

*La Serie Universitaria de la Fundación Juan March
presenta resúmenes, realizados por el propio autor,
de algunos estudios e investigaciones
llevados a cabo por becarios de la Fundación*

*El texto íntegro de las Memorias correspondientes
se encuentra en la Biblioteca de la Fundación
(Castelló, 77. 28006 Madrid).*

*Los trabajos publicados en Serie Universitaria
abarcán las siguientes especialidades:
Arquitectura y Urbanismo; Artes Plásticas;
Biología; Ciencias Agrarias; Ciencias Sociales;
Comunicación Social; Derecho; Economía; Filosofía;
Física; Geología; Historia; Ingeniería;
Literatura y Filosofía; Matemáticas; Medicina;
Farmacia y Veterinaria; Música; Química; Teología;
A ellas corresponden los colores de la cubierta.*

Edición no venal de 500 ejemplares
que se reparten gratuitamente a investigadores,
Bibliotecas y Centros especializados de toda España.



Fundación Juan March
Castelló, 77. Teléf. 435 42 43
28006 Madrid

FJM-Uni 262-Vil
Fernando Zobel : los años 60 /
Villalba Salvador, María Angel
1031495



Biblioteca FJM

Fundación Juan March (Madrid)

SERIE UNIVERSITARIA



Fundación Juan March

M.^a Ángeles Villalba Salvador

FERNANDO ZOBEL: LOS AÑOS 60

**FJM
Uni
262
Vil
262**

Fundación Juan March

Serie Universitaria

262



M.^a Ángeles Villalba Salvador

FERNANDO ZOBEL: LOS AÑOS 60



Fundación Juan March
Castelló, 77. Teléf. 435 42 40
28006 Madrid

*Este trabajo fue realizado con una Beca de la
Fundación Juan March, concedida en el año 1986.*

*Se presentó como tesis doctoral en Noviembre de 1989
obteniendo la calificación de APTO CUM LAUDE.*

*Los textos publicados en esta Serie Universitaria son elaborados por
los propios autores e impresos por reproducción fotostática.*

Depósito legal: M-32.256/1991

I.S.B.N.: 84-7075-427-0

Impresión: Ediciones Peninsular. Tomelloso, 37. 28026 Madrid.

I N D I C E

	<u>Página</u>
• INTRODUCCIÓN	5
• LA SERIE NEGRA	7
• RETORNO AL COLOR	28
1) Por el camino de Proust	29
2) El color como tema	37
3) Diálogos con el arte	41
4) Después de Cuenca y Madrid, Sevilla	49
• BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL TEXTO	54

INTRODUCCION

El trabajo que presento a continuación es un fragmento de la Tesis Doctoral que sobre la vida y la obra del pintor Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984), he realizado con una ayuda de la Fundación Juan March y otras instituciones.

Para esta publicación he preferido mostrar dos de los capítulos centrales de la investigación, que corresponden cronológicamente a la primera década de la etapa española, puesto que Zóbel no se instala definitivamente en España hasta 1961.

Fernando Zóbel pasa su infancia y adolescencia a caballo entre Filipinas y Europa y en 1946 se traslada a Estados Unidos para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Harvard, donde permanece hasta 1951. La educación americana que recibe y la influencia del ambiente artístico que rodea a Zóbel durante estos años son definitivos en su posterior evolución como artista, mecenas y estudioso. De regreso a Manila en 1951, Zóbel inicia un nuevo período de su vida en el que compatibiliza su trabajo en el mundo empresarial con la pintura, el mecenazgo, la investigación y la docencia. Un viaje de casi un año a Estados Unidos en 1954 y las visitas a España, que se producirán sucesivamente a partir de entonces, van inclinando a Zóbel a dejar Filipinas por España y a dedicarse por entero a la pintura. Este viaje a Estados Unidos, y también a Europa, le permite vivir "in situ" el triunfo del Expresionismo Abstracto Americano y del Informalismo europeo. En América Zóbel pasa seis meses en la Rhode Island School of Design de Providence (Massachusetts) como artista residente, dedicándose a pintar y a estudiar las técnicas del grabado y la litografía. Allí queda "deslumbrado" por la obra de Mark Rothko que se expone en el Museo de la Escuela, a la vez que descubre la fotografía como instrumento que refleja la parte figurativa del arte que le había interesado hasta entonces. Simultáneamente estos dos hechos provocan una crisis que será decisiva en la evolución posterior de su pintura, puesto que le llevará a convertirse en pintor abstracto.

La obra de Mark Rothko fué la que desencadenó la crisis del pintor, pero también la obra de otros artistas como Kline o De Kooning dejaron su rastro expresionista en los variados tanteos en los que Zóbel se

vió envuelto. A lo que hay que añadir la influencia ejercida por el Informalismo europeo, con el que Zóbel contacta en el viaje que realiza por Francia, Italia y España en el verano de 1955, y que va a determinar definitivamente el nacimiento del nuevo pintor. Fue entonces cuando surgieron las primeras pinturas abstractas, llamadas "Saetas"(1957-1959), en las que el tema, inspirado en los jardines de arena japoneses -que Zóbel descubrió en un viaje a Japón en 1956-, era el "movimiento expresado metafóricamente".

En 1961, establecido definitivamente en España, Fernando Zóbel dedica su vida por entero a la pintura y al coleccionismo, actividad que culmina con la creación del Museo de Arte Abstracto español de Cuenca.

La "Serie Negra" (1959-1962) inaugura pictóricamente esta etapa española y en ella la línea, el movimiento y la luz se expresan mediante una paleta cromática reducida al blanco y al negro. Las pinturas negras finalizan cuando comienza a emplear de nuevo el color y llega a lo que él llama "pintura subjetiva, pintura espejo" que dirige al espectador.

Posteriormente, su obra continúa bajo las coordenadas de esta negación-afirmación del color y se organiza en series que tratan temas del paisaje conquense, el río Júcar e interpretaciones de obras de la historia del arte, basadas en un complejo y frío sistema de trabajo que comienza con dibujos, apuntes, fotografías y acuarelas.

LA SERIE NEGRA (1959-1962)

"Pintura de luz y línea, de movimiento. Cuadros de ejecución rápida, improvisada como la pintura china y japonesa. Improvisación permitida por un meditado sinfín de dibujos. Línea; trayectoria. Huella de movimiento. Pintura sin aspavientos, sin angustias, sin tremendismo. Tradicional, sí, pero de la "otra" tradición española. De la de Velázquez en contraposición a la de Goya (lo cual no significa desprecio). De ese Velázquez que da el mismo valor a la Infanta, al traje que lleva, y a la cortina que tiene detrás de su cabeza.

El pintor no opina ni juzga: hace. "A statement".

Hay agradecimiento. Conciencia de lo mucho que se ha pintado. Abstracto para ser más claro. Quizás por modestia. Y por falta de interés en el género de comestibles. Y por valorar demasiado las cosas, que no es lo mismo que valorar su aspecto.

Intimidación. El sillón de Matisse que tanto escandalizó a los rusos.

¿Pintura de cámara?. De todos modos, sonrisa. Y no siempre irónico. Y por qué no." Fernando Zóbel, 23 de Marzo de 1959. En el Cuaderno de Apuntes "F.Z.A. 1958-1959". p.51.

Con la "Serie Negra" se inicia una nueva etapa en la pintura de Zóbel que pone punto final a las "Saetas" y al color, pues a partir de esta serie los colores se van a limitar al blanco y al negro. Las "Saetas" finalizan cuando Zóbel considera que está haciendo un uso del color arbitrario y decorativo, y que, por tanto, carece de sentido. (*"Pienso que en la obra de arte lo que no resulta necesario sobra, incluso distrae, debilita y estorba."*) Esta actitud que responde a una personalidad que rechaza visceralmente la ausencia de razón, le lleva a una pintura en la que empieza a desaparecer paulatinamente el color hasta que se reduce a trazos negros sobre un fondo blanco.

El tema de las "Saetas", que había sido la metáfora del movimiento, se amplía en la Serie Negra y también se transforma. A partir de estas pinturas el recuerdo como tema se convertirá en el eje central de la

obra de Zóbel. Mediante sutiles caligrafías negras realiza la traslación al presente del pasado, un pasado en el que se incluyen diferentes formas y sensaciones que Zóbel describió así cuando inició esta serie: *"Finally I work entirely in black on white canvas; huge thin-line drawings that retain the kernel of remembered past: the flight of birds, the sparkle of a fountain or sunlight on glass, the shape of movement, a certain way of walking, sitting or talking, how that grass bent the other day or what it felt like to read "Verde te quiero, verde..." for the first time. The causes remain my secret; the effects make a framework for the audience to use as it sees fit. The cannon is a hole surrounded by metal. I provide the metal."* (1)

En las pinturas de esta Serie, al desaparecer el color, se anulaban las vibraciones que se producían por el contraste de uno o varios colores, y al mismo tiempo Zóbel consiguió sugerir "dirección, velocidad e incluso volumen" (2) mediante los barridos a brocha seca de las caligrafías negras.

En los comienzos de esta Serie, que se inicia con "Saeta Granadina" (1959), el blanco y el negro dialogan sobre un lienzo, también blanco, en el que se aprecia la huella de la espátula y el pincel como recuerdo sutil del expresionismo abstracto. En obras como "Castilla VII" (1960), "Sesars" (1960) o incluso en "Turiaso" (1961) la caligrafía negra se combina con la caligrafía blanca que adquiere, por su pastosidad y relieve, calidades táctiles.

Estas obras que cada vez se hacen más extremas alcanzan una economía expresiva en la que el lienzo se deja prácticamente en su estado puro, permitiendo en algunas ocasiones un leve encolado. "La jeringuilla de inyecciones recorre el lienzo trazando amplios trazos rectos que se angulan súbitamente y que se abren en móviles abanicos. Una muy bien modulada superposición de unos trazos sobre otros, una muy estudiada gradación de las distancias entre los mismos y una especie de temblor de la estriada materia crean poderosos campos contrastantes entre las zonas recubiertas de pigmentos y el desnudo blanco de las inmediatas." (3)

La expresión pictórica reducida al blanco y al negro trasmite un sentido ascético como resultado de una elaboración mental y precisa. Pinturas, por tanto, de enorme rigor gestual que Zóbel trata de borrar

para hacer desaparecer de la tela su propia huella. El negro, considerado tradicionalmente "no-color", es aquí tratado con una riqueza tonal propia de una pintura virtuosista que necesita del ejercicio casi diario.

Radicalizando la afirmación matissiana sobre "el negro es un color" (4), Fernando Zóbel, en 1962, después de varios intentos fallidos de introducir color en sus obras, escribía: "(...) *Los experimentos de color acaban, como tantas otras veces, en unas ganas enormes de volver al blanco y negro. Me imagino que es porque no me ha salido lo que quería. Ni siquiera recuerdo lo que quería. El proceso va borrando el impulso.*

Tal como iba saliendo, el color me limitaba. Sobre todo en facilidad de ejecución, pero también por lo explícito, por su falta de poder sugestivo. Para mí el negro es color, mientras que el azul o el rojo es un color. (...)". (5)

Esta utilización del negro, que entonces no era exclusivo de su pintura, pues como bien sabemos muchos pintores informalistas españoles también redujeron su paleta cromática al binomio blanco y negro (6), hizo que la mayor parte de los críticos e historiadores considerasen a Zóbel pintor informalista. Quizá el más claro ejemplo de esta oposición entre la postura de Zóbel y la de aquéllos, lo encontramos en el testimonio de Antonio Saura cuando alude a la utilización del blanco y negro como signos para expresar rebeldía y desesperación: "El uso del blanco y del negro en un cuadro no es una exclusiva de nuestro tiempo, pero sin género de dudas es en nuestra época cuando esta pintura en negativo, si se puede llamar así, verdadera radiografía de un estado de ánimo llevado a su paroxismo, ha encontrado su medida". (7)

Pero también con otros artistas encontramos diferencias. Frente a afirmaciones como la de Millares, que decía: "El arte no puede ser el cómodo asiento de lo inteligible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo temporal a la aguardadora muerte" (8), Fernando Zóbel propone "*el sillón de Matisse*": "Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descansa de sus fatigas físicas..." (9) Frente a Manuel Rivera que afirmaba: "... Porque

el acto trabaja sobre mis sentidos ... Porque el arte no es cosa mental, yo no puedo colocarme ante un bastidor con una idea preconcebida y el corazón vacío..." (10), Zóbel reclama *"la improvisación permitida por un meditado sinfín de dibujos"*. Frente a la pasión que irrita y convulsiona, y "los paisajes de pesadilla bajo un cielo negro y pesado" (11) de Canogar, Zóbel propone *"una pintura sin aspavientos, sin angustias, sin tremendismo"*. Y por último, frente a la denuncia y la protesta, afirma que *"el pintor no opina ni juzga: hace"*.

