



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

FERNANDO ZÓBEL
RÍO JÚCAR

1994

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

 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
Cuenca Fundación Juan March

ZOBEL

FERNANDO ZÓBEL



11. LA CORRIENTE, 1981

FERNANDO ZÓBEL

Río Júcar

Fundación Juan March
Museo de Arte Abstracto Español
Casas Colgadas
CUENCA



32. CUENCA, 1975
Cuaderno de acuarelas.

El Museo de Arte Abstracto Español dispone, a partir de su reciente remodelación, de una sala de exposiciones temporales, complementaria de las que exhiben la colección permanente del Museo y con la que la Fundación Juan March desea ofrecer nuevas posibilidades de exposiciones a la ciudad de Cuenca.

Dedicamos esta primera exposición temporal a la figura de Fernando Zóbel, creador de la colección originaria de este Museo y gran amante de la ciudad de Cuenca, y de quien ya en 1985 presentamos una exposición retrospectiva con 45 obras realizadas entre 1959 y 1984.

La exposición que ahora ofrecemos se centra en un tema tan conquense como el Río Júcar, motivo abordado inicialmente por Fernando Zóbel en 1971, y concluido en 1984, constituyendo las 42 obras de que consta la exhibición una ocasión singular para que el público pueda admirar uno de los temas preferidos del artista.

La Fundación Juan March desea agradecer a la familia de Fernando Zóbel, especialmente a Georgina y Alejandro Padilla Zóbel, su inestimable colaboración, así como la ayuda de Rafael Pérez Madero, comisario de la exposición. También agradecemos la colaboración del Museo de Arte Moderno de Sevilla, y de su Directora María Luisa López; de la Biblioteca Pública de Cuenca, y de su Directora Begoña Marlasca Gutiérrez; y de todos los que han contribuido a la realización de esta muestra.

El Río Júcar: Variaciones sobre un tema

En el verano de 1971, Fernando Zóbel inició un proyecto sobre el espectacular paisaje de la hoz del río Júcar a su paso por la ciudad de Cuenca, en el que nos va transformando, a través de su pintura, la realidad del paisaje en una configuración abstracta. Para ello, realiza una serie de fotografías, dibujos y lienzos que pueden considerarse pruebas, bocetos y estudios, en torno a dos cuadros grandes finales: el *Júcar X* (cuadro claro) y el *Júcar XII* (cuadro oscuro).

Al mismo tiempo que desarrollaba estos trabajos fue escribiendo un pequeño diario –que él denominó *Diario de un Cuadro*– sobre la realización del *cuadro oscuro Júcar XII*, en el que va comentando la progresiva transformación de esta obra, que es, en definitiva, el eje central del proyecto, que resume y aglutina todos los cuadros dedicados a estos parajes conquenses pintados entre los años 1971 y 1974.

Hemos creído conveniente que estas anotaciones, hasta ahora inéditas, fuesen el texto principal de este catálogo, ya que no solo nos enseñan la forma y el fondo del método de trabajo del artista, sino también su manera de pensar y ver la pintura.

La realización de este proyecto, que el pintor lo concibió en un principio como un juego mental entre pintura y escritura, entre el paisaje y su posterior transformación en el lienzo, tuvo una gran importancia en su evolución posterior, pues, a partir de aquí, Zóbel encuentra una nueva manera de acometer su obra. A este serie sobre el río Júcar siguieron después otras –*La Vista, Hocinos, Serie Blanca, Orillas*– en las que todas tienen como base un tema específico y el desarrollo de una serie de cuadros en torno a él, terminando a veces en un cuadro grande a modo de resumen.

La última de estas series, la denominada *Orillas* y que también forma parte de esta exposición, está realizada entre los años 1980-1984 y se refiere a las orillas del río Júcar, es decir: estamos hablando del mismo río, los mismos parajes, los mismos perfiles y las mismas luces, pero han pasado diez años y los resultados pictóricos son muy distintos.

En la anterior etapa, Zóbel se vió atraído por las relaciones agua-vegetación-ritmos-espacios y el reto de la estructuración abstracta del paisaje sobre el lienzo. Zóbel, en este continuo diálogo con su propia pintura, se decantó en esta nueva etapa, casi exclusivamente, por el color del río, caracterizándose esencialmente por la utilización del mismo de una forma rotunda y directa. En la mayoría de los casos, apenas hay dibujos, tramas o perfiles. Toda la composición y ritmos de los cuadros se basan en la forma de utilizar los colores.

Si observamos los apuntes y fotografías de esta serie veremos que no hay dibujos ni bocetos. Todo son apuntes cromáticos. Incluso las fotografías nos están reflejando el río y las masas de claros y oscuros en relación a él. Los volúmenes, composiciones y movimientos de estas pinturas están conseguidos a través del color del agua.

En los años setenta, Zóbel buscaba la incorporación del paisaje a su propio lenguaje a través de una estructura imaginaria y nos pintaba las luces y las sombras, los reflejos, nos evocaba el otoño y el verano y nos sugería levemente el paisaje. Con esta serie, las *Orillas*, que coincide con los últimos años de su vida, parece como si únicamente quisiera atrapar en sus lienzos el continuo discurrir del río.

