978.
- TAYLOR, Robert: *Fernando's hideaway: Zóbel in a debut at Swetzoﬀ's*. «Boston Herald», Boston, 12 diciembre 1954.

- TORRES, Emmanuel: *Zóbel exhibition: he paints lyric mists*. «The Sunday Times», Manila, 20 marzo 1966.
- TORRES, Emmanuel: *Caligraphy, space, black & white*. «Sunday Times Magazine», Manila, 19 enero 1961.
- TRENAS, Julio: *Fernando Zóbel, lo abstracto y el infinito*. «La Vanguardia Española», Barcelona, 16 abril 1971.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio: *Dibujos de Zóbel*. «Goya», Madrid, 1963.
- SEMPRÚN, Ana Rosa: *Fernando Zóbel, la pasión de pintar*. «Telva», núm. 346, Madrid, febrero 1978.
- VALENTÍN, Natividad: *Doctorado para Zóbel*. «The Sunday Times», Manila, 17 febrero 1963.
- VERGER, Jo: *Zóbel geometric designs pack the Mordó Gallery*. «Guydepost», 26 marzo 1971.
- ZAFARALLA, P. B.: *Zóbel exhibit: pro and con*. «Manila Chronicle», Manila, abril 1972, pág. 12.
- ZULUETA DA COSTA, Rafael: *Portrait of Fernando Zóbel*. «Weekly Women's Magazine», Manila, 14 mayo 1954.

# CATÁLOGO

- 1 HASSO, 1959 (59-70)  
Oleo sobre lienzo  
97 × 146 cm.  
Colección particular
- 2 ALCORCÓN, 1961 (61-21)  
Oleo sobre lienzo  
97 × 130 cm.  
Colección particular
- 3 ORNITÓPTERO, 1962 (62-70)  
Oleo sobre lienzo  
114 × 146 cm.  
Colección Fundación Juan March  
Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca
- 4 EL FARO, 1964 (64-29)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección particular
- 5 PEQUEÑA PRIMAVERA: MONTEVERDI, 1966 (66-8)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección Fundación Juan March  
Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca
- 6 CONVERSACIÓN CON SAENREDAM, 1968 (68-58)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección particular
- 7 DIÁLOGO CON COORT, 1968 (68-72)  
Oleo sobre lienzo  
61 × 50 cm.  
Colección Alfonso Zóbel de Ayala
- 8 CUADRO HOLANDES II, 1969 (69-9)  
Oleo sobre lienzo  
60 × 60 cm.  
Colección Alfonso Zóbel de Ayala
- 9 TERTULIA ESCURIALENSE, 1969 (69-29)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección Alfonso Zóbel de Ayala
- 10 JARDÍN SECO, 1969 (69-34)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección Fundación Juan March  
Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca
- 11 DIÁLOGO CON DEGAS, 1969 (69-42)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección particular
- 12 EL JÚCAR X, 1971 (71-36)  
Oleo sobre lienzo  
190 × 240 cm.  
Colección Fundación Juan March  
Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca
- 13 EL JÚCAR XII, 1971 (71-42)  
Oleo sobre lienzo  
200 × 250 cm.  
Colección Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla
- 14 ACADEMIA XII, 1972 (72-23)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección particular
- 15 IN MEMORIAM: MANOLO MILLARES, 1972 (72-80)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección Elvireta Escobio de Millares
- 16 PLAYA II, 1973 (73-29)  
Oleo sobre lienzo  
120 × 150 cm.  
Colección particular
- 17 TANTO MONTA, 1973 (73-73)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección Rafael Pérez-Madero
- 18 LA VISTA XXVI, 1974 (74-43)  
Oleo sobre lienzo  
180 × 300 cm.  
Colección Fundación Juan March
- 19 REUNIÓN FAMILIAR, 1975 (75-40)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección Rafael Pérez-Madero