En Zóbel, la utilización del blanco y el negro no significaba tragedia o protesta; Zóbel no llegaba al cuadro con la mente en blanco, no se fiaba de su mano, del gesto improvisado. En él todo se medita con tiempo, se estudia y se observa, y de esta meditación no surge el grito, el paroxismo o el dramatismo. Nada más lejos de esto que la pintura de Zóbel. Así lo explicaba él mismo: *"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 que fué 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. Me interesa y me gusta profundamente cuando la emplean maestros como Kline, De Kooning y Saura. Lo mío queda más alejado de la reacción visceral; la verdad es que no soy capaz de expresarme sin pensar antes. No sé improvisar"*. (12) *"Lo mío va por otro lado. No se puede hacer todo. Hay que escoger. O se canta o se grita"*. (13)

A pesar de esta oposición, Zóbel conectó con la mayor parte de estos artistas, sobre todo con Millares, Saura y Rivera y aunque dentro del contexto español sus obras plantearon los presupuestos más radicales del informalismo, es evidente que para Zóbel, que venía de Estados Unidos, la radicalidad de éstos se relativizaba si su pintura era comparada con planteamientos como los de Pollock o De Kooning. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta que cuando Zóbel expuso por primera vez en España (Exposición "Blanco y Negro". 1959), como apuntó José M^a Moreno Galván, la disyuntiva entre arte abstracto y arte figurativo había sido superada por la de arte expresionista y arte analítico (14), con todos los matices intermedios que se pueden dar entre ambos. Y es en este ámbito intermedio entre la expresividad y lo analítico donde cabe ubicar a Zóbel, sin

olvidarnos que su pintura tenía algo de informalista, por la austeridad de los medios empleados y la restricción cromática.

Por otro lado, como manifestó el propio Zóbel, al aparecer en las pinturas negras *"dimensiones de luz y volumen, ciertas referencias figurativas no siempre voluntarias se dejaron sentir. Claramente mi pintura se estaba transformando en "otra cosa" más sugerente y menos abstracta"*. (15) Por tanto, en este sentido, su pintura participaba también en la dialéctica planteada entre el informalismo y el mundo real. "El proceso de disolución formal crea una y otra vez apariencias que pueden ser asimiladas al mundo real, al mundo fenoménico material del entorno". (16) "E incluso se conserva y prolifera la alusión figurativa cuando más se lo quiere eliminar: el ojo sigue viendo imágenes y parecidos en la mancha azarosa. Todo nos recuerda a algo que ya hemos visto". (17)

Las referencias figurativas eran evidentes en obras como "Castilla VII" (1960), "Virevia" (1960) o "Las Matas" (1961) donde la caligrafía o las manchas nos recuerdan a un paisaje castellano o a un matorral escondido entre la maleza.

"Segovia", "Segóbriga" de 1960, "Avila", "Béjar", "Arévalo", "Aranjuez", "Navalperal", "Alcorcón", "Arganda", "Galapagar", "Navas del Marqués" de 1961 o "Piedrahita", "Las Ventas" y "Villaviciosa" de 1962, son algunos de los títulos de los cuadros de la Serie Negra que en su mayoría son pueblos y ciudades de Castilla. En este sentido la pintura de Zóbel nos habla de un viajero y un descubridor de España que, al igual que los viajeros románticos del siglo XIX, recorrió España de extremo a extremo, pero valga la redundancia, sin el romanticismo implícito en aquéllos. En 1955 visita Granada, Sevilla, Madrid y Gerona (18), en 1962 viaja por Extremadura y Andalucía (19), en 1963 por Galicia (20) y en 1965 por San Sebastián y Santander.

No solo sus viajes nos hablan de este descubrimiento, que comenzó literariamente con García Lorca en Harvard a finales de los años 40, también lo hacen su afición a los toros (que deja en sus cuadernos infinidad de apuntes y críticas taurinas), sus dibujos basados en obras de Valdés Leal, Alonso Cano, Pacheco, Alenza, Fortuny, Gutiérrez Solana ..., su colección de cerámicas españolas en blanco y azul que abarcaban desde el siglo XIV hasta finales del XVIII, exhibidas en una alacena renacimien-

to español tardío, o aquella otra colección de objetos barrocos españoles en plata que tenía en 1966 en su casa de Fortuny. (21)

El pintor Gerardo Rueda que vivió con él este descubrimiento de España, recordaba así al Zóbel recién llegado: "Para él España, aparte de ser su mundo familiar o su patria, era desconocida prácticamente, había estado muy poco de pequeño ... Cuando viene a España realmente empieza a descubrirla. Por ejemplo, cuando descubre la sidra, el botijo... Fernando se quedaba maravillado como un niño con esa especie de casticismo que había y que hoy ha cambiado. Descubre los toros; se hace un gran aficionado, va muchísimo a las corridas, entiende muchísimo y luego lo va dejando. También la época de la bota, viajábamos con ella en el coche; fíjate no bebía vino, pero descubrió la bota como otro elemento español.

Para Fernando España era, sobre todo, el mundo de su madre: ella era española. Tenía mucho más acentuado el carácter español por su madre, por la relación con ella ...

Entonces a Fernando le empezó a gustar vivir en España, empezó a conocer a gente española, sobre todo a artistas con los que comenzó a relacionarse y siguió manteniendo relación con sus amigos americanos. Se encontraba a gusto en España ... Su cultura era más americana que española ... El vivir en un país colonial como era Filipinas, sobre todo como era la Filipinas de su infancia, luego su educación americana y más tarde vivir en España, influyó muchísimo en su forma de ser". (22)

Fernando Zóbel compartió muchas de esas aficiones por el pasado y por lo español con pintores como Sempere, Mompó, Gustavo Torner o Gerardo Rueda, y con los militantes de El Paso, "Nuevos noventayochistas, - como apuntaba Juan Manuel Bonet- los miembros de El Paso recorrieron España, practicaron la arqueología, fueron aficionados a los toros y al flamenco, coleccionaron cerámica popular, compraron viejas casas en ruinas que restauraron y decoraron con voluntaria sequedad conventual". (23)

Mientras unos retornaron a la tradición de Goya, entroncando así con la veta brava española, otros como Zóbel buscaron en la *"otra" tradición española. De la de Velázquez en contraposición a la de Goya (lo cual no significa desprecio)"*.

Cuando Zóbel opta por una postura estética en la que *"el pintor no opina ni juzga: hace"*, su búsqueda de la tradición no podía estar encaminada hacia Goya, que según Zóbel era uno de los más rotundos ejemplos de artista expresionista, es decir, el que *"juzga y trata de convencer... y utiliza el lenguaje de la pintura para reforzar su opinión"*. (24) Para Zóbel los pintores se dividían, en función de sus intenciones, en expresionistas, constructivistas y líricos. (25) Los pintores líricos (Fernando Zóbel se consideraba dentro de este grupo) son aquéllos que, según sus propias palabras, *"tratan de comunicar sensaciones de belleza"* (26). Y entre ellos, además de Tiépolo, Turner y Monet, Velázquez era un ejemplo paradigmático dentro de la tradición artística.

El interés de Zobel por esa "otra tradición" lo encontramos no solo en sus testimonios y escritos, sino también en sus cuadernos de apuntes de estos años en los que dialoga con su pluma con la mayor parte de los pintores de la escuela española del siglo XVII. Entre 1961 y 1964 se encuentran entre sus dibujos Velázquez, Ribera, Alonso Cano, Zurbarán, Escalante, Rizzi, Ribalta y Juan Van der Hamen que, como más adelante veremos, terminarán convirtiéndose, con muchos otros, en la Serie "Diálogos".

Del mismo modo que Velázquez se inspiró en la fábula de Aracne para pintar "Las Hilanderas", Zóbel acude a las fuentes clásicas y a la mitología para titular cuadros como "Phoenix" (1961), "El nacimiento de Pegaso" (1961), "Icaro" (1962) o "Endymion" (1962). Para llevar a cabo unas obras en las que el tema es el movimiento, Fernando Zóbel recupera, simbólicamente, de la tradición clásica dos frases -una de Horacio, otra de Simónides de Ceos- que a lo largo de los siglos "han gozado de una autoridad indiscutida: la expresión "ut pictura poesis", tomada del "Ars Poetica", que se interpretó como un precepto, cuando en realidad el poeta solo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas solo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso, y un comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla". (27)

Fernando Zóbel escoge deliberadamente los temas de la mitología que mejor expresan ese interés que demostró entonces por el vuelo de los pájaros. Pegaso, caballo alado, nacido de la sangre de Medusa cuando ésta

fué decapitada por Perseo, y finalmente convertido en constelación. En "El nacimiento de Pegaso" (1961) el "caballo" sale despedido en sentido ascendente, en dirección al ángulo superior izquierdo del lienzo, de una metafórica medusa, reducida a una mancha, que simboliza el hecho mitológico.

El ave Fénix, ave fabuloso, cuyo mito probablemente es originario de Egipto, era única en su especie. Al morir acumulaba en su nido plantas aromáticas, las prendía fuego y se dejaba consumir por él para renacer de sus propias cenizas, y así sucesivamente. En "Phoenix", que es de las pocas obras de esta serie en donde Zóbel se permite insertar variaciones cromáticas sobre el negro y el blanco, introduce veladuras grises en toda la mitad inferior de la tela para evocar así las cenizas de donde renace el ave Fénix.

La historia de Icaro narrada por Ovidio en "Las metamorfosis" (28), en las que se inspiró también Brueghel en el siglo XVI para pintar "La caída del Icaro" (29), es uno de los temas preferidos por Zóbel, quizás por la metáfora implícita entre las alas de Icaro que se derritieron al acercarse demasiado al sol y los barridos de la brocha sobre la caligrafía negra que "derriten" esas alas, que permitieron por un breve espacio de tiempo volar a Icaro. *"Es un Icaro caído -escribía Zóbel el día que pintó este cuadro- con algo de mariposa moribunda. Eco de ese vuelo descabellado entre luces que acabó con él".* (30)

Y por último, el tema de Endymion, probablemente escogido por Zóbel como metáfora del sueño eterno, o como recuerdo de las mujeres que por llorar la muerte de Meleagro (descendiente de Endymion) fueron convertidas, también, en aves.

La Serie Negra finaliza con el "Ornitóptero" (1962), un tema que pintó por primera vez en 1953 cuando intentó sin éxito abandonar la pintura figurativa. El vuelo, ahora casi mecánico, y no mitológico, de nuevo es el tema para esta última obra de la Serie Negra, basada en una fotografía de la maqueta de uno de estos aparatos realizada por Pompeien Pirraud en 1877. *"Los ornitópteros son esos antiguos prototipos de aviones que intentaban volar moviendo las alas. Lo que yo quise hacer en este cuadro es, empleando todo el vocabulario abstracto del movimiento, barridos, rayas ... dar la sensación de lo que el ornitóptero quiso ser. Y*

entonces, empleando el mismo vocabulario abstracto de todo lo que puede significar freno, le voy parando hasta que creo lograr una sensación de quiere y no puede, de insecto cogido dentro del ámbar". (31) "El ornitóptero es, sin duda, el resumen de toda la investigación de movimiento desarrollada durante esta Serie Negra. A la vez ya sugiere el comienzo de una fase colorista y espacial". (32)

"Su abstracción informalista, gestual o no, era en realidad un falso informalismo y, por tanto, 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". (33)

Este intento de crear una pintura basada en el recuerdo pudo ser la consecuencia inmediata del reflejo que produjo en Zóbel la crisis que estaba empezando a sufrir el arte abstracto a finales de los años cincuenta. Esta forma de actualizar el recuerdo, de cristalizar el tiempo en una tela, era la reacción lógica de un pintor que veía como, mientras en torno a él se desvanecía y destruía el lenguaje pictórico en que creía, la visión intelectualmente profundizada se convierte en arte para perdurar.