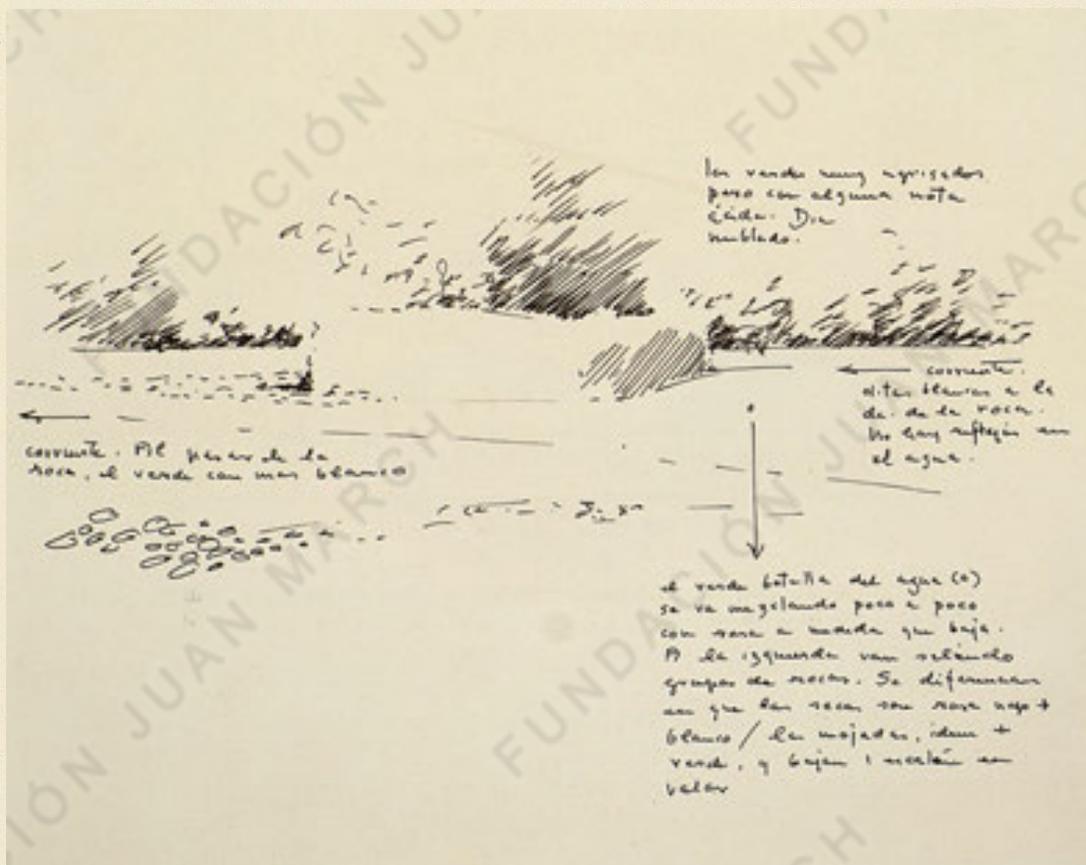
Rafael Pérez-Madero

1. JÚCAR X, 1971





EXTRACTOS DEL
DIARIO DE UN CUADRO.
FERNANDO ZOBEL



30. DIBUJO, 1972
Cuaderno de Apuntes.

El tema empezó en Oxford, en junio de 1971. Yo formaba parte de un Congreso organizado por la Oriental Ceramic Society, y estábamos invitados a comer por el Decano de Winchester College. Nos tocó un día «inglés», húmedo, cielo gris perla transparente y vegetación retumbante, saturada de verdes y violetas. Comimos en grandes tiendas de campaña al borde del lago, y entre el consomé y el postre me dibujé varios apuntes a pluma. Los apuntes me sirvieron para pintar un cuadro en Madrid, *El Lago*, que no pretendía ser más que un recuerdo de colorido. Lo acabé el 18 de junio.

El tema me intrigó. Poco más tarde, pinté otro algo mayor, *El Estanque*, aprovechando la estructura del lago inglés, pero con el colorido rubio que recordaba de un viaje por Aranjuez, entre verano y otoño, del año anterior. Esta combinación algo extraña resultó bien. El cuadro lo terminé en Madrid, el 24 de julio.

La trama, agua-vegetación-ritmos-espacios, era evidentemente riquísima y me interesaba cada vez más. Decidí dedicarle el verano entero en Cuenca. Sobre todo, me seducía estudiar el extrañísimo color del Júcar a su paso por la ciudad. Paradójicamente, a medida que fue desarrollándose el tema, fui perdiendo poco a poco mi interés por el colorido del río, y fui interesándome más y más por problemas abstractos de estructuración, de contrastes de luz, y de ritmos producidos al alternar colores cálidos y fríos dentro de una gama muy estrecha de valores. El desarrollo del proceso, que duró casi seis meses, es el tema de este diario.

Creo que vale la pena dejar impreso este testimonio de una de las muchas formas que hay de construir un cuadro.

Fernando Zóbel

He tomado centenares de fotos del río desde que comenzaron las obras del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1963.

Al iniciar la serie *Júcar* de cuadros, separé las fotos que podían servirme como apuntes.

Tengo la costumbre de usar la fotografía como extensión del dibujo. Es una forma rápida de fijar recuerdos que luego incitan a la memoria. Pocas veces uso la foto directamente como modelo. La fotografía como apunte tiene sus desventajas. Recoge «demasiado» material, y lo falsea en cuanto a color. Repito, sirve principalmente para incitar y excitar a la memoria. Como tal, la considero una de las herramientas más útiles al servicio de mi pintura.



CUENCA, 1 DE SEPTIEMBRE 1971

Llevo casi tres meses trabajando en torno al tema del río.

Hoy he terminado el *Júcar VII*, donde queda más o menos acalorado el problema del colorido. Creo que ha llegado el momento de empezar el cuadro grande.

Tres horizontales, una encima de otra, que pueden representar el agua a trozos, como si se tratara de un «comic». La composición siguiendo las horizontales de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Colorido: invierno-primavera-verano-otoño-invierno. Los blancos de los dos inviernos crean una diagonal de superior izquierda a inferior derecha, atravesando todo el lienzo y sujetándolo.

Contrastes de valor dentro de un colorido pálido, para que el cuadro sea muy luminoso. Aspecto transparente: aire fresco, árboles, brillos de agua. No intentaré reproducir el color real del Júcar. De intentarlo pondría a los valores en conflicto. No se puede expresar todo en un cuadro. Siempre hay que sacrificar algo. Sin embargo, espero poder introducir «muestras» de colorido natural cuando coincidan con valores establecidos por la composición. Tendré que meterlos al final como ornamento, y no como tema.

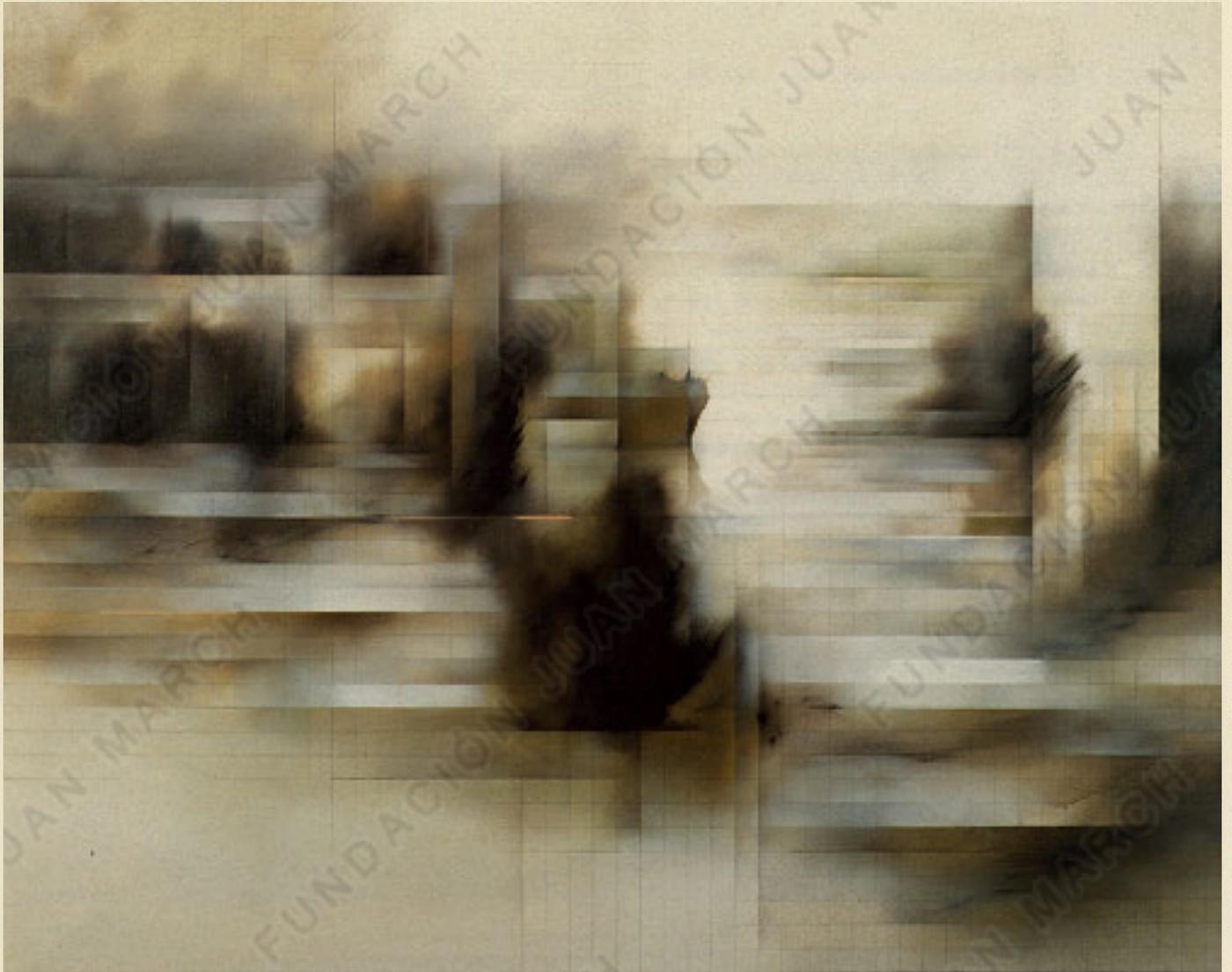
El rechazo del concepto «ornamento» es un tópico pictórico muy de moda. La palabra ha llegado a sonar mal. Sin embargo, el ornamento y el detalle pueden servir para dar escala a un cuadro y enriquecerlo visualmente. Muchos cuadros bien planteados resultan sosos porque carecen de ornamento y detalle. Paradójicamente, resultan meramente decorativos. No me refiero, por supuesto, al rigor de un Mondrian, de un Rothko o un Vasarely, donde la sobriedad es tema. Me refiero, por ejemplo, a la terrible sosería de Marcel Gromaire o de Daniel Vázquez Díaz, cuyos cuadros implican un detalle que no llegan a tener.