- 20 HOMENAJE A TEOBALDO BOEHM I, 1976 (76-1)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección Sres. Johansson y Terry
- 21 TARIFA, 1976 (76-16)  
Oleo sobre lienzo  
150 × 120 cm.  
Colección particular
- 22 CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO, 1976 (76-26)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 150 cm.  
Colección particular
- 23 FLAUTA IX, 1976 (76-34)  
Oleo sobre lienzo  
69,5 × 91,5 cm.  
Colección particular
- 24 COSAS DE SEVILLA, 1980 (80-8)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 60 cm.  
Colección particular
- 25 VÍRGENES: EL PATIO, 1980 (80-12)  
Oleo sobre lienzo  
120 × 150 cm.  
Colección particular
- 26 ORILLA II, 1980 (80-23)  
Oleo sobre lienzo  
150 × 120 cm.  
Colección particular
- 27 LA CORRIENTE, 1981 (81-60)  
Oleo sobre lienzo  
60 × 80 cm.  
Colección particular
- 28 LAS GAVIOTAS, 1982 (82-31)  
Oleo sobre lienzo  
150 × 100 cm.  
Colección Fundación Juan March  
Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca
- 29 TRIOSONATA III, 1982 (82-54)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección particular
- 30 TRIOSONATA IV, 1982 (82-56)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección particular
- 31 PALACIO DE CRISTAL II, 1982 (82-69)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección particular
- 32 PRELUDIO: MEDIODÍA MADRILEÑO, 1983 (83-7)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 80 cm.  
Colección particular
- 33 HOCINOS-OTOÑO VI, 1983 (83-12)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección Fundación Juan March  
Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca
- 34 PALACIO DE CRISTAL III, 1983 (83-13)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección Fundación Juan March  
Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca
- 35 PRESAGIO, 1983 (83-14)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 130 cm.  
Colección particular
- 36 PANDERO, 1983 (83-15)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 100 cm.  
Colección particular
- 37 CONVERSACIÓN CON EAKINS, 1983 (83-22)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 80 cm.  
Colección Gloria Zóbel de Ayala
- 38 HOCINOS VIII, 1983 (83-29)  
Oleo sobre lienzo  
170 × 120 cm.  
Colección particular
- 39 ATOCHA NOCTURNO, 1983 (83-48)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección Fundación Juan March  
Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca
- 40 CON EL VERONÉS I, 1984 (84-7)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección particular

41 DOS DE MAYO IV, 1984 (84-9)  
Oleo sobre lienzo  
150 × 100 cm.  
Colección particular

42 OSCURO VENECIANO, 1984 (84-10)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección particular

43 CON EL VERONÉS III, 1984 (84-13)  
Oleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.  
Colección particular

44 CHOPERA VII, 1984 (84-28)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 100 cm.  
Colección particular

45 EL PUENTE, 1984 (84-41)  
Oleo sobre lienzo  
80 × 80 cm.  
Colección particular



1968. Zóbel dibujando en el Museo de Munich  
(Foto: Cristóbal Hara)



Arte Español Contemporáneo, 1974 *(Agotado)*.

Oskar Kokoschka,  
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974 *(Agotado)*.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,  
con textos de Antonio Gallego, 1975 *(Agotado)*.

I Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1975/76 *(Agotado)*.

Jean Dubuffet,  
con textos del propio artista, 1976 *(Agotado)*.

Alberto Giacometti, con textos de  
Jean Genét, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976 *(Agotado)*.

II Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1976/77 *(Agotado)*.

Arte Español Contemporáneo, 1977.  
Colección de la Fundación Juan March *(Agotado)*.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977 *(Agotado)*.

Arte de Nueva Guinea y Papua,  
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977 *(Agotado)*.

Marc Chagall, con textos de André Malraux  
y Louis Aragón, 1977 *(Agotado)*.

Pablo Picasso, con textos de  
Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar,  
Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño,  
Ricardo Gullón, Enrique Enfilente Ferrari,  
Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977 *(Agotado)*.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,  
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

III Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1977/78 *(Agotado)*.

Francis Bacon,  
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978 *(Agotado)*.

Arte Español Contemporáneo, 1978 *(Agotado)*.