La "Serie Negra" coincide cronológicamente con el período en el que el informalismo y la pintura abstracta de los años cincuenta entra en plena crisis. Como consecuencia de esta crisis se produce una reacción figurativa que en la primera mitad de los años sesenta va desde una figuración de tipo expresionista, pasando por el Pop-art y el realismo, para luego, en la segunda mitad de esta década, cada vez más fría y objetiva, radicalizarse en corrientes como el Op-art, Minimal y demás tendencias normativas y de marcado carácter tecnológico. "Desde 1960 se exagera un fenómeno relevante en el arte contemporáneo: el abanico de tendencias y subtendencias. Las innovaciones se han sucedido sofocantemente. El conocido crítico H. Rosenberg ha señalado que "el valor de lo nuevo" es el valor supremo que ha emergido en el arte de nuestro tiempo y que la novedad está determinada por el poder social y la pedagogía". (34)

Fernando Zóbel también participó en cierta manera en esta reac-

ción figurativa, si tenemos en cuenta que en 1962 surgen repentinamente en su obra tres pinturas totalmente figurativas como son: "Los embajadores de Holbein", "Pequeño Diálogo con el Veronés" y "La Tempestad de Giorgione".

También el Pop Art que por entonces empezaba a llenar la prensa especializada y las galerías neoyorquinas aparece en los escritos de Zóbel de estos años. En Noviembre de 1962, en un viaje a Nueva York, Fernando Zóbel visita la histórica exposición Pop "Nuevos realismos" que organizó la galería Sidney Janis. La celebración de esta muestra junto con la que se había exhibido pocos meses antes en Pasadena, llamada "La nueva pintura de objetos comunes", así como la aparición de las pinturas de Warhol sobre Marilyn Monroe y las sopas Campbell, en la galería Jeans, de Los Angeles, y la serie de entrevistas a artistas pop que se publicaron en "Art News", señalan a 1962 como el año en el que el Pop queda totalmente establecido en Estados Unidos. Pues bien, Fernando Zóbel estuvo en Estados Unidos aquel año y sus notas recogen esa efervescencia Pop que se vivía entonces. Después de aquella visita a Janis, Zóbel escribe sus primeras impresiones sobre el Pop, en las que apreciamos un escaso interés por esta nueva tendencia: *"Super exposición en Janis. Super catálogo. Todo super menos los objetos. Los encontré forzados y aburridos. En Wittenborn veo un libro: "Do it yourself "collages".*

Los críticos creen que el arte moderno ha revolucionado el arte publicitario. Es al revés". (35) Un año después volvía sobre el tema de la siguiente manera: *"Domingo, 17 de Noviembre, 1963. Pop-art. Se nutre del anuncio, de la foto, de la vulgaridad. Me parece excesiva esta doble digestión. Basta con la primera. El rasguño que produce el montón de latas de sopa lo siento y lo he sentido perfectamente sin que me lo tenga que enseñar Roy Lichtenstein o Andy Warhol. (Pero es un arte de cara al público).*

"Is Pop here to stay? "Give it ten years perhaps, if it matches Abstract Expressionism 15 or 20 it will be doing well in these accelerated days of mass medium circulation ..." (Robert Indiana en una interview de "Art News").

Se han equivocado con este juego de modas. Hay que buscar lo otro, lo que no cambia, lo que sirve. Esto de aquí es una especie de cosquillas".

Fernando Zóbel, que como veremos ahora llegó a pensar en 1965 que el Pop era más que nada una moda, llegó con el tiempo a entusiasmarse con la obra de Robert Rauschenberg y Eduardo Paolozzi. El atractivo de Rauschenberg radicaba para Zóbel no solo en el marcado carácter intelectual de su obra sino también en la ambigüedad que se reflejaba a través de la técnica y los materiales utilizados. Y Eduardo Paolozzi, quizás porque no era Pop. *"El Pop es una forma de estetizar la trivialidad, Paolozzi pesca más profundo. Usa la trivialidad y la vulgaridad para insinuar otra cosa (...)"*. (36)

En Manila, en Enero de 1963, después de recibir una carta de su amigo Gerardo Rueda en la que éste le hablaba de las especulaciones que se hacían en España sobre la crisis del arte abstracto, Fernando Zóbel reflexiona largamente sobre el tema de la siguiente forma:

"Among other things Gerardo writes: "y ahora especulamos mucho sobre la crisis del arte abstracto". And here too, in the news room of the Odeon Theatre no less, I get thrown the question: is it true, that the abstract art is all washed up?

Of course, we have been hearing that one every year for the last forty-odd years and that's longer than I've lived. We have heard over and over again that it's finished, through, passé; that the great adventure (or great fraud, depending on how you look at it) of our generation has come to an end. But now the statement has a different ring. Seems, it really sounds as if something were ending. I find it difficult to say what suddenly makes it sound real. But it does.

It is hard to believe that the thing itself is dying or dead. In the sense, for instance, that impressionism, having answered all its questions, is dead. It is hard to believe that an attitude, a whole way of seeing can be discarded as one discards the fashions of last year. We are dealing here with a discipline, with a way of not doing something. What it can do remains to be shown. The questions are far from answered. The table has barely been set, we have merely started to fiddle with breadcrumbs while the glasses get filled and we are called off to another banquet. Another banquet? Where? Why?.

One argument goes that forty years is a long infancy. The thing is simply dying of smile decay. And why start forty years back? This could just as well be the last gasp of an effort that begins anonymously in the middle ages, in the attempt to find and fix the face of God, that veers off in pursuit of man in the Renaissance, settles for his shadow up to the post-impressionists, is recalled to order with the apples of Cezanne, and finally, having tried every conceivable subject of representation, ends up representing nothing but the style of the artist. The whole argument has a nice romantic sweep to it. But it overlooks the rocks that fail to flow, and it overlooks the fact that a painting without subject is by no means a painting of nothing.

It is Goya who painted "nothing", and he did it with figures.

"Nothing" is not the subject of Mondrian, Pollock, Kline, Motherwell, Tapies, Millares. Each has his subject. Rubens is closer in subject matter to Pollock than to Velázquez, and Zurbarán to Rothko than to, say, Murillo.

I suspect that a fashionable preoccupation with abstract art is in the process of passing away. Second-raters may no longer feel it necessary to "paint abstract" in order to be thought "advanced". In that respect, the abstract "look" has served, with diminishing effectiveness, as the symbol of the up-to-date, say, between 1946 and 1962. It's just as well gone. The sort of artist who worries about such things will surely find another equally convenient (and equally ineffective) sort of insignia very soon. One suspects that it may take the shape of "pop art". The abstract style, as an insignia, lost its glamour after 1951 though that is the date when it started having some sort of value for the public at large. None of this, however, is especially important.

Let's grant that the fashion for abstract art has died, finally cloaked by a glutted market, abandoned by a bamboozled public bored into rebellion by the demand that they enjoy works either incomprehensible or misinterpreted into a simplified comprehensibility by means of lies. Grant all this and the pictures themselves are left. What of them? Not the few good ones; I mean the others, the glutinous cataract: the inept effusions of the amateur, the slick ones with impact, painted quickly for a quick sale, as readily identifiable, as standardized as a toothpaste ad, painted without love, need or study, exploiting sometimes with surprising skill, a bag of tricks and mannerism, mimicking art in the same way that the salon masterpieces of 1880 mimicked it, the very masterpieces that they pompously condescend to supplant. At best we are dealing with a change of models. At worst, with an elaborate confidence game. So much for that.

In the passionate dialogue between painter and painting many questions have remained unanswered, many questions specifically posed by abstraction. Until they have been answered, the very answers themselves turn into a kind of cataclism learnt by rote there will be, I suspect, painters of value -con cojones- who will continue to paint abstractly. Their answers, awkward and otherwise, will find their audience. The rest is decoration and entertainment.

The answer may or may not be an abstract one though I can't quite imagine what the alternative to abstraction is likely to be just now. There is talk of neo-realism, neo-dada, neo-surrealism, neo-this or neo-that. I don't see much in any of those directions except ways of making a living. "Pop" art, so much in the news at the moment, seems little more than a (?) of Dada: the son stealing the father's (?) while reviling the father. I see no signs of a new movement. I see good painters painting well and bad painters painting badly under a variety of labels, but I see them as individuals. Their styles and tools seem immaterial. I begin to wonder if it has ever been otherwise.

Perhaps it has. Caution is an order. The art historian has sold us his patterns, categories and vocabulary. And his sense of time as well. We speak in terms of movements: renaissance, baroque, rococo,

romanticism, impressionism, cubism and all the "isms". And it is perfectly possible that we have simply run out of those "isms" and that we are getting right back to where we started, to the painter setting out to make a picture, leaving pigeonholing and classification to the experts of a future age.

I suspect that the crisis that concerns us has very little to do with the painter and his studio. It may affect what he eats and wears but not what he paints. (If he were really that much concerned with what he eats and wears he wouldn't be painting. He would be doing something else that would produce more things to eat and wear with his effort).

The crisis, I repeat, has little to do with the painter. I suspect, that it has a great deal to do with the marketplace. Perhaps our poor dirty old muse has been too much inflated, too well disguised, advertised, framed, bought and sold. Too many people have talked too much about her. Malraux may have exposed the basic flaw when he found the museum inside the cathedral of the twentieth century. And he is right in a way. I have seen the pilgrims with my own eyes. I have seen the sweating trippers, the bus-shaped Germans, the Dutch boy scouts in their smells and sandals, the culture sniffing French families looking cowed at a roomful of Velázquez, bored, exhausted, uncomprehending, asking to be admited, to be uplifted, expecting the aesthetic miracle with ever diminishing hope as their corns begin to ache, exercising faith, hope and charity in front of Don Diego's hermetic ironies. Don Diego who would have asked them to wipe their feet and use the service entrance.

Art is not and cannot be a substitute for religion. It approaches the miraculous only if you expect nothing from it. If you are taught to expect everything it is nothing but a fraud. And a dull one at that.

I don't know how this particular lie got foisted. It has been in the air since World War II. It won't last very long. The sight of a few artists playing the role of seers and bishops has been a nauseating one.

While the mood has lasted, who can escape the convenience of the abstract style at least for some, combining as it does, or rather, as it can, obscurity, vagueness, and facility. All that luscious catalogue of adjectives that begin to date: contemporary, agonized, oniric, unconscious, spatial, spontaneous, dynamic and so on. The language of critics, not painters. And not only critics, the language of pimps and hustlers as well. And it worked while it worked, just as fluorine sells more toothpaste even if it means nothing at all. And paint and canvas and all that other stuff (sand, cork, wood and cutouts from the Sunday papers) got mixed up with prestige and status and with getting married and owning a car and a apartment and finally a chateau and an invitation to go yatching with Elsa Maxwell or whatever. And now that particular machine seems to have broken down and if you haven't acquired your chateau yet, it is most unlikely that you'll ever get one in that particular way.

I suppose it boils down to this: people are going to stop buying what they find meaningless whether it has meaning or not. People are going to stop painting a certain kind of meaningless picture that no longer sells (though it's quite certain that they will find another, more saleable or meaningless picture to paint). (They always do). Briefly, I rather think that paintings, good and bad, are going to be

harder to sell. It has happened before. And pictures get painted just the same.

Eventually, there can only be one kind of crisis in painting, abstract or otherwise. It takes place when painters feel that nothing is worth saying in that particular way. And sure enough, nothing of the slightest importance gets said in that particular way. A kind of animal's post-mortem babbling and mumbling takes place. It can last quite a while.

We haven't finished with abstraction. We haven't really started to use it. We have been making tools. Our tool chest is full. Now we have to start using the things. No wonder there seems to be a pause."

Como vemos, Zóbel se niega a creer que el arte abstracto es algo que llegará a desaparecer como terminan esfumándose las modas. Para Zóbel el arte abstracto no era una moda, se trataba de una actitud, "*a whole way of seeing*". Entre otras cosas, Zóbel nos revela en este texto que para él los pintores de valor son aquéllos que (como él) van a seguir pintando abstracto, al otro lado están todos aquellos amateurs que pintan "*sin amor, necesidad o estudio*". Individualista a ultranza, Zóbel tampoco ve entonces en el Pop signos de un nuevo movimiento artístico, pero sí intuye, con una sagacidad crítica fuera de lo común, que si en algo iba a repercutir la crisis sin duda era en el mercado artístico. Y como hemos podido comprobar, efectivamente así fué. Simón Marchan Fiz lo explicaba de la siguiente manera: "La innovación de las artes plásticas desde 1960 se sitúa más que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura-super estructura del sistema social del capitalismo tardío. La innovación está afectada por otras determinaciones. Destaca, en primer lugar, la incidencia de los modos productivos y la transformación de las formas artísticas bajo las actuales condiciones de producción.

En las sociedades actuales, la obra artística, como los demás productos, será una originalidad previsoras, condenada a un rápido e incesante consumo que potencia la exploración de lo nuevo, preferentemente formal, pero no de contenidos... Los intereses del mercado en una sociedad en donde la obra ha ido perdiendo progresivamente los valores de uso a favor del puro valor de cambio, imponen la necesidad de innovaciones artísticas incesantes, similares a los fenómenos de la moda.