Que sea un cuadro a base de luz y volúmen, contrastes de valor que envuelven un colorido modesto y discreto, metafórico, reducido a vibraciones entre cálidos y fríos: rosa y verde-manzana rodeados de neutros.

Este juego de fríos y cálidos, a base de rosas y verdes, en vez del nuestro tradicional que opone marrones y grises, se lo debo a los primeros grabadores en madera japoneses de principios del siglo XVIII. Como toda convención artística, clara y bien utilizada, la aceptamos con toda naturalidad sin hacer el menor esfuerzo, igual que aceptamos desde niños que unas rayas negras puedan simbolizar rayos de luz.

Lo quiero grande. Grande de tamaño y de escala. Casi un mural. Su tamaño tiene que quedar justificado por la complejidad del detalle. Tiene que ser a la vez muy claro y muy complejo, algo así como el Roger van der Weyden del Prado, guardando la distancia. También tiene que ser:

1. Lo bastante grande para que «respire» su complejidad.
2. Lo suficientemente detallado para invitar a una contemplación tranquila y repetida. Desenvolvimiento casi musical con principio, desarrollo y fin.



2. JÚCAR XII, 1971

En Occidente no es corriente desarrollar un tema pictórico «en el tiempo» como si se tratara de una composición musical. Sin embargo, en la pintura china y japonesa, esta forma de tratar un tema es completamente corriente, y encuentra su expresión más característica en el «emakemono» o cuadro largo horizontal.

3. Que sea grande, porque «tiene» que serlo. Que se pueda mirar de cerca. Es más, que «apetezca» mirarlo de cerca, y también de lejos. Que tenga dos distancias de enfoque.

Se «lleva» el cuadro grande. Los pintores han hecho virtud del tamaño, como si tuviera más mérito pintar en grande que en pequeño. La verdad es que las dos cosas son igual de fáciles o difíciles, todo depende de la intención y habilidad del artista. El cuadro inmenso tiene sus justificaciones: la necesidad de envolver al espectador (Rothko); el tamaño obligado por la técnica (Saura, Seurat); la necesidad imperiosa de aturdir al ojo (Pollock); de decir muchas cosas a la vez (Rauschenberg, Larry Rivers); la exageración enfática del gesto (Franz Kline, José Guerrero), o, simplemente, la inmensidad como tema (Oldenbourg). Esto se sabe desde siempre. Sin embargo, proliferan cuadros enormes que no tienen por qué serlo. Es la moda. Quizás sus autores creen que el tamaño da importancia al tema (cosa que a veces ocurre, como en el caso Oldenbourg, pero otras veces no). El tamaño sin justificación no sirve más que para ampliar el aburrimiento que produce el cuadro mediocre.

Estuve tentado de emplear el formato cuadrado de siempre, que tiene la ventaja de quedar inexpresivo.

La gente, incluyendo muchos pintores, frecuentemente olvida que el formato de un cuadro forma parte del dibujo de su composición. Los rectángulos alargados suelen emplearse en dirección contrastada a los acentos de la composición para crear cierta «tensión». Si los acentos van en la misma dirección que el formato el cuadro suele resultar «soso», como en la mayoría de los retratos de sociedad y de los paisajes «de fórmula». El formato cuadrado queda casi tan neutro como el circular, pero sin las dificultades del último. Los escultores, cuando dibujan, no suelen hacer caso del formato, lo que da a sus dibujos una ambigüedad de atmósfera característica que se puede observar desde Miguel Angel hasta Rodin.

He optado por un formato apaisado para recalcar la horizontalidad del río.

Acabo de encargar dos bastidores grandes (el segundo, por si estropeo el primero). Dos metros por dos y medio. Probablemente el formato más grande que he intentado pintar. Aún no los he tocado.

CUENCA, 2 DE SEPTIEMBRE

Destruyo los bocetos que han salido mal; una docena más o menos. Limpio y ordeno el estudio.

CUENCA, 3 DE SEPTIEMBRE

No me siento bien; me quedo tranquilo mientras los Garrotes me hacen el montaje del lienzo. Lienzo lino 91 con doble preparación de Macarrón. El bastidor es fuerte, de madera vieja y con muchas crucetas. Pesa un horror. Los

Blassi me ayudan a cuadrificarlo. Me quedo sentado haciendo bocetos y esperando a que se me pase el malestar. Miro mucho el lienzo blanco, probando imaginarme el cuadro. Conozco pocas cosas más bonitas que un lienzo nuevo, bien estirado, lleno de promesa.

Pienso en la composición. ¿En forma de arco de triunfo? Es una composición noble, amplia y tranquila, como diría Torner. A Poussin le servía para todo, y no está lejos Poussin del efecto que me interesa.

CUENCA, 4 DE SEPTIEMBRE

Empiezo. Las primeras manchas muy líquidas, con poco color, sobre una trama de rayas a lápiz. Muchas de las rayas quedarán visibles al final. Es una forma de conseguir un fondo gris vibrante y, de paso, por lo que sugieren de boceto, lograr cierto aire de frescura.

En mi última exposición pude escuchar a una chica de gafas y cuaderno que comentaba: «Pinta fatal. Se ha olvidado de borrar la cuadrícula».

Tendré que meter acentos exactos, duros, para estructurar las masas que sé de antemano serán blandas, líquidas y nebulosas.

Comienzo por el centro con grises verdosos. Un poco el tema de *La Piedra del Caballo*. Mucho blanco. Va bien. Euforia.

Gustavo comenta que quizás la entonación sea demasiado clara. Tiene razón. me queda muy poca gama para maniobrar entre el gris más oscuro y los blancos. Oscurezco los tres ríos y amplío la zona de color.