Bauhaus, 1978,  
Catálogo del Goethe-Institut *(Agotado)*.

Kandinsky, con textos de  
Werner Haltmann y Gaétan Picón, 1978 *(Agotado)*.

De Kooning,  
con textos de Diane Waldman, 1978.

IV Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1978/79 *(Agotado)*.

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,  
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya, Grabados,  
(Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia),  
con textos de Alfonso E Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de  
Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos,  
Georges Salles, Pierre Reverdy  
y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo,  
con textos de Julián Gállego, 1979 *(Agotado)*.

V Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1979/80 *(Agotado)*.

Julio González,  
con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,  
con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,  
con textos del propio artista, 1980.

VI Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1980/81 *(Agotado)*.

Minimal Art,  
con textos de Phyllis Tuchman, 1981.

Paul Klee,  
con textos del propio artista, 1981 *(Agotado)*.

Mirrors and Windows:  
Fotografía americana desde 1960,  
Catálogo del MOMA  
con textos de John Szarkowski, 1981 *(Agotado)*.

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,  
con textos de Jean-Louis Prat, 1981 *(Agotado)*.

Piet Mondrian,  
con textos del propio artista, 1982.

Robert y Sonia Delaunay, con textos de  
Juan Manuel Bonet, Jacques Domase, Vicente Huidobro,  
Ramón Gómez de la Sema, Isaac del Vando Villar  
y Guillermo de Torre, 1982.

Pintura Abstracta Española, 60/70,  
con textos de Rafael Santos Torroella, 1982 *(Agotado)*.

Kurt Schwitters, con textos del propio artista,  
de Ernst Schwitters y de Werner Schmalenbach, 1982.

VII Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1982/83 *(Agotado)*.

Roy Lichtenstein, Catálogo del Museo de Saint Louis  
con textos de J. Cowart, 1983.

Fernand Léger,  
con textos de Antonio Bonet Correa, 1983.

Arte Abstracto Español.  
Colección de la Fundación Juan March,  
con textos de Julián Gallego, 1983.

Pierre Bonnard,  
con textos de Angel González García, 1983 *(Agotado)*.

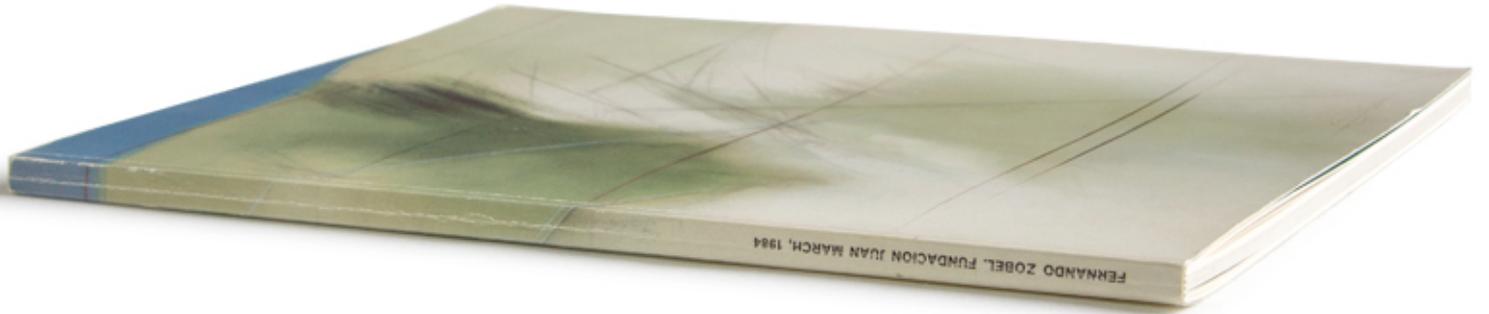
Almada Negreiros, 1983,  
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal *(Agotado)*.

El arte del siglo XX en un museo holandés:  
Eindhoven, 1984, con textos de Jaap Bremer, Jan Deb aut,  
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.

Joseph Cornell, 1984, con textos de Fernando Huici







FERNANDO ZOBEL, FUNDACION JUAN MARCH, 1984