En unas sociedades como las nuestras, en las que las obras artísticas son consideradas preferentemente en la dialéctica de la mercancía por su valor de cambio, las posibilidades del éxito de un artista depen-

den de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles, el reconocimiento pende de los intereses del mercado. Esto se acusa más que nunca desde la entrada en escena, a partir de 1962-1963, de los americanos, que imponen una obsolescencia planificada. Esta es directamente proporcional a la disminución de la vigencia de un producto. Los americanos, compradores hasta entonces en el mercado francés, empiezan a adquirir y vender arte americano. Tienden a imponer una "tradicción de lo nuevo" gestada en Estados Unidos". (37)

Quizás lo más revelador de estas reflexiones de Zóbel en torno a la crisis del arte abstracto es la visión internacional y cosmopolita que nos deja a través de este análisis, en donde, como hemos visto, no aparecen ni levemente indicadas las peculiaridades locales que esta crisis tuvo en España.

NOTAS

- (1) Fernando Zóbel. Ms. Manila, Diciembre, 1959.
- (2) Fernando Zóbel. En Rafael Pérez-Madero. "La Serie Blanca". Madrid, - 1978. p.21.
- (3) Carlos Antonio Arean. "Pintura caligráfica en la Cuarta Escuela de Madrid. Antonio Saura y Fernando Zóbel". Cisneros. Nº 64, Enero-Junio, 1961. p.72.
- (4) Henri Matisse. "Sobre arte". Barcelona, 1978. p.133.
- (5) Fernando Zóbel. Ms. Madrid, 18 de Septiembre, 1962.
- (6) Antonio Saura, Rafael Canogar, Luís Feito, Manuel Millares, Joan Hernández Pijuán, etc.
- (7) Antonio Saura. "Espacio y Gesto". En Papeles de Son Armadans. Nº 37. Palma de Mallorca, Abril, 1959.
- (8) Manuel Millares. "El homúnculo en la pintura actual". En Papeles de Son Armadans. op.cit.
- (9) Henri Matisse. op.cit. p.32.
- (10) Manuel Rivera."La tela de araña". En Papeles de Son Armadans op.cit.
- (11) Rafael Canogar. "Tener los pies en la tierra". En Papeles de Son Armadans. op.cit.
- (12) Fernando Zóbel.En Rafael Pérez-Madero."La Serie Blanca" op.cit.p.24.
- (13) Fernando Zóbel. En Mario Hernández. "Fernando Zóbel. El misterio de lo transparente". Madrid, 1977. p.13.
- (14) José Mª Moreno Galván. "Discriminación aprecurada de la abstracción en España". En Acento Cultural. Enero-Febrero 1960. "Hace unos años, "abstracto" era un término que, por si mismo, se definía estilísticamente frente a las posiciones figurativas. Hoy, el término ha quedado reducido a una genérica ambigüedad, pues dentro de la abstracción, las posiciones son tan distantes que, en ocasiones, se hace posible establecer más bien una identidad entre un abstracto y un figurativo que, por ejemplo, entre un informalista y un analítico. Esto es lo que en otras ocasiones me ha hecho afirmar que la abstracción, como tal problema, ha dejado de ser vanguardia para integrarse en la historia. Por supuesto, continua habiendo un arte abstracto de vanguardia, pero su posición combatiente no la determina ya el hecho de ser abstracto, sino su incursión por el campo de lo expresivo o su ingerencia en vericuetos analíticos".
- (15) Fernando Zóbel en "La Serie Blanca". op.cit. p.21.
- (16) Carmen Bernárdez. "La pintura informalista española: una lectura a través de sus testigos. 1955-1965". En el catálogo de la exposición "Pintura española. Aspectos de una década. 1955-1965". Fundación Caja de Pensiones. Madrid, Junio-Julio, 1988. p.24.

- (17) J.M. Valverde. "La aventura del espacio en la pintura contemporánea española". Revista de Ideas Estéticas. Nº 69. Madrid, Enero-Marzo, 1960.
- (18) Fernando Zóbel. MS. España, Abril, 1955. "En Castilla las casas brotan del paisaje. Armonía de proporción a base de medirlas con ojos y manos; lo inquietante es que tal armonía pueda producir asombro.
Sevilla en feria. Nos alojamos en casa de parienta lejana que cobra un ojo de la cara. Casa de hijas incansables, pero con novio que tienen bigotito y "Vespa". Las escaleras llenas de trajes de volantes. Retratos de antepasados con uniforme. Sol, moscas, brasero, puertas que no cierran, lavabos achacosos, pantallas con flecos, sofá gris verdoso, pesado y discreto, con memoria, cuchicheos por los pasillos, bicicletas en la entrada, todos los cajones con llave, y retrete con cubo de agua al lado. Por las calles, constantemente, palmadas.
La gente se propone solemnemente el divertirse. Tras el jaleo y la gritería se adivinan los once meses y medio de aburrimiento, sin nada que hacer. Porque aquí ya no se puede hacer nada. El dar golpe tiene sabor a pecado. Pintor madrileño: "¿pintar en Sevilla? ¡Ni hablar! ¡No salen más que postales!"
Me gusta la parte improvisada de las casetas. Me gusta el campesino sentado solo y con ojos de bicho que toca tambor y flauta. Me gusta acostarme en un banco para ver los fuegos artificiales. Pero la verdad es que esto es un rollo. Para divertirse en feria tiene que estar uno muy hambriento de Feria.
Nos encontramos de repente a Peter Woodside limpiándose los zapatos, hablando español por lo codos, y sin un botón. Encantado. No quiere volver a América.
Granada.
Sonidos: agua en todas las escalas, siempre. Al salir el silencio se hace hueco.
Barandillas que son dos canales a la altura del oído. Al subir se oye el agua que lleva la contraria, llena de gordo regocijo. El sonido al bajar es diferente. Subraya el lujo de bajar escaleras despacio. Recuerda todas la frases de cómoda melancolía: "eheu fugaces", "tempos fugit", "mais ou sont les neiges d'antan?". Lugares comunes que son como darse golpecitos de satisfacción en la barriga, diciendo "¡qué horror!, tengo que adelgazar".
Las barandillas no son rectas. El agua cambia de sonido en las curvas y cuando se terminan las escaleras me encuentro con el estrépito de una cascada entre rocas que termina en una cisterna. Musgo esmeralda y griterío de pájaros".
- (19) Fernando Zóbel en el Cuaderno de apuntes "Zóbel. España. Apuntes. - 1962-1963" p.110. "*Córdoba. La mezquita me sorprende sobre todo porque no se parece nada a las fotos que nos sabemos de memoria. La foto cuida el detalle, el arco; y la mezquita es justo lo contrario, lo que hay entre los arcos: luz y espacio. Luz vertical que atraviesa bosques de columnas. Ya se ha dicho, pero bien dicho está: un oasis de palmeras.(...)*" Ms. Madrid, 28, Abril, 1962.
 "16, Abril, 1963. Medina Azahara. La bicha y el jardincillo visigodo que se la carga con una azada.
 Fragmentos que aparecen de un manuscrito rojo, por los suelos. Como en la mezquita, contrastando con Granada, la fuerza de la forma, las curvas se mueven. En Granada se contentan con brillar. Como con nuestros abstractos; cuanto más blando y fácil el material más empeño en parecer difícil y tremendo (...)"

- (20) Fernando Zóbel en el Cuaderno de apuntes "Zóbel. Viaje por Galicia. 1964" págs. 38, 39, 45, 47, 104 y 105. "Viaje por Galicia. El gallego se defiende del sol con el mismo tesón (y con los mismos procedimientos) empleados por el castellano para defenderse contra la lluvia.
La mujer de campo casi siempre lleva algo sobre la cabeza; aunque sea un saco de verduras.
El bastón gallego es más largo y más fino que el de pastor de mesetas.
Antropología.
Constantes: ojos rodeados de oscuro, protuberantes. Color fuerte en las mejillas. Cejas arqueadas y con tendencia a unirse.
Tipo rubio, labios anchos y gruesos, dientes largos y muy blancos, cara redonda, nariz respingona. Pelo lacio, corto y peinado con flequillo. Ojos claros (grises o verdes). Tez tostada, a menudo mucho más oscura que el pelo. El pelo llega a ser casi blanco de rubio, o color zanahoria.
Tipo moreno. Labios recortados. Cara afilada, pero mofletuda. Nariz algo semítica. Pelo muy rizadito, muy negro y muy abundante. Ojos oscuros (caoba, negros). Tez muy blanca, y a causa del pelo, de aspecto confuso.
Toda clase de combinaciones de los dos extremos. La más sorprendente es de tipo moreno (nariz larga, etc.) con colorido muy rubio.
Los colores detonantes son característicos de toda Galicia, como de todo país de poco sol. El color favorito parece ser el verde malaquita o el verde veneno con adornos con amarillo limón. Generalmente las paredes pintadas están muy nuevecitas y despampanantes.
Santiago de Compostela: una de las formas de decorar fachada (¿XIX?) ¿La misma influencia inglesa que afectó a Jerez? Es la combinación de piedra recortada sobre piedra encalada, naturalmente los miradores, cuando se emplean, se cargan esta forma de decorar.
Los tremendos lutos gallegos se extienden, en Santiago, a los chicos.
En algunos casos, hasta los pantalones cortos son más largos que de costumbre.
Santiago es la patria (después de Barcelona) del niño gordo.
Dato curioso: a pesar de la cantidad de conventos y monasterios que hay en Santiago, se ven relativamente pocos frailes por la calle. En Cuenca hay muchos más.
Viaje de regreso a Madrid. 1 de Agosto, 1964. Entre Ribadavia y La Cañiza se nos disparó el cuenta kilómetros del coche y hubo que parar a desconectarlo por el ruido que metía. En La Cañiza nos equivocamos de rumbo y nos vamos a Orense en vez de a Verín.
En Orense hotel y cine.
El hotel, a pesar de Michelin, siniestro, con botones bizco y cucaracha en el baño.
"El Gattopardo" en el cine, reducido de cuatro a dos horas, y con poca luz en la pantalla. José Mari (Agulló) propone, como índice de cultura, medir la longitud del gatopardo en distintos lugares. (En Madrid llegó hasta tres. En NY, cuatro. En Manila no se atrevieron a ponerla más que en sesión privada).
- (21) Vid. J.A. Ramírez de Lucas. "La casa estudio del pintor Fernando Zóbel". Hogares modernos. Nº 6. Madrid, Noviembre, 1966.
- (22) Conversación con Gerardo Rueda. Madrid, Marzo, 1985.

- (23) Juan Manuel Bonet. "Volviendo sobre El Paso". Introducción al catálogo de la exposición "El Paso después de El Paso" Fundación Juan March. Madrid, 1988. s.p.
- (24) Fernando Zóbel. "La Generación Abstracta y el Museo de Cuenca". Conferencia pronunciada en el Círculo Cultural Politeia de Madrid, el 11 de Abril de 1978.
- (25) Esta clasificación, además de aparecer en las Conferencias sobre La Generación Abstracta Española, también es mencionada en la introducción al catálogo de la exposición "Arte Actual USA". Madrid, 1964.
- (26) Fernando Zóbel. "La Generación Abstracta y el Museo de Cuenca", - op.cit.
- (27) Mario Praz. "Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales". Madrid, 1979. p.10.
- (28) "... Hablando así, Dédalo ideó un proyecto que jamás mortal alguno pudo concebir. Cogió plumas, pegándolas de forma tan admirable, que compuso dos alas en todo semejantes a las de los pájaros. Icaro, su hijo, que no sabía que trabajaba en su propia perdición, reunía las plumas con un aire optimista, o bien reblandecía la cera que las debía de unir. Dédalo, al fin, hizo el ensayo, sosteniéndose efectivamente en medio de los aires. Dirigiéndole la palabra a Icaro, le habló de esta suerte: "Ten cuidado, hijo mío, de volar siempre en la misma altura; si descendes demasiado, la humedad del agua apesantaría tus alas; si te elevas demasiado, el calor del sol te las abrasaría; ten siempre un justo medio entre estos dos extremos ... y guíate por mí ... Semejante al pájaro que hace salir a sus polluelos del nido, así le enseña a su hijo el peligroso arte de volar ... Cuando Icaro abandonó a su guía para elevarse más alto, el calor del sol derretió la cera que sujetaba las plumas de sus alas, cayendo al mar, que después de este funesto accidente siempre llevó su nombre". Publio Ovidio Nason "Las metamorfosis". Libro VIII. Madrid, 1982. págs. 152 y 153.
- (29) El 13 de Marzo de 1963 Fernando Zóbel dió una conferencia en Manila sobre Brueghel. El guión para esta conferencia aparece en el cuaderno de apuntes "Zóbel. Dibujos. 1963", págs. 6 y 8, en donde vemos que uno de los temas tratados en la conferencia fué el de "La caída del Icaro": "*The theme of Icarus. Son of Deadalus. Flight from Creta with waxen wings. Clasness to sun. Buried by Herakles in the Island named Icaria (Icarian sea).
Symbol of pride, the measure of technique.
Analogy to the tower of Babel.
Treatment by the artists of renaissance (...)*".
- (30) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 23 de Septiembre, 1962.
- (31) En la conferencia "La Generación Abstracta y el Museo de Cuenca", - pronunciada en el Círculo Cultural Politeia de Madrid, el 11 de Abril de 1978.
- (32) Fernando Zóbel en "La Serie Blanca". op.cit. p.24.