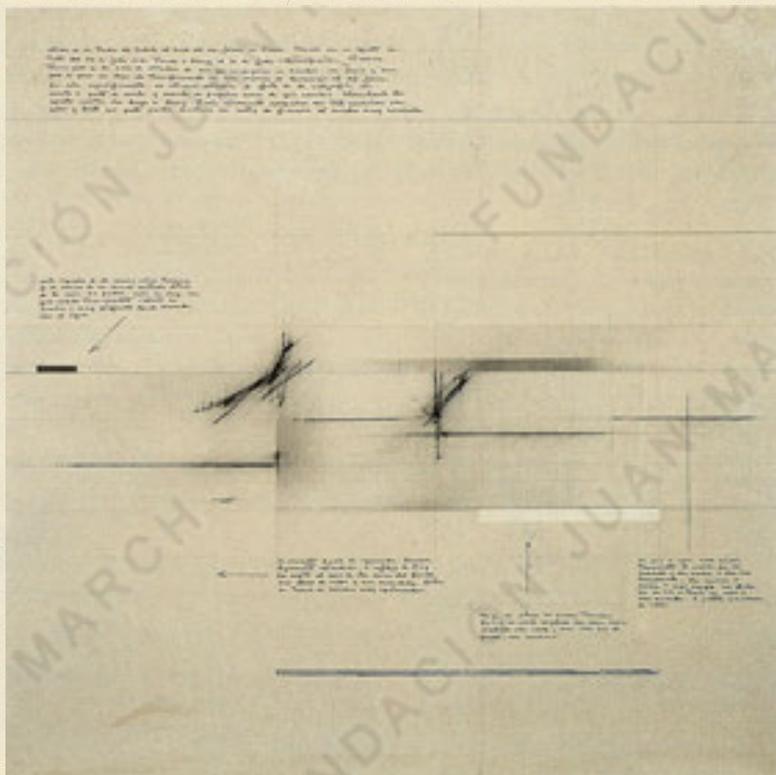
CUENCA, 5 DE SEPTIEMBRE

Sigo agrandando la composición, respetando las horizontales de los ríos. Tapo algunas sombras cálidas –demasiado amarillo por todas partes– con grises fríos. Pego un trocito amarillo fuerte recortado de una revista para ver lo que pasa. Se apagan los amarillos, pero el trozo pegado es como una bofetada.

El cuadro está bastante bonito, pero aburrido. Parece fácil, y lo es.

CUENCA, 6 DE SEPTIEMBRE

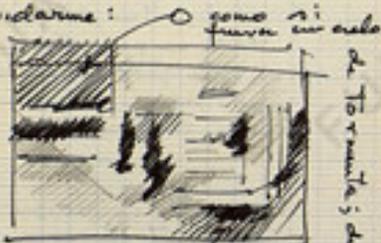
Por la tarde, rápidamente, meto verticales y más verde; dominando las del centro. Todo muy suelto. Los blancos quedan deslumbrantes.



3. LA PIEDRA DEL CABALLO, 1971

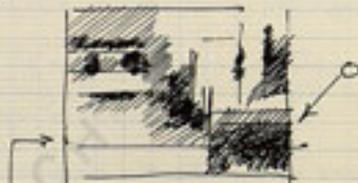
Quedar más o menos resuelta
las 2/3 partes inferiores
del cuadro. Lo tendré que
dejar que se seque.

Para continuar creo debo
meter una area cuadrada
gris clara en el superior
izquierda. Para no
aburrirme:



de Tormenta y de lluvia
a medida que se seca y la derecha
pero manteniendo bastante claro
la forma del
cuadrado
oscuro

Termino la diagonal metiendo
oscuro en la esquina inferior
derecha. No todo. Hay que ir
poco a poco. Mas color también
para que se establezca un primer
termino. De todos modos, creo
que falta peso en esta zona
y tendré que meter una especie
de cuadrado que sea como un
eco del cielo en el superior
izquierda.



ahí, evidentemente, debo
que establezca un contrapeso
para que no se caiga todo a la
izquierda. (non non - please?)

CUENCA, 7 DE SEPTIEMBRE

Me pongo a trabajar temprano y sigo todo el día sin interrupciones.

Más verticales con acentos oscuros, acercándome poco a poco a los bordes del lienzo. Se forman volúmenes positivos y negativos. Me acuerdo de la acuarela de Cézanne que vimos en Berkeley y que podía con toda la pared llena de cuadros gesticulantes.

Se empieza a dibujar un gran hueco frío en el centro rodeado de tonos cálidos que giran en torno suyo. Se me ocurre la posibilidad de usarlo como base de composición. Hay que decidir esto de la composición. Se presentan tres posibilidades:

- 1) La composición «arco de triunfo» que pensé antes de empezar el cuadro. La descarto.
- 2) Composición circular, penetrando lentamente hacia el eje central.
- 3) Composición en ángulos rectos. Las tres paralelas horizontales como tema principal, limitadas y desarrolladas por una serie de vacíos verticales.

Me parece más interesante la segunda: la composición circular, pero quisiera introducir también la composición tercera en tono menor. Creo que las dos son compatibles y juntas pueden crear una serie de sorpresas y tensiones interesantes.

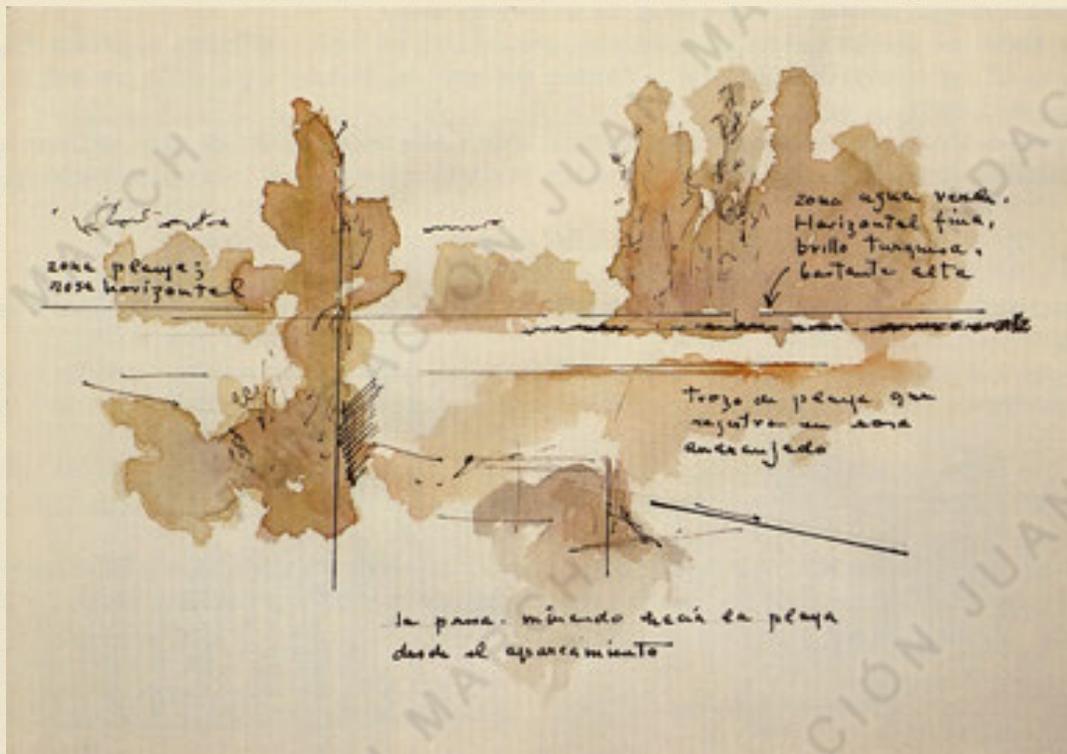
Meto color otoño: ocres amarillos velados con un gris que se tuerce inmediatamente en dirección violeta. Amarillo grano en la zona inferior izquierda. Los verdes quedan destruidos por el amarillo. Insisto. El cuadro se pone caliente y confuso, sucio. Paro.

Tengo que tomar una decisión. Una de dos: o seguir saturando el color, tratando de equilibrar cálidos y fríos, o velar en blanco por todas partes, para que todo se reduzca a grises y contrastes de valor. Me decido por los grises siguiendo la idea primitiva. Me han despistado tantos amarillos.

CUENCA, 8 DE SEPTIEMBRE

Voy cubriendo los colores de las esquinas y apagando amarillos.