- (33) Francisco Calvo Serraller. "Fernando Zóbel: La razón de la belleza". Catálogo de la exposición "Zóbel". Fundación Juan March. Madrid, 1984. s.p.
- (34) Simón Marchán Fiz. "Del arte objetual al arte de conceptc". Madrid, - 1986. p.13.
- (35) Fernando Zóbel. Ms. 29 de Noviembre de 1962.
- (36) En 1971 en un viaje a Londres, Fernando Zóbel tiene ocasión de ver la exposición del pintor Eduardo Paolozzi en la Tate Gallery. Después de visitarla durante dos días, Zóbel escribió lo siguiente en su cuaderno de viaje: "Eduardo Paolozzi at the Tate (Sept.25)
*Mezcla de humor más inteligencia clara.
 Los objetos son feos, mal hechos (parecen fáciles de hacer. Lo son. Lo importante es el factor E.P. Con náuseas se presentan -los vemos de reojo- los imitadores)*
Pintura de aceptación aparente. Basura. Escoge basura y a la vez la basura está muy escogida. Versión parcial que se pretende total. El ser aceptado por E.P. es una forma de ser rechazado. Todo lo contrario de Elliot: "Estos fragmentos me van a llevar contra mi ruina."
Se presiente una denuncia, pero tan débil, tan aguada por la sonrisa, que se queda uno desconcertado. Me figuro que todas las posturas expresionistas deben parecer algo cómicas. A la B.B. de Saura, insinua la muñeca de goma.
No es pop. El Pop es una forma de estetizar la trivialidad. Paolozzi pesca más profundo. Usa la trivialidad y la vulgaridad para insinuar otra cosa.
La "otra cosa" no queda demasiado clara, aparte la sorna. Dan ganas de sacudirle por las solapas y preguntarle. ¿Bueno, con qué te quedas?
Estamos de acuerdo ¿qué propones?
Hay una terrible tristeza y nostalgia no expresada. Se presenta por el vacío en torno al mundo espiritual (sus primeros dibujos son copias de retratos de Rembrandt). Encuentro posible que detrás de Paolozzi está un Constable observando nubes y efectos de luz. Nuestro tiempo tiene sus puritanismos y ciertos lirismos pueden tener sabor pornográfico. El vulgar tema pornográfico lo usa de escondrijo. Otras cosas le dan miedo y las evita, pero no se le insinúan. De repente (colorido).
Se le escapa una sensibilidad en carne viva (y si se entera) la tacha. Le coloca un loro delante, por lo que pueda decir la gente. De culturalismo, nada. Se lava las manos con el "Jeepers Creepers". Ahí queda eso. Lo terminó la víspera de la exposición. Forma de pedir excusas por estar entre las paredes de un museo. (Me pregunto ¿y dónde tendría que estar?).
En otro sentido, el tema se repite con las bombas escritas: FO/FEE/FI/FO/FUM.
El artista se nos pone de espaldas y se alza de hombros. A la larga no creo que nos sirva de nada. A pesar de su evidente elocuencia. 27 de Septiembre.
Otra vez Paolozzi, me preocupa.
Me preocupa su calidad expresiva, no su novedad (nos lo sabemos de memoria. Quizás fuera el iniciador, como dicen los ingleses; quizás no. Da lo mismo. No se trata de ganar carreras). El mundo que le rodea. Es una mirada válida. Me parece extraña, puesto que no es el mundo que me rodea a mí. Pero quizás en este caso el raro soy yo. Paolozzi se ha rodeado (sin querer) de ecos, y yo evidentemente no.

Nacimos en el mismo año. Paolozzi se ríe, pero con afecto. Su extrañamiento amor lo separa de los expresionistas de nuestra generación. Todos con rabieta.

Sus bombas tienen algo de perrito. Es un emasculador de bombas. Y de monstruos. Casi nada. Decía que a la larga no nos sirve de nada. Me equivoco. Sirve porque apunta. Ve y acepta lo que le rodea. Lo sabe ver. Siempre sirve.

Es muy "ahora". ¿Serviría mañana? ¿Pero que nos cuenta, si ya lo sabemos? Aún no lo sabemos todo.

Lo efímero fundido en bronce. Aguantará más que el plástico indestructible del original. Aquí la materia sirve de pedestal. Son las comillas que dicen "mira: obra de arte". (Recuerdo un juego de bisturios romanos o etruscos en su cubo de cristal iluminado, en el Museo de la Villa Giulia).

Me gustó especialmente su "crash" que reduce el "Laoconte" a lo que es su esencia: un baile de tubos. A medida que observo a Paolozzi le voy encontrando más culturalista de lo que al principio creía. Cambiamos las obras a medida que vivimos. El Laoconte de Paolozzi no tiene nada que ver con el de Winckelmann, pero compruebo con cierto asombro que me gusta más, que me parece "más verdad", el nuevo." En el Cuaderno de Viajes. "Londres. 1971", págs.11, 13, 14, 21, 22 y 23.

(37) Simón Marchan Fiz. Op.cit. p.14.

RETORNO AL COLOR

"(...) You can make art out of materials. The nature of art is in the territory of nature. To ape it is to ape the ways of God, and that sort of thing never works. The most ingenious of gucks is garbage compared to any chunk of agate. You can't make a sunset and it is folly to try to imitate one. You can, however, produce something different that is equally or more interesting to look at. It may even, by subtle and indirect means, remind you of your emotions when looking at a sunset.

A work of "art" deprived of evidence of human intention and control is utterly boring. It follows that human intention and control are part of the very essence of art. (...)"

Fernando Zóbel. MS. Madrid, 4 de Mayo de 1965.

La vida de Zóbel, antes dividida entre dos mundos, girará a partir de ahora en torno a una sola palabra: el arte. Por tanto, cualquier actividad llevada a cabo por este pintor adquiere un sentido puramente artístico.

Entre 1963 y 1975 Fernando Zóbel pinta 853 cuadros, dibuja cincuenta y un cuadernos de apuntes, crea el Museo de Arte Abstracto español, escribe un libro sobre imaginaria religiosa filipina y las introducciones a varios catálogos de exposiciones (1). Publica un libro sobre Cuenca en la Universidad de Harvard (2), pronuncia una decena de conferencias sobre arte oriental y arte contemporáneo (3), rechaza una cátedra en Historia del Arte en el Mills College de Berkeley (California) en 1964, celebra diecinueve exposiciones individuales, además de participar en una veintena de muestras colectivas, y viaja incansablemente por Asia, Europa y América.

La década de los sesenta corresponde biológica y pictóricamente a la madurez de Fernando Zóbel. Durante estos años desarrollará su estilo personal, en donde seguirá habiendo hallazgos, búsquedas y encuentros, pero Zóbel como pintor ya está formado y definido. En la etapa anterior

se mostró tal y como iba a ser a lo largo de toda su vida. Un artista al que le horroriza la espontaneidad incontrolada, un pintor que no conoce el modo de llegar al lienzo sin haber pensado y razonado lo que en él va a pintar, pero que logra, a pesar de todo, que sus cuadros parezcan espontáneos y rápidos de ejecución.

1) Por el camino de Proust

Desde que Fernando Zóbel abandona la pintura figurativa y empieza su nueva andadura por los caminos de la abstracción, hemos visto como el movimiento, expresado metafóricamente en las "Saetas" (1957-1959), y el recuerdo del pasado que se expresa a través de las líneas caligráficas de la Serie Negra (1959-1963), se van convirtiendo en tema esencial de una pintura que cada vez se hace más intelectual.

En el preludio de esta etapa colorista Fernando Zóbel desarrolla la idea de una pintura basada en el recuerdo de la experiencia vivida y el sentimiento recobrado. Esta inclinación espontánea hacia el recuerdo encuentra su parangón literario en la obra de Marcel Proust, "A la Recherche du Temps Perdu", que Zóbel leyó por primera vez cuando estudiaba en la Universidad de Harvard. "El tiempo ... ese es el tema -manifestó Zóbel años después-. *El tema de Proust, a quien he releído tantas veces, es el que me hubiera encantado hacer en pintura*". (5) De la misma manera que Proust no imaginó una obra en la Recherche, sino que interpretó la realidad mediante la imaginación, Fernando Zóbel mediante formas, objetos e imaginación se propone, según sus propias palabras, "*remember in terms of paint*". Esta idea que ya quedó apuntada en el texto de Zóbel en 1958, que hemos reproducido anteriormente (6), se desarrolla en 1962 de la siguiente manera:

"An Art that includes form, object and imagination without concern over the tiresome (and false) distinction between figurative and abstract. A kind of Proust in paint. Selected detail inviting a plunge in depth. Larry Rivers suggests one form of approach. This attempt to remember in terms of paint has not been tried. I am not at all sure that it is possible or that I want to try it. Addition and subtraction, as in Cezanne, but using form instead of apples.

So much has not been tried. I mean major forms of expression, not technical discoveries, which is what we tend to call the newest gimmick (the gimmicks, all of them, have been tried out a long time ago and none of it matters in the least) Whole areas remain untried because they fail to appeal. For instance, landscapes in terms of sculpture. To even imagine them is like imagining a color that doesn't exist. Our explorers spend their time rummaging in the trunk in the attic." (7)

En este primer planteamiento idea una obra que se fundamenta en la selección del recuerdo, un proceso que trasladado a la pintura, como explicaría Zóbel años después, responde a la búsqueda de *"cierta claridad, y eso, por supuesto, supone un trabajo de investigación, si se le quiere llamar así. Esa investigación consiste principalmente en un constante poner y quitar, con mucho mirar y volver a mirar"*. (8) Concedor de la pintura de su tiempo, Zóbel vió con acierto que tal pintura era similar a la propuesta por Larry Rivers (9), "en el que la trivialidad visual, las cosas vistas se convierten en puntos de partida para una serie de libres asociaciones concatenadas". (10) También el recuerdo y la nostalgia surgía en las primeras "combine paintings" de Robert Rauschenberg en donde las colchas, remiendos ... se convierten en referencias retrospectivas a la vida del hogar y recuerdan a la cocina y el desván campestre (11), al que Zóbel alude claramente al final del texto cuando habla de esos "exploradores que gastan su tiempo buscando en el baúl del ático".

Pero volvamos a Proust que fué el desencadenante de esta actitud. "Recordar en términos de pintura", escribió Zóbel, ¿qué es lo que había hecho Proust en "A la Recherche du Temps Perdu"? Recordar por medio de la palabra escrita. ¿Pero, por qué los recuerdos de alguien podían interesar a los demás? Marcel Proust a través de una narración mal definible, que no pierde su esencia de relato, de historia al ir unida por un orden visible y secreto de correspondencias ideales, rememora y recupera su propia vida, llena de los detalles más insignificantes, para llegar al final de esta gran obra a impersonalizar el tiempo, generalizándolo y haciéndolo universal. "Lo que pretendió Proust no fué una reposición de su vida personal, antes de morir, sino universalizarla, utilizarla como materia experimental para hallar la ley general, impersonal del tiempo vivido "obtener ... un poco de tiempo en estado puro", reproducir como en un laboratorio "un minuto liberado del orden del tiempo", para encontrar en ese instante su principio universal, la memoria en lucha con la

transitoriedad mediante la inteligencia y la expresión" (12).

Por ser las reflexiones sobre el tiempo y el recuerdo que aparecen en "El tiempo recobrado" -séptima y última parte de esta inmensa obra-, las que probablemente llevaron a Zóbel a plantearse una pintura proustiana, merece la pena reproducir alguno de estos fragmentos claves, para comprender esta actitud:

"Sí, si el recuerdo, gracias al olvido, no ha podido contraer ningún lazo, echar ningún eslabón entre él y el minuto presente; si ha permanecido en su lugar, en su fecha; si ha guardado las distancias, el aislamiento en el seno del valle o en la punta de un monte, nos hace respirar de pronto un aire nuevo, precisamente porque es un aire que respiramos en otro tiempo: ese aire más puro que los poetas han intentado en vano hacer reinar en el paraíso, y que solo podría dar esa sensación profunda de renovación si lo hubiéramos respirado ya, pues los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido.