Pego cuadraditos de color recortados para indicar el círculo de la composición. Los papeles inevitablemente, son oscuros de valor y hacen casi daño a la vista, el cuadro parpadea con una especie de efecto anuncio neón. Peso excesivo en el eje central que domina a todo el resto.



32. CUENCA, 1975
Cuaderno de acuarelas.

CUENCA, 9 DE SEPTIEMBRE

Sigo borrando con veladuras blancas. Quito todos los acentos de color menos los del eje central, que queda duro y reducido de tamaño. La mayoría de los acentos descartados eran verticales paralelas. Más tarde tendré que volverlos a introducir, pero mucho más ligeros. Son necesarios para frenar la horizontalidad de la composición y el formato.

Vuelvo a cambiar el esquema principal. La composición en círculo me está resultando demasiado plana: se queda pegada a la superficie del lienzo. Quisiera evocar un espacio profundo sin apoyarme en efectos de perspectiva clásica. Me parece eficaz la composición barroca en forma de «S», ampliándola a medida que baja por el lienzo. Es una forma de volver a la composición en diagonal del principio.

Diagonal torcida en el espacio que se va agrandando y enriqueciendo de color. La «S» sujeta por las horizontales del río y sus acentos leves verticales. La composición en círculo puede quedar insinuada sin darle importancia. Tres composiciones superpuestas. Imposible seguir mañana. Tendré que dejarlo secar varios días para evitar que se mezclen veladuras y colores, produciendo barro.

Me entran muchas ganas de volver a empezar en limpio, usando el lienzo de repuesto. Esta segunda versión la veo muy clara, casi sin contraste de valor.

De ahora en adelante, para evitar confusión entre los dos cuadros grandes, llamaré al primero «el cuadro oscuro», y a este segundo, «el cuadro claro». Los dos cuadros tienen el mismo tamaño: dos metros por dos y medio.

Todo brillos: horizontales finas vibrando entre rosa y verde. Respetando la composición en «S». Pintura ligera y transparente, sin retoques. El efecto sería el de un cuadro grande, apenas trabajado, con mucho espacio en blanco, aparentemente tranquilo, pero con puntos de tensión. (Cuando me operaron de apendicitis, cayendo en la anestesia, se me apareció un gran río blanco deslumbrante, que me causó una fuerte sensación de placer y sosiego).

CUENCA, 10 DE SEPTIEMBRE

A las siete estoy en el estudio. Empiezo a manchar la segunda versión –el cuadro claro– en grises muy pálidos que oscilan entre rosa y verde. Los concentro por el costado derecho. Voy despacio, con mucho cuidado.

En comparación al cuadro oscuro, éste resulta mayor de aspecto y más contrastado de color, pero también algo más débil.

Me sorprende la riqueza de color que se puede conseguir prescindiendo precisamente de colores. Creo que fue Dégas el que dijo que un cuadro logrado no tiene colores. Se convierte en una especie de gris luminoso.

Me impresionó mucho la frase. Aunque se trata de un juicio muy subjetivo, imposible de probar, creo que encierra una profunda verdad. El efecto de luminosidad neutra es aplicable a todas las escuelas de pintura que conozco, desde los maestros del Re-

nacimiento hasta –sorprendentemente– un Matisse. Cuando se da, probablemente sin querer, el cuadro que lo tiene cobra una presencia vital imponente. Con todo esto no quiero decir que ya lo haya logrado. Es una meta.

Me parece emocionante el efecto de pequeños acentos grises rodeados de tantísimo blanco. Vibra «mucho» más que el cuadro oscuro, y mucho más también que el *Júcar VII* que, hasta ahora, ha servido de modelo de color y punto de referencia. La cantidad de espacio vacío es lo que valora la parte pintada. La exageración de los blancos resulta dramática, pero es un drama en voz baja, sin énfasis.

Me intriga el aspecto «grande» del cuadro. Creo que se debe a que el detalle corresponde en tamaño al de un cuadro pequeño. Por ejemplo, la cuadrícula a lápiz, naturalmente, no ha engordado y queda muy visible. Torner observa que Saura consigue un efecto parecido al dibujar siempre con rayas limitadas al diámetro del tubo de pintura negra. Es un error muy corriente agrandar detalles cuando se agranda un cuadro. El efecto es el de una mala ampliación fotográfica. Un cuadro grande no debe nunca ser un cuadro pequeño inflado; debe ser más bien una unión de muchos cuadros pequeños funcionando juntos. Se me ocurren muchas excepciones, naturalmente, Rothko, por ejemplo.

CUENCA, 4 DE OCTUBRE

Larga pausa. He estado en Londres. Al volver estudio largamente el cuadro claro. Tiene buen aspecto. Sigo con él toda la mañana, constantemente interrumpido por el teléfono.

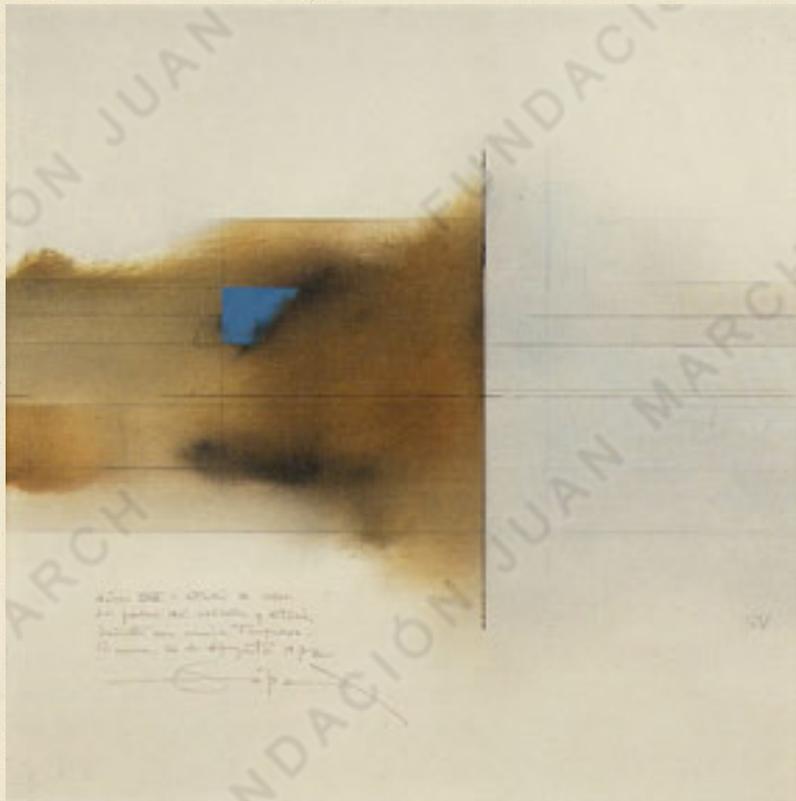
Más rayas, más cuadrícula. Amplío toda la composición un poco. He llenado aproximadamente la cuarta parte de lienzo. Creo que es bastante si no quiero perder el efecto exagerado de las masas blancas.

Los grises son poco variados y consecuentemente resultan opacos. Caliento los verdes con veladuras a brocha seca en ocre oro transparente. Meto cuatro acentos rosas, duros, relacionados entre sí. Los grises siguen inexpresivos y pesados. Si resuelvo este problema, el cuadro podría estar terminado.

Con el cuadro claro casi resuelto, puedo arriesgarme con el oscuro. Sería bonito exagerar su densidad, por ejemplo, invertir las tonalidades –que el fondo resulte casi negro en vez de blanco. Establecer un espacio medio en un gris transparente, como el que empleaba Whistler. (El fondo marrón rojizo del barroco me parece demasiado insistente y tiene la pega que al final sale a flote y enturbia todo, como le ocurre en sus cuadros a Poussin y a la mayoría de los paisajistas italianos.) No pienso oscurecerlo usando color. Por ahí me perdería.