... Si quería pintar aquellas tardes en Rivebelle, donde, en el comedor que daba al jardín, el calor empezaba a descomponerse, a caer, a remitir; donde el último resplandor iluminaba todavía las rosas sobre las paredes del restaurante, mientras aún se veían en el cielo las últimas acuarelas del día: en una materia distinta, nueva, de una transparencia, de una sonoridad especiales, compacta, refrescante y rosada.

Resbalaba yo sobre todo eso, más imperiosamente atraído por buscar la causa de aquella felicidad, del carácter de certidumbre con que se imponía, búsqueda aplazada de otro tiempo. Y esta causa la adivinaba comparando aquellas diversas impresiones dichosas y que tenían de común entre ellas el que yo las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, hasta casi confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cual de los dos me encontraba; en realidad, el ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba en lo que tenía de común en un día antiguo y ahora, en lo que tenía de extratemporal, un ser que solo aparecía cuando, por una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía encontrarse en el único medio donde pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo". (Marcel Proust. "El tiempo recobrado". Madrid, 1969).

El concepto de tiempo que empezó a cambiar con el impresionismo y la filosofía de Bergson continua con la novela de Proust, "en ella, por vez primera, la concepción bergsoniana del tiempo adquiere pleno vigor, la existencia adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado ... Proust es el primero en ver en la contemplación, el recuerdo y el arte no solo una forma posible, sino la única forma posible de poseer la vida" (13).

Fernando Zóbel, adoptando esta actitud proustiana frente a la pintura, no solamente intelectualizaba su pintura, sino que también la espiritualizaba en grado extremo. Sus recuerdos actualizados adquieren formas, colores, sombras, perfiles que dan lugar no solo a obras basadas en el puro recuerdo, sino que además revelan un carácter que, obsesionado por el olvido, es decir, por el no-recuerdo, escribe, apunta, dibuja y atesora toda una vida como si ésta tuviera la forma y la trascendencia de una obra de arte.

Manila, a donde Zóbel viajaba casi todos los años, y ciudad en la que vivió parte de su niñez y adolescencia, será el tema de sus primeras reflexiones proustianas: *"A medida que va uno pisando la yerba se oye un murmullo de pequeños ruidos que se alejan. Me había olvidado.*

También me había olvidado de la dulzura filipina. Y de la blanda.

No hay cosa más monótona que el cambio constante. Todo se cae y se pudre delante de uno. La ciudad tiene algo de vegetal. Se acostumbra uno a todo; el ojo deja de ver (Fifth Avenue is something like Rizal Avenue ...)

Para observar movimiento hace falta un punto fijo. Hay algo angustiado en la prisa que tuvieron los españoles en construir iglesias de piedra por todos lados. Los primeros edificios de piedra en Filipinas y quizás los últimos. No los necesitaron más que ellos.

Aquí se perdonan todos los fracasos porque nadie creyó en el éxito. Frase clave: "good enough".

Están cambiando toda la nomenclatura española de las calles. Es cosa fácil el borrar el pasado en un país sin memoria. Acabarán inventándolo; el proceso ya está montado. (...)

(...) Es difícil creer que el mundo físico de mi juventud ha desaparecido. Recuerdo cuando iba en bicicleta a Santo Tomás de Intramuros todos los días y pasaba delante del hotel Cantabria, con un chaval ibérico jugando en el portal (le mataron los japoneses, y los americanos quemaron el hotel). Hotel y chaval se han vuelto imposibles.

La capillita (Recoletos?) cubierta de esmaltes japoneses: suelo, paredes, techo. Como estar dentro de un huevo de Fabergé.

Aún quedaban tiendas con nombres españoles: "La Puerta del Sol", "Pellicer Hmnos.", "Manuela Filatélica" (que tenía novelas pornográficas de Pitigrilli, de Jardiel Poncela)". (14).

De nuevo en Madrid, Zóbel pinta sus primeras obras basadas en el recuerdo. En la primera de ellas, "Damortis" (1963), Zóbel recordaba la última estación del ferrocarril en el que viajaba de niño en dirección a Baguio (lugar donde pasaba el verano). Según sus propias palabras, *"se llegaba al atardecer y era una parada llena de melancolía"*. En otra pintura, "El corregidor" (1963), el tema era la isla que guarda la bahía de Manila. Pero el recuerdo no solo afecta a lugares, también atañe a personas, y así surgen en torno a los años sesenta "In memoriam: R.W." (1959) en homenaje a su amigo de la infancia Richard Wadsworth, que murió en Filipinas antes de finalizar su bachillerato, o "In memoriam: D.K." (1959) dedicado al amigo americano que murió tras un ataque aéreo japonés en la segunda guerra mundial.

En 1964 la idea proustiana de la pintura se completa y se empieza a definir más claramente, *"Madrid, March, 19, 1964. Just finished a picture, -escribió Zóbel- a kind of metaphor in abstract terms, of an almond tree in bloom . A step towards that Proustian thing in paint I have so often thought about. A representation, not of things, but of their effect on the sensibility. I don't expect recognition of an almond tree; I hope to convey or reproduce some of its whatever it is that made me want to paint it. That has nothing to do with botany or with "landscape" in the usual sense.*

This approach demands a certain accuracy in color, close attention to relative spaces and to quality of movement or its absence".

Como podemos ver, Zóbel sigue optando por una pintura abstracta, a pesar de la crisis que había sufrido ésta a finales de los años cincuenta y que, como hemos visto, provoca largas reflexiones al respecto. Esta metáfora que antes se había utilizado para expresar movimiento o un recuerdo pasado, ahora sirve de medio para representar el efecto que las cosas pueden producir en la emoción, es decir, la pintura adquiere para

Zóbel un sentido espiritual. Otro dato nuevo se añade además en este texto, me refiero a la importancia que empieza a tener, a partir de ahora, el espectador para Zóbel. Pero esto, como vamos a ver en el texto que reproducimos seguidamente, quedará más claramente definido. En él sigue reflexionando sobre el tema, además de revelarnos la parte que más le impresionó de "A la Recherche du Temps Perdu". Se trataba de la primera parte "Du coté de chez Swann" en la que Proust recordaba su niñez: *"Siempre me ha impresionado esa parte de "Coté de chez Swann" en que Proust describe un paseo por Combray -un paseo por país y época que no son míos y que acaban siéndolo, mejor dicho- a medida que voy leyendo, voy reconociendo con extraña nostalgia, inexplicable, el sabor de mi propia niñez"*. Véamos algo del paseo al que Zóbel se refiere:

"Así, por mucho tiempo, cuando al despertarme por la noche me acordaba de Combray, nunca vi más que esa especie de sector luminoso destacándose sobre un fondo de indistintas tinieblas, como esos que el resplandor de una bengala o de una proyección eléctrica alumbran y seccionan en un edificio, cuyas restantes partes siguen sumidas en la oscuridad: en la base, muy amplia, el saloncito, el comedor, el arranque del oscuro paseo de árboles por donde llegaría el señor Swann, inconsciente causante de mis tristezas; el vestíbulo por donde yo me dirigía hacia el primer escalón de la escalera, tan duro de subir, que ella solo formaba el tronco estrecho de aquella pirámide irregular, y en la cima, mi alcoba con el pasillito... Y de pronto el recuerdo surge... La vieja casa gris con la fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín que detrás de la fábrica principal se había construido para mis padres, y en donde estaba ese troncado lienzo de casa que yo únicamente recordaba hasta entonces; y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina, y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer los recados, y los caminos que seguíamos cuando hacía buen tiempo. Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas de Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquititas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té". ("Por el camino de Swann". Madrid, 1981).

Más adelante Zóbel continuaba de la siguiente forma: *"En otra ocasión, hace más de dos años, creo, me propuse una especie de pintura basada en el recuerdo; mejor dicho, una pintura de clima, dejando al espectador la tarea de completarla con sus recuerdos."*

El realista propone ese pan, esa flor. Yo quisiera crear un clima en que apareciera el pan, la flor, propuesta por la imaginación del espectador.

El "Homenaje a Patricio Montojo" tiene algo de eso; lo estuve comentando largamente anoche con Toni Magaz.

No es que se trate de una batalla naval. El cuadro evidentemente es una composición abstracta. Pero a mí, poniendo elementos exteriores al cuadro, y a Toni, que contribuye con elementos personales bastante parecidos a los míos, nos resulta, claramente, batalla naval. El norteamericano culto, probablemente vería una escena de Melville. Esta mañana, a Rubio Camín le salió una escena de mesetas (la figuración siempre resulta clara, rozando el realismo más extremo, sin embargo varía de persona en persona, la meseta tan clara como la batalla).

El cuadro establece el clima, "en el orden de " como diría Torner. El espectador lo completa con su experiencia subjetiva, que para mí se traduce en batalla (con todo su detalle de luces, árbol que flota, olas, pólvora sobre el agua) y para Camín se traduce en meseta (rocas, plantas resacas, brumas, choza de pastor, etc.)

Esa definición del cañón que daba Ortega: "Se toma un agujero y se le rodea de hierro ..." etc. (Cuadro agujero que lo llena el espectador. Yo contribuyo el hierro que da forma al agujero).

Retrospectivamente, se llenan de sentido obras anteriores: "El Faro", "Almendros", "La primera anapola", etc.

Se abre todo un panorama de pintura; toda una forma de hacer que aún no se ha intentado. Pintura subjetiva, (hasta ahora subjetivizada por el pintor); ahora dirigida hacia el espectador. Pintura espejo.

Me expreso mal porque los límites y las posibilidades no las veo aún claras. Con el tiempo se irá ordenando todo esto". (15)

Además de las obras citadas anteriormente por Zóbel, surgirán durante estos años otras que serán pintadas con la misma intención, como "El recuerdo" (1966) basada en una postal de la belle époque (Zóbel

coleccionaba también postales antiguas), "Meditación sobre el tiempo que se va para no volver" (1967), o "Las Matas" (1967) en recuerdo de Azorín (16), en donde está escrito en el lienzo una cita sobre el estilo del escritor tomado de "Un pueblecito", que dice: "El estilo es eso; el estilo no es nada. El estilo es escribir de tal modo que quien lo lea piense: Esto no es nada. Que piense, esto lo hago yo. Y que sin embargo no pueda hacer esto tan sencillo -quien así lo crea; y que eso que no es nada, sea lo más difícil, lo más trabajoso, lo más complicado" (17).

Como vemos aquí, la evolución de esta idea ha ido pasando del recuerdo a la metáfora, y de la metáfora al "clima" que se sugiere en la pintura. Sin embargo, la importancia de este replanteamiento está tanto en el hecho de que Zóbel se hace creador de un clima subjetivo, como en la introducción de un elemento nuevo: el espectador. A partir de este momento Zóbel considera que su obra no está acabada sin la intervención del espectador, ya que el que contempla su obra es el que la finaliza con su propia experiencia. Zóbel pretendía provocar la misma sensación que él había sentido leyendo "Por el camino de Swann", ("pintura espejo"). Al convertir al espectador en un elemento que participa en el proceso creativo, la obra no concluye con su última pincelada sobre la tela y, por tanto, podemos decir que lo que Zóbel está proponiendo a partir de este momento no es ni más ni menos que una "obra abierta".

El concepto de obra abierta, definido por Umberto Eco en una serie de ensayos publicados en 1962, responde a la idea de una obra que no está acabada, que se encuentra en un proceso constante de transformación en donde el espectador es partícipe activo de la obra y con su mirada o con su acción contribuye a su conclusión. "Obra abierta como proposición de un "campo" de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de "lecturas" siempre variables; estructura por último, como "constelación" de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas".(18) Esta nueva dimensión de la obra artística empieza a estar presente en casi todo el arte frío y objetivo que surge a finales de la década de los cincuenta, como reacción a la importancia que se había dado a la espontaneidad y la emoción en el expresionismo abstracto americano y el informalismo europeo. Pero también, como apuntaba Umberto Eco en otro de estos ensayos, "es evidente -y se ha dicho muchas veces- que en las producciones de arte "informal" hay una clara

tendencia a la "apertura", una exigencia de no concluir el hecho plástico en una estructura definida, de no determinar al espectador a aceptar la comunicación de una configuración dada y dejarlo disponible para una serie de goles libres en los que él escoja los resultados formales que le parezcan oportunos." (19)

Por tanto, la obra que propone Zóbel a partir de ahora es esencialmente moderna por ser subjetiva, temporalizada y abierta. Pintura subjetiva, es decir, sin límites; pintura que mediante el recuerdo provoca la traslación del pasado al presente y, en consecuencia, plantea la simultaneidad y la yuxtaposición del tiempo; y abierta, por hacer al espectador cómplice activo del proceso creativo.

2) El color como tema

En 1963 surgen espontáneamente una serie de obras en las que el blanco y el negro de la etapa anterior son abandonados para dar paso a una pintura en donde van entrando paulatinamente, pero todavía con una fuerte presencia del negro, sienas, tostados, ocres y grises. Entre estas primeras obras en color nos encontramos con "Atienza", "Pancorbo", "Armadura III" y "Cuadro 25 de Septiembre", que recuerdan a los Icaros y temas de movimiento de la Serie Negra. Sin saber muy bien a donde le iban a llevar estas nuevas pinturas, Fernando Zóbel escribía lo siguiente: *"... Difícil de juzgar si lo perdido no supera lo ganado. También se pierde claridad. Se gana en profundidad y se abren caminos. Esto último sobre todo. El "ejecutar cuadros es poco premio para tanto esfuerzo y sacrificio". (...)*

(...) Siguen bien los cuadros en color. Pero esta mañana ví el "Icaro" en el Retiro y me dió por pensar lo que he sacrificado, que tanto trabajo me costó aprender. Menudo virtuosismo para estas manos tan patosas. Lo que pasa es que ya no sé pensar en blanco y negro, y no me saldría otro Icaro aunque quisiera". (20)

Los colores empleados son tonos casi neutros, muy poco contrastados en valor, que oscilan entre tonos cálidos y fríos. Son cuadros vaporosos y sugestivos, que sugieren paisajes abstractos. Con colores observados del natural, la profundidad y escala están conseguidos, generalmente, por fórmulas clásicas de espacio y color. *"Lo que intento*

-puntualiza Zóbel- *es estructura abstracta con colorido natural. Resultado: una especie de surrealismo, pero sin figuración y sin automatismo. Surrealismo controlado.*" (21)

Al finalizar su primer año de pintura en color Zóbel se siente satisfecho con la obra realizada y escribe lo siguiente: *"The sun is out again, sharp, brilliant, cool. A sort of farewell sun. I have no desire at all to travel abroad.*

Painted two very small pictures; surfaces broken up into reflecting planes, light sometimes in front, sometimes in back. A set of mirrors seems possible. We always end up painting the same picture. Fifteen years ago I used to wonder how I could go about painting the feeling I had as the sun, sinking, struck all those panes of glass on the Harvard houses stronging out along the Charles. I'm getting closer". (22)

El cuadro se llena de luminosidades otoñales: verdes, grises, ocre, blancos, son colores reales en espacios imaginarios, como "Santillana III" (1964) o "Piedraclaves" (1964). Surge la necesidad de controlar tanta blandura y darle forma, mediante varios procedimientos: con acentos caligráficos, con minúsculos cuadraditos de color plano, con rayas o cuadrículas a lápiz. Quizás el más utilizado entre 1964 y 1965 es el de los minúsculos cuadraditos que aparecen en obras como "Danae" (1964), "Almendros" (1964) y "Los grajos III". (23) Estos elementos sirven de puntos de enfoque a la vez que establecen la referencia necesaria para crear sensaciones de escala y distancia. La razón de estos pequeños puntos quedaba explicada por Zóbel en Febrero de 1964: *".. The dots do a variety of things, not all at the same time or in the same picture, scale (something to measure big forms against), accent; to achieve color (the pictures are all done with black, white, burnt umber and prussian blue. An orange dot, for instance, can turn an umber and blue wash into a bottle green); contrast of a sharp shape against mists. Eric Torres also remarks that they serve as a caution against finding natural forms where none are intended. Perceptive comment; they certainly do just that, and that is perhaps the principal reason why people react so strongly against them. They are a block to seeing the lazy way".*

Desde que Zóbel decide instalar el Museo de Arte Abstracto en Cuenca, los viajes a esta ciudad son constantes, y es en la carretera

donde encontrará durante estos años la mayor parte de sus temas para paisajes. Los atardeceres, las hogueras del campo, una tormenta o una nube serán las anécdotas que llevan a Zóbel a dibujar en sus cuadernos de apuntes la primera idea de estos cuadros. "Tarancón" (1964), pueblo a mitad de camino entre Madrid y Cuenca, es el tema de este cuadro, cuyo proceso comienza en el dibujo que aparece en el cuaderno "Zóbel. XXXIX" (1964), en donde Zóbel apuntó lo siguiente: *"Antes de llegar a Tarancón, 15 de Noviembre, 1964. El cielo muy oscuro, mucho más que las hojas, profundo e intenso de color. Cobalto oscuro con algo de rosa y lila. Hojas de los árboles en naranja tostado tirando hacia verde. Sienas tostados oscuros con superficies plateadas (las puntas de las hierbas secas). Morado, difuminándose hacia arriba, intenso sobre el medio bajo, plateado en primer plano. Violetas (hacia abajo surgen verdes transparentes). La tierra llena de contradicciones = marrones fríos (plateados), azules cálidos, verdes oscuros, jugosos y aterciopelados. Cuadrado de reflejo de agua. A la derecha silueta de pueblo entre brumas azuladas.*

"Los oscuros inacabables, profundamente melancólicos, de las llanuras ... (Azorín)". A los quince días, en Madrid, Zóbel pinta al óleo este tema, y escribe lo siguiente, después de acabar el cuadro: *"Todo el día con el cuadro de Bertha. Esta vez decido no crearme problemas nuevos y meterme con una variante del "Tarancón". A media tarde noto que he mezclado mal la proporción de azul prusia y que todo el cuadro se ha vuelto un color verde agrío, color botella de tinto de tasca. Me quedo abrumado y me meto en la cama.*

A la hora vuelvo al ataque y meto ocre, blancos, y más grafismos negros. Se va calentando el cuadro hasta que acaba quedando bien más claro y aéreo que el primer "Tarancón"; más desierto. Es un cuadro presentable. El 103 de 1964, y con eso queda terminada la obra de este año. Recojo los tubos; Felipe limpia los pinceles y las mesas. Estoy sudando, me tiemblan las manos y me siento algo mareado. Me duele la quijada de morderme los dientes, cosa que suelo hacer cuando estoy nervioso .." (24)

Entre 1964 y 1965 Zóbel empieza a abandonar los colores artificiales para pasar a utilizar colores reales. *"Basta de colores artificiosos, la riqueza está (¡qué ideas tan vetustas!) en saber ver lo que nos rodea".* (25) Es entonces cuando pinta una serie de tres cuadros llamados "Balcones" (1964) en donde, según sus propias palabras, intenta

emplear los tonos oscuros y aterciopelados de Cuenca que sintetizan una serie de estudios sobre el color conquense realizados en 1964 (26). Otros temas también conquenses serán "Carretera de Valencia" (1966) en donde Zóbel recuerda una hoguera en el campo vista desde la carretera en un atardecer de invierno, "La nube rosa" (1968), o "Jabaga" (1958) para el que utiliza una serie de apuntes dibujados en el verano de 1965 durante una tormenta en Cuenca. (27) Poco a poco la ciudad y su entorno se van apoderando de Zóbel y Cuenca va llenando sus cuadernos de apuntes, sus cuadros y también sus escritos. Después de pasar tres meses en Filipinas y en Nueva York, en donde tiene una exposición en 1965 en la galería Bertha Scheaffer, cuando regresa a Cuenca escribe sobre como este paisaje le hace sentirse nuevamente pintor: "*As we drive, tensions uncoil. New York seems infinitely remote. I begin to feel like myself again after we pass Tarancón.*

Flat, cold light with clouds. Belled trees on both sides of the highway for a widening that may take a decade to become. The almond blossoms are gone and the poppies have not yet come; spring on the verge of its second wind. Slowly my appetite for the shape and color of the meseta reawakens and I begin to feel like a painter again. I haven't really touched a brush in almost three months.

The square is a wreck, uprooted, with huge chunks of granite lying about, every tree cut down, buildings propped with tree trunks, gaping holes here and there, mounds of building material. I am stunned at first, then the sight adjusts to the sober beauty of its nakedness that exposes the ripping color of the successive house fronts, like a run on the keys of a piano. (At times like this I feel that the beauty of Cuenca is so powerful and so absurd in essence that it overpowers and digests any change and defies every attempt at destruction. At other times a sense of fragility overcomes me and even a change in the quality of light, or the sudden departure of a group of brightly dressed children seems like the end of happiness)". (28)

Contrastan con estos paisajes castellanos dos cuadros, bastante extraños para esta época, "El Gran Saturno" (1964) y "Homenaje a Tiépolo" (1964). En el primero, el rojo, color que apenas utiliza Zóbel en su obra, quizás pueda ser el recuerdo de ese fragmento de "De lo espiritual en el arte" en donde Kandinsky, hablando sobre este color, dice: "En la

realidad, este rojo ideal admite grandes transformaciones, derivaciones y diferencias. El rojo es muy rico y diverso en su forma material. ¡Imagínese que gama: rojo saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, barniz de granza en tonos claros y oscuros!. Este color es capaz de parecer cálido o frío sin por eso perder su tono fundamental.

El rojo cálido y claro (rojo saturno) tiene un cierto parecido con el amarillo medio ... y da la sensación de fuerza, energía, impulso, decisión, alegría, triunfo, etc. Musicalmente recuerda el sonido de trompetas acompañadas de tubas, sonido insistente, irritante, fuerte". (29)

En el "Homenaje a Tiépolo" (1964), Zóbel traspasa a la tela el azul de los techos del gran fresquista veneciano, después de haber dibujado en su cuaderno "El Olimpo" comentando lo siguiente: *"Cuanto más se le mira, más asombra lo poco que se le mira; pocos han pintado cuadros más alados, más gratos de color, mejor compuestos. Pero sin duda acaban resbalando.*

La contradicción entre el drama, mejor dicho, entre la retórica del tema y gesto y la dulzura del color. Tiépolo es una especie de Vuillard disfrazado de Delacroix. Su tiempo le traicionó, o quizás más que su tiempo, su clientela. Que bien Canaletto, o mejor que bien Guardi hubiera sido. (Pero tampoco consiste en eso; la gracia de Tiépolo, su despliegue tiene mucho que ver con el empeño en hablar en tono mayor. El abstracto le hubiera solucionado problemas. Su estilo sencillo no encontró tema.)" (30)

3) Diálogos con la historia del arte

Con el color se inicia también una nueva serie en la pintura de Zóbel, los "Diálogos" que, como ocurre en el resto de su obra, aparecen por primera vez en los cuadernos de apuntes. Veamos de nuevo su propio testimonio con respecto a este tema: *"Esta serie pienso que durará toda mi vida, hasta el día que entregue mis cartas a la tierra. Los Diálogos están planteados para hablar del arte con el arte, pero con los pinceles en la mano. Me coloco delante de un cuadro que me gusta y prefiero establecer una comunicación con esa obra yo también pintando. Es una forma de ver y hacer pintura, y va a ser una constante en mi vida, porque es un placer y no veo ningún motivo para abandonar su ejercicio ... Cuando*

"hablo" en estos diálogos me quedo en una faceta y el resultado no es imitar, sino comentar. Casi siempre que hay plagio lo que se imita es el estilo, y cuando yo establezco un diálogo de estos, no recuerdo ni una vez que el estilo de otro pintor haya sido el tema del diálogo". (31)

El comienzo de estas conversaciones suele producirse en sus viajes, donde Zóbel visita museos y exposiciones con la fiel compañía de su cuaderno de apuntes. Las obras de otros artistas se convierten en objeto de estudio, porque Zóbel nunca copia, siempre contempla, analiza, interpreta, descompone y compone para luego construir a su modo. Estos apuntes, directos y espontáneos, reflejan lo que ve el ojo del pintor en ese paseo por la historia del arte, por su mundo. *"Yo creo -manifestó Zóbel en cierta ocasión- que cada pintor pinta en relación con lo que le rodea, 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."* (32)

Aunque efectivamente estos diálogos se van a dar en las restantes etapas de su obra, es en este primer periodo colorista donde encontramos la mayor parte de sus conversaciones con maestros del pasado, en las que tampoco Zóbel abandona su método frío y analítico a la hora de pintar estos temas. Rembrandt será su interlocutor en el primer diálogo que Zóbel establece con los pinceles en la mano. La "Conversación con Rembrandt" (1965) es un diálogo con el aguafuerte titulado "Los tres árboles" de Rembrandt, que ya aparecía reproducido entre los primeros dibujos realizados en Harvard en 1951 y que volvemos a encontrar de nuevo en su cuaderno de apuntes titulado "Zóbel. Dibujos. (XLVII)" de 1965, donde dibuja los bocetos para este cuadro.