Casi anocheciendo me meto con él. Tres acentos violáceos muy profundos y mucha caligrafía negra a base de jeringuilla.

Empleo una jeringuilla de quirófano de cristal, sin aguja, llena de pintura negra. Con ella dibujo sobre el lienzo. No conozco mejor método para conseguir líneas largas, finas y controladas al óleo. Se me ocurrió hace años viendo a un confitero escribir «Felicidades» sobre un pastel de boda. Con un poco de práctica y variando el ángulo de la jeringuilla se pueden conseguir hasta seis



5. JÚCAR XXIII, 1972

calidades distintas de trazo. Un efecto parecido, pero mucho más grueso, lo han conseguido artistas usando directamente el tubo de pintura (Van Gogh, Appel, Mathieu, Saura).

Bien. Los colores que ya estaban puestos se iluminan, aunque los verdes se ponen bastante marrones. Veo que el introducir tanto oscuro va a permitirme usar mucho más color sin perder el efecto gris general.

No he tocado la composición; lo dejo para mañana. Estoy deseando que llegue. El voltaje conquense ha bajado y no puedo seguir con esta luz naranja.

CUENCA, 5 DE OCTUBRE

Vuelta al cuadro claro. Meto tres rayas duras, blancas. Los grises cobran transparencia por contraste y se ponen a vibrar. Miro el cuadro largamente y veo que está terminado.

Sigo con el cuadro oscuro. Más negros, respetando la composición en «S». Quedan más o menos resueltas las partes inferiores del cuadro.

Me equivoqué. No estaban resueltas ni mucho menos.

La esquina superior izquierda está demasiado vacía. Interrumpe la composición diagonal. Quizás una especie de cuadrado grande gris claro. Para no olvidarme.

Jornada estupenda. Uno de esos días maravillosos en que todo sale bien.

Por la noche aparece Gerardo Delgado con un amigo sevillano. Le enseño el cuadro oscuro y dice: «¡Esto sí que es figurativo del todo!».

Me echo a reír. La verdad es que no se me había ocurrido. Le he dado vueltas a todo menos a la oposición figurativo-abstracto. Hace tiempo que no me interesa. Pero tiene razón Gerardo, resulta bastante figurativo. (En fin... tres trozos del mismo río, uno encima de otro...) (Como diría Torner, lo que justifica a la obra de arte nunca es el tema sino la forma de tratarlo.)

CUENCA, 14 DE OCTUBRE

El cuadro oscuro ha estado secándose una semana. Mientras tanto, en Madrid, he pintado otro cuadro, el *Júcar XI*, basado en la versión clara. La misma composición y tonalidad pero con menos espacio blanco, para ver lo que pasa. Queda menos tranquilo. Quería asegurarme que quedaban justificados los vacíos blancos.



4. JÚCAR XIV, 1972



Fernando Zóbel pintando en su estudio de Cuenca el cuadro *Júcar XII*. 1971.

Puedo tocar el cuadro oscuro sin peligro de emborronar. Sigo añadiendo negros y también verdes saturados. Meto una especie de cielo tormentoso gris en la esquina izquierda de arriba. Tengo que subirme a una escalera para llegar y lo paso bastante mal de vértigo, aunque la altura es ridícula.

Completo la diagonal en gris oscuro que sugiere grupos de arbolado. Añado verdes que, al multiplicarse, vuelven a girar hacia la gama amarilla. No conviene; probablemente tendré que cubrirlos de alguna sombra carmín para bajarlos. Ahora mismo dan trompetazos y dominan a los grises, ensuciándolos.

Hay que establecer un primer término abajo, quizás reforzando el color.

Me pregunto si conviene meter alguna nota azul para «hacer agujero» en los grises de arriba. Podría repetirlo en algunas de las zonas de agua.

Lo meto y tengo que volverlo a quitar. Meto varios azules distintos y no hay nada que hacer. En vez de perforar la masa de los grises, los azules saltan hacia fuera y se colocan delante del lienzo. No sé analizar exactamente el porqué.

El cuadro está muy complejo y empiezan a ocurrir cosas extrañas.

El aspecto general es otoñal y reposado. Quizás demasiado reposado. Ha llegado el momento de reintroducir acentos verticales para que no quede lacia la composición.

Noto con asombro que llevo casi cuatro meses con el tema.

CUENCA, 16 DE OCTUBRE

Verticales en negro creando planos y estableciendo acentos. De repente se me apaga el cuadro. Me quedo completamente desconcertado. No sé lo que ha pasado.

Creo que a todos los pintores nos ha ocurrido alguna vez esto: tenemos un cuadro casi terminado y de repente se nos va de las manos al añadir alguna cosa.

Quizás se pueda arreglar tapando todos los oscuros con veladuras blancas. Habrá que esperar mucho antes, para que se seque, y estoy casi seguro que quedará sucio.

Otra posibilidad: oscurecer aún más los oscuros. Es un procedimiento bastante bestia, pero tiene la ventaja que si sale mal será casi imposible arreglarlo. Meto oscuros por todas partes. Como por encanto vuelven a brillar los colores. Creo que sé lo que ha pasado. Los acentos negros que añadí igualaron a los oscuros de las masas de arbolado. Las dos cosas juntas se comieron el colorido. Al añadir algunos negros más, los oscuros se dividieron dejando respirar al colorido. Incluso algunos grises han dejado de serlo para pasarse al campo del color.

Me tranquilizo. Añado claros. Vienen los Flint y nos vamos a comer a la playa.

La playa está desierta. Es un día brillante de otoño con los árboles muy amarillos, cielo cobalto profundo sin nubes, el río de un tono celadón lechoso con brillos que repiten el azul del cielo. Todo muy fuerte y muy recortado. Mi



Fernando Zóbel delante del cuadro *Júcar XII*, ya terminado. 1971.

cuadro tiene poco que ver con esto. No es un retrato del río, evidentemente. El Júcar me ha servido de trampolín. Hace poco lo miraba intensamente, probando robarle secretos. Ahora lo contemplo desinteresadamente, sin problemas, agradeciendo su belleza remota.

Al volver sigo pintando. En el centro, rodeado de verdes, pongo una rayita dura en rosa encendido. Se iluminan los verdes y se multiplican, comiéndose a todos los marrones. El cuadro va tomando aspecto de acercarse al fin. Parece mentira que esta mañana casi tuve que destruirlo.

(No se quien dijo que los cuadros no se terminan; se abandonan.)

Vuelvo a mirarlo por la noche con Jorge Blassi. Se nos ocurre apagar los focos. Por los cristales esmerilados del estudio entra una luz pálida, azulada, de la plaza. Casi a oscuras, el cuadro pierde sus verdes y se entona en amarillos y marrones. Ha vuelto a surgir, sola, la gama «otoño» que dejé abandonada. Surgirá siempre que se mire con poca luz. Efecto inesperado y extrañamente melancólico.

Así se queda el cuadro. Mañana iré a Madrid y luego a Sevilla. A la vuelta podré verlo como si fuera un cuadro nuevo. Creo que podré acabarlo con un par de sesiones, pero conviene dejar que trabaje el subconsciente. Ahora mismo me lo conozco demasiado bien y casi no sé mirarlo. No veo más que una antología de problemas resueltos, pendientes o esquivados.

CUENCA, 17 DE OCTUBRE

No puedo dejarlo en paz. Me levanto tempranísimo para añadir acentos blancos. Le tomo una foto, para estudiarla en Sevilla, y me marcho.

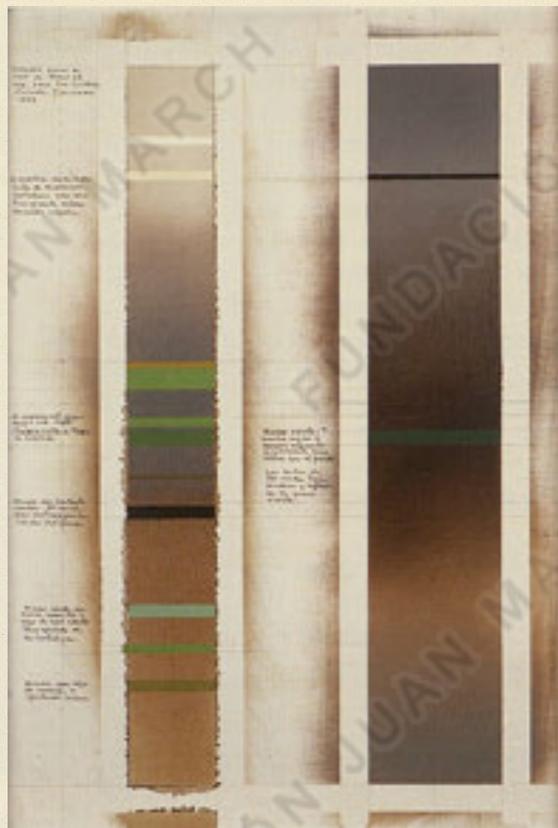
Estoy deseando acabarlo, pero lo echaré de menos cuando esté terminado. El cuadro ha estructurado mi vida de estos últimos meses.

CUENCA, DOMINGO 28 DE NOVIEMBRE

Estoy de vuelta desde el viernes. Me he pasado dos días mirando el cuadro sin tocarlo apenas. Le doy barniz de retoque porque se me han rechupado algunos de los oscuros.

Está bien. Hay trozos un poco blandos de perfil. Hoy me pongo a definirlos muy despacio con rectas hechas a brocha seca. El primer plano en la esquina baja izquierda queda bastante más claro.

El cuadro está terminado.



6. LAS CALDAS III, 1973

7. LA VISTA IX, 1974

8. LAS CALDAS XII, 1974





14. ORILLA 72, 1982



9. ORILLA XV, 1980



10. ORILLA II, 1980



12. ORILLA 51, 1981



13. INVIERNO HÚMEDO, 1982



15. ORILLA VERTICAL ROJA, 1982



16. ORILLA 81, 1982



17. ORILLA 82, 1982



18. ORILLA 69, 1982

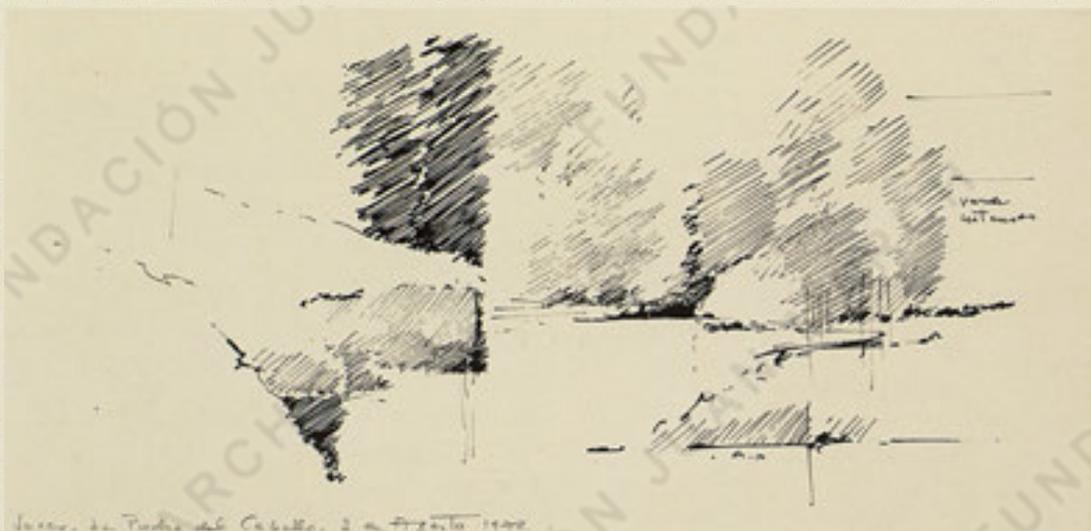


19. PRIMAVERA, JÚCAR, 1984



33-34. Montajes de bocetos de color y fotografías para la serie *ORILLAS*, 1980-84.





30. Dos dibujos del Cuaderno de Apuntes, 1972.

NOTA BIOGRÁFICA

Fernando Zóbel, pintor, grabador y dibujante español, nace en Manila en 1924.

Termina Filosofía y Letras «Magna cum laude» en la Universidad de Harvard (1946-1949) y entra al servicio de la misma como investigador bibliográfico (1949-1951). Durante esta época empieza a pintar.

Expone por primera vez en Boston en 1951. Regresa a Manila, donde permanece varios años (1951-1960), durante los cuales continúa pintando y exponiendo.

Ocupa la cátedra de Bellas Artes en la Universidad del Ateneo de Manila.

Es nombrado director del Museo de Bellas Artes de la Universidad del Ateneo de Manila. Esta misma Universidad le concede el título de Doctor en Letras «Honoris causa».

Regresa a España y en 1963 funda, con Gustavo Torner y Gerardo Rueda, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que abriría sus puertas el 1 de julio de 1966. Este mismo año le son concedidas las Encomiendas de Isabel la Católica y Alfonso X el Sábido, y es nombrado Conservador Honorario de Caligrafía de la Universidad de Harvard.

En 1972 el Ayuntamiento de Cuenca le nombra hijo adoptivo de la ciudad.

En 1981 dona la Colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca a la Fundación Juan March.

En 1983 le es concedida la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes.

Muere en Roma en junio de 1984.

A título póstumo, le son concedidas la Medalla de Oro de la ciudad de Cuenca y la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1953 Philippine Art Gallery, Manila.
1954 Swetzoff Gallery, Boston.

- 1955 Providence Art Museum, Rhode Island.
1959 Galería Biosca, Madrid.
1961 Sala Nebli, Madrid.
1964 Luz Gallery, Manila.
Galería Juana Mordó, Madrid.
1965 Bertha Shafer Gallery, Nueva York.
Galería Juana Mordó, Madrid.
Galería La Pasarela, Sevilla.
1967 Galería Grises, Bilbao.
1968 Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.
1970 Galería Egam, Madrid (*Dibujos*).
1971 Galería Juana Mordó, Madrid.
1972 *El Júcar*, Casa de Cultura, Cuenca.
El Júcar, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
1974 *La vista*, Galería Juana Mordó, Madrid.
1975 Galería Egam, Madrid (*Dibujos*).
1976 Luz Gallery, Manila.
1977 Galería Jacob, París (*Acuarelas*).
1978 Galería Rayuela, Madrid (*Acuarelas*).
Galería Theo, Madrid, Valencia.
1979 Galería Theo, Barcelona.
1980 Círculo de Bellas Artes, Tenerife.
Galería Sur, Santander.
Galería Theo, Valencia.
Galería Citania, Santiago de Compostela.
1982 Galería Juan Gris, Oviedo.
Sala Celini, Madrid.
Galería Theo, Madrid, Valencia.
1983 Galería Palace, Granada.
Retrospectiva, Monte de Piedad, Sevilla.
1984 «Zóbel», Retrospectiva. Fundación Juan March, Madrid, Barcelona, Albacete, Valencia, Zaragoza, Cuenca, Palma de Mallorca, Santander, Sevilla, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife.
1987 Fogg Art Museum. Harvard University. Harvard. Boston.
1991 «Zóbel». La Algaba, Sevilla.
«Zóbel. Apuntes y portfolios». Fun-

dación Juan March, UIMP y Diputación de Cuenca.

OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

- Achenbach Foundation, San Francisco.
Banco del Canadá, Madrid.
Banco de España, Madrid.
Banco Hispano Americano, Madrid.
Banco de Vizcaya, Madrid.
Boston Museum of Fine Arts, Boston.
Biblioteca Nacional, Madrid.
British Museum, Print Department, London.
Brooklyn Museum, Nueva York.
Cabinet d'Estampes, Bibliothèque Nationale, París.
Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real, Cuenca.
Caja de Madrid, Madrid.
Colección Amigos del CARS, Madrid.
Colección Arte del Siglo XX, Alicante.
Colección March Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca.
Colección Comunidad de Madrid, Madrid.
Fogg Art Museum, Harvard University.
Fundación Juan March, Madrid.
Goteborgs Kunstmuseum, Suecia.
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.
Wesleyan University Art Museum, Connecticut.

C A T A L O G O

OLEOS

1. JÚCAR X, 1971
Óleo sobre lienzo.
190 x 240 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
2. JÚCAR XII, 1971
Óleo sobre lienzo.
190 x 240 cm.
Museo de Arte Contemporáneo.
Sevilla.
3. LA PIEDRA DEL CABALLO, 1971
Óleo sobre lienzo.
80 x 80 cm.
Museo de Arte Contemporáneo.
Sevilla.
4. JÚCAR XIV, 1972
Óleo sobre lienzo.
160 x 160 cm.
Biblioteca Pública. Cuenca.
5. JÚCAR XXIII, 1972
Óleo sobre lienzo.
60 x 60 cm.
Colección particular.
6. LAS CALDAS III, 1973
Óleo sobre lienzo.
59 x 34 cm.
Colección particular.
7. LA VISTA IX, 1974
Óleo sobre lienzo.
61 x 45,5 cm.
Colección particular.
8. LAS CALDAS XII, 1974
Óleo sobre lienzo.
64 x 54 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
9. ORILLA XV, 1980
Óleo sobre lienzo.
80 x 60 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
10. ORILLA II, 1980
Óleo sobre lienzo.
150 x 100 cm.
Colección particular.
11. LA CORRIENTE, 1981
Óleo sobre lienzo.
60 x 80 cm.
Colección particular.
12. ORILLA 51, 1981
Óleo sobre lienzo.
65 x 55 cm.
Colección particular.
13. INVIERNO HÚMEDO, 1982
Óleo sobre lienzo.
80 x 80 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
14. ORILLA 72, 1982
Óleo sobre lienzo.
65 x 60 cm.
Colección particular.
15. ORILLA VERTICAL ROJA, 1982
Óleo sobre lienzo.
60 x 60 cm.
Colección particular.
16. ORILLA 81, 1982
Óleo sobre lienzo.
150 x 120 cm.
Colección particular.
17. ORILLA 82, 1982
Óleo sobre lienzo.
100 x 100 cm.
Colección particular.
18. ORILLA 69, 1982
Óleo sobre lienzo.
150 x 100 cm.
Colección Rafael Pérez-Madero.
19. PRIMAVERA, JÚCAR, 1984
Óleo sobre lienzo.
100 x 130 cm.
Colección Rafael Pérez-Madero.

OBRAS SOBRE PAPEL

20. LAS PRIMERAS MEDIDAS, 1971
Dibujo a tinta negra, sepia y grafito
sobre papel.
12 x 15 cm.
Museo de Arte Contemporáneo.
Sevilla.
21. NUEVAS MEDIDAS SITUACIÓN RÍO, 1971
Dibujo a tinta sepia y azul con grafito
sobre papel cuadriculado.
13 x 15 cm.
Museo de Arte Contemporáneo.
Sevilla.

22. LA PIEDRA DEL CABALLO, 1971
Dibujo a lápiz sobre papel.
27 x 21 cm.
Museo de Arte Contemporáneo.
Sevilla.
23. EL JÚCAR. PRIMER BOCETO DEL CUADRO GRANDE, 1971
Dibujo a tinta sepia y grafito sobre papel.
15 x 20 cm.
Museo de Arte Contemporáneo.
Sevilla.
24. ESQUEMA DE COLOR PARA JÚCAR GRANDE, 1971
Dibujo a tinta negra y grafito sobre papel.
21 x 27 cm.
Museo de Arte Contemporáneo.
Sevilla.
25. SIN TÍTULO, 1971
Dibujo a lápiz sobre papel.
17 x 26 cm.
Colección Rafael Pérez-Madero.
26. SIN TÍTULO, 1971
Dibujo a lápiz sobre papel.
25 x 17 cm.
Colección Rafael Pérez-Madero.
27. ESQUEMA PARA EL JÚCAR GRIS, 1973
Acuarela sobre papel Roma.
24 x 33 cm.
Colección Rafael Pérez-Madero.
28. HISTORIA DE UN CUADRO, 1971
Pequeño manuscrito con fotografías sobre la realización de *Júcar XII*.
22 x 16 cm.
Colección particular.
29. CUADERNO DE APUNTES, 1972
28 x 22 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
30. DIBUJOS, 1972
Cuaderno de apuntes.
28 x 22 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
31. DIBUJOS, 1973
Cuaderno de apuntes.
28 x 22 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
32. CUENCA, 1975
Cuaderno de acuarelas.
17 x 24 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
33. Montaje de bocetos de color y fotografías para la serie *ORILLAS*, 1980-84.
77 x 112 cm.
Colección particular.
34. Montaje de bocetos de color y fotografías para la serie *ORILLAS*, 1980-84.
77 x 112 cm.
Colección particular.
35. EL RÍO, 1980
Cuaderno de acuarelas.
18 x 25 cm.
Colección particular.
36. Montaje fotográfico sobre libro desplegable, 1982-83.
170 x 16 cm.
Colección particular.
37. EL JÚCAR, 1970-84
Libro de fotografías.
27 x 22 cm.
Colección particular.
38. ORILLAS, 1982-83
Cuaderno de acuarelas.
26 x 18 cm.
Colección Rafael Pérez-Madero.
39. Acuarela verde *ORILLAS*, 1981
Apunte para *Las cuatro estaciones*.
27 x 19 cm.
Colección Rafael Pérez-Madero.
40. ACUARELAS, 1981.
Cuaderno de acuarelas.
12 x 16 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
41. MONTAJE FOTOGRÁFICO SOBRE LIBRO DESPLEGABLE, 1982-83.
170 x 16 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.
42. LAS CUATRO ESTACIONES, 1982
Cuatro grabados aguafuertes.
27 x 19 cm.
Fundación Juan March.
Museo de Arte Abstracto Español.
Cuenca.



© Museo de Arte Abstracto Español, 1994

Textos:

Fernando Zóbel
Rafael Pérez-Madero

Comisario Exposición:

Rafael Pérez-Madero

Diseño Catálogo:

Jordi Teixidor

Diapositivas:

Antonio Zafra
Melli Pérez-Madero
Jaume Blassi

Fotomecánica:

Lucam. Madrid

Fotocomposición e impresión:

Jomagar, S. L. Móstoles (Madrid)

I.S.B.N.: 84-7075-449-1

Depósito Legal: M. 33.991-1994