Sobre esta obra Zóbel escribió lo siguiente: *"Finished the third conversation with Rembrandt. Resolved the problem of creating a reference by collage; pasted on a reproduction of the "Three trees". Oddly enough, it stays in place, locked into position by a bit of pencil wetting and by a narrow strip -something like a piece of sticking plaster- in faded pink".* (34)

La huella de Rauschenberg y sus "combine-paintings" surge nuevamente en esta obra donde Zóbel combina la pintura clásica de pincel y

veladuras con el montaje material al ser interrumpida la superficie pictórica del cuadro con una reproducción del aguafuerte de Rembrandt. La referencia al tema queda, por tanto, solucionada por la técnica del collage, que aparece con anterioridad a esta obra en uno de sus cuadernos de apuntes, donde los estudios de color en acuarela han sido sustituidos por fragmentos de fotografías tomadas de revistas. La obra de Rauschenberg fué la que le sugirió a Zóbel esta nueva forma de tomar apuntes, según aparece en un escrito fechado el 2 de Agosto de 1965 en Manila: *"The process: Lee borrows the idea from Rauschenberg of transferring magazine photos to paper by soaking them in lighter fluid and rubbing their back with a ball-pen. I try it, get impatient with the laboriousness of the whole affair, and switch to straight collage with figures. This leads to the idea of illustrating Greek myths with collage. I do a couple of those and notice that the less literary they are, the better they look. A particularly fine one is made up entirely of navels clipped out from Swedish nudist magazines. I end up doing some in which the bits of cut paper represent nothing at all. The cut-up colors have the quality of smooth oil paint that I find so difficult to achieve with watercolors. Finally I end up using these bits of colored paper as sketches in my book. I make up a file of envelopes; one for each shade or tone. Something to travel with, like a color box. You can buy paste anywhere."*

En el "Diálogo III con el Tintoretto" (1966), descrito por Zóbel como sigue a continuación: *"A jangle of perspectives plus piled-up glazes ... the spaces come out nicely but the end result is a bit cold and dry. Too much like an exercise. Or like an architect's elevation, perhaps"* (35), el interés se centra en la composición de "El Lavatorio". Para la realización de este cuadro Zóbel recurre a dos apuntes del "San Jorge" y "El Lavatorio" de Tintoretto realizados en 1963, en los que apuntó lo siguiente: *"El San Jorge de Tintoretto en Londres."*

Cada uno por su lado: se dispara y se recoge como el sistema venenoso de una boa. La impenable "s" en color frambuesa, manto con su eco de nube. "S" atravesada, siempre en direcciones opuestas, por una escalera de movimientos horizontales.

El santo se lanza sobre el dragón con un gusto (que luego se lo robará Gustav Doré) que irremediamente lo va a llevar rodando al agua

con su caballo de cartón. Con la lanza aprieta un resorte que dispara a esa virgen bien alimentada en un gesto entre pavor y angelote anunciando glorias.

La composición se puede ver de varias maneras. El cadáver, por ejemplo, puede servir para reforzar el movimiento diagonal y el árbol obediente lo subraya.

En todo Tintoretto hay un par de cuadros superpuestos; a veces son incluso contradictorios.

Aquí el tema no convence, los gestos aún menos; el gesto sí. Me refiero al gesto del pintor. Y es un cuadro extraño dentro de su obra -y dentro de cualquiera-. No es poca cosa esa de animar una serie de horizontales. Es algo así como el haberse propuesto cargarse un lugar común.

A Kandinsky, que quiso convertir en lenguaje su colección de lugares comunes, le hubiera molestado esta serie de horizontales rebeldes y de colores ilógicos (lo cálidos siempre marcando distancia dentro de los fríos).

Una diagonal en tres escalones que atraviesa el cuadro entero (3 cuadrados) y que empieza con el Cristo y acaba con la fuga del agua a la izquierda. Contenido dentro de un marco ovalado, pero es precisamente en el marco donde se desarrolla la acción. El espectador no se coloca DELANTE; da un rodeo y va entrando por detrás. Es algo como un cuadro vuelto al revés. Como si nos hubiéramos colado con pase gracias a algún enchufe. La plebe -invisible- se queda por ahí, por donde está el arco clásico". (36)

Con Bernini la conversación se convierte en un "Divertimento sobre un tema hidráulico de G.L. Bernini" (1968) basado en la fuente de los cuatro ríos de la Piazza Navona. De nuevo el tema es retomado de una serie de apuntes de las fuentes romanas (37) realizados en un viaje a Italia en 1962 con motivo de la Bienal de Venecia, en la que Zóbel fué uno de los artistas seleccionados para representar a España. Después de aquel viaje Zóbel escribió, entre otras cosas: "Volvemos por Roma mirando todas las fuentes que vamos encontrando ... Me paseo por todas partes dibujando; en Venecia a Tintoretto, en Roma fuentes y agua ..." (38)

Otras obras, tantas veces vistas en Boston, como "Las hijas de Edward D. Boit" de John Singer Sargent del Museum of Fine Arts, o "El sueño de la Doncella" de Lorenzo Lotto, de la Washington Gallery, son también tema para dos conversaciones: "Meditación sobre Sargent" (1969) y "El sueño de la Doncella II" (1967), que posee el Fogg Museum de la Universidad de Harvard, además de todos los dibujos preparatorios para el cuadro.

Sobre estos maestros que le motivaron a pintar y dibujar gran parte de su obra, reflexionaba así Zóbel: *"No sense in comparing with the masters. They painted by superimposition for audience with time to sum-up vision. We see on the run. The comparison is not picture by picture. The equivalent lies somewhere in the area of classical picture (say, "Las Lanzas") equals a one-man show. In those terms things begin to make sense. When did it all start? Manet's "Dejeuner sur l'herbe" is still a composition in the grandmanner, with its multiplicity of tongues. Monet's haystacks and lily ponds are already the other thing. Small wonder the critics felt cheated. Fragments of a process, but it is the process that counts. The "Art Book" gradually turns into the essential tool. Picasso cleverly adjusts his technique to the possibilities and limits of reproduction as Malraux somewhere remarks."* (39)

Con Degas y Manet el tema de la conversación será el color; con Turner y Monet los valores cromáticos; en otra ocasión el diálogo se centrará en la combinación del espacio cubista de Juan Gris y el renacentista de Paolo Ucello como es el titulado "Dos espacios" (1967). Otras veces la charla pictórica se queda sobre el papel, como es el caso del dibujo catalogado bajo el título "Estudio para la conversación con Mathias Grunewald basado en el dibujo en carbón y tiza del Albertina que ví en Boston en la primavera de 1966" (1966) El precedente de este dibujo también lo encontramos en un cuaderno en donde Zóbel comenta sobre Grunewald lo siguiente: *"En el Museo de Boston, exposición del Albertina. Dibujos. Durero y su época. Uno de Grunewald. El tema realmente es un manto. Un manto que es todo un paisaje alpino al claroscuro, sostenido en una punta por un par de pajes y en la otra por un rey chuleta con la corona echada hacia delante (ángulo de taxista). Las figuras no sirven más que para estirar el manto. De memoria, claro"*. (40)

En otras ocasiones la conversación, deliberadamente, no es

plástica, sino literaria, como es el caso de Picasso. Por tanto, sirva otra vez la transcripción literal para ver lo que opinaba Fernando Zóbel sobre este maestro del siglo XX:

"On reflection, Picasso turns out to be a critic rather than a painter. A critic in paint. The first and the best.

He invents nothing but he uses everything. He uses what he can, giving it his own personal flavor. That is why, in turn, no other painter can use Picasso. There is nothing to use. (One can always copy; but copies are always parodies: a vaguely amusing and quickly exhausted form of entertainment).

He is a performer in the sense the word is used in music. He has created a split between the composer and the performer in painting. The split has long existed even in painting though it is currently fashionable to pretend not to notice (I have in mind Goltzius, Van Lievens, Van Dick at moments, Eugenio Lucas, though their performance avoids, as much as possible the touch of the performer). Picasso's originality lies in that he stamps the performance with his personality; in that he makes the performance as important or more important than the composition. It is not too difficult to overpower Delacroix, as he does; but to almost overpower Velázquez at his best is certainly worthy of notice.

Like every great musical performer, his touch is unmistakable. I think one can search for the secret of his popularity in that direction.

His technique is among the most brilliant ever possessed. It is, however, a descriptive one. There is an utter lack of creative generosity. Malraux noticed it; I would go a little further. He never bothered to put in anything that defies printed reproduction. And why should he? His natural medium is the reproduction. I'm not complaining. I merely state it as an obvious fact.

Criticism: to explain, expose, discover, to make useful (never the entire thing, but facets. He has wandered up and down the entire history of art, gathering all sorts of jewels from the garbage pile. Small wonder the world loves him).

Everything he touches has been touched by him and becomes taboo. It can never be touched again in the same way. One can enjoy him but, I repeat, one cannot use him. (But one can -it temptingly appears- one can use the things he has used. On condition that one's hands be clean, like his.)

This brings to mind those Ming scholar painters, endlessly squeezing the works of their Sung predecessors (God spare us the Ching commentators and the Ming critics!). Oh, and the Alexandrians I suppose.

The situation I describe, we have long accepted in music, is likely to shock in terms of painting. We have been bred to equate, in painting, lack of inventiveness with the second rate. "Picasso is obviously first rate, therefore ...". But the conclusion doesn't

really follow necessarily, does it? (Just the same, it does leave a kind of funny taste in one's mouth).

Picasso uses someone else's painting the way a landscape painter uses a landscape. (That may be -in fact, it undoubtedly is- the reason why he never has tried his hand at abstraction.)

I was talking about all this to Phil Hofer and he told me that if I could write it up he would like to have it published. To make it up into something really polished, however, seems like an awful grind. Someone else will be sure to catch it eventually." (41)

Al filo de los setenta los diálogos se van haciendo más geométricos, los espacios son más construídos, e incluso podríamos decir, más duros. La pintura de Zóbel, aún siendo clásica, participa por tanto de la frialdad y dureza que se impone a partir de la crisis del expresionismo abstracto en las corrientes artísticas de esta década.

Entre estas obras que pueden ser calificadas como "geométricas" se encuentran los seis Diálogos de 1968 con Pieter J. Saenredam (1597-1665), pintor especializado en interiores de iglesias. (42) En este mismo año pinta también siete conversaciones con el pintor casi desconocido, Adriaen Coorte, del que se sabe que desarrolló su actividad creadora entre 1683 y 1707. El tema para estos diálogos es "Manojo de espárragos" (1697), del Rijksmuseum de Amsterdam (43), que es además el primer cuadro de Coorte que es adquirido por un museo. Coorte, pintor de naturalezas, pone un énfasis especial en la composición de sus obras, así como en la forma de tratar las luces y sombras que iluminan profusamente los objetos pintados y dejan los fondos en la más oscura nocturnidad.

Pancho Ortuño que fué uno de los jóvenes pintores que se beneficiaría años más tarde de la preciosa ayuda intelectual y artística de Zóbel, cuando se publicó la primera monografía sobre Adriaen Coorte escribió un artículo al respecto que empezaba así: "Este libro, producto de cerca de cuarenta años de trabajo de su autor, nos obliga a rendir cuenta de la mantenida admiración que, desde hace ya unos años en que nos lo descubrió el pintor Fernando Zóbel en fotos y reproducciones amorosamente conservadas, profesamos a obra tan transparente y bella". (44) Más adelante hacía un análisis de la composición del "Manojo de espárragos" que convendría transcribir porque probablemente en él se vierten las explicaciones de Zóbel a Ortuño sobre esta obra. "Formato rectangular con dirección vertical del cuadro; rectángulo claro inclinado en dirección

ascendente y penetrante hacia la derecha (manejo de espárragos) que introduce una fuerte contradicción con respecto al formato; rectángulo en banda de la mesa claramente señalado en luz y subdividido por línea vertical; el ancho de esta banda es idéntico visualmente al espacio-fondo que queda por debajo de ella hasta el límite inferior del cuadro, lo que por repetición da una fuerte estabilidad de "situación" a la masa de espárragos; la línea vertical que divide en dos la mesa sirve de eco y apoyo visual a la cabeza de espárrago que se levanta hacia arriba formando visualmente un cuadro en la esquina superior derecha. Ecos de este dramático movimiento por todas partes: rabo del último espárrago de la izquierda-abajo, rabo del espárrago de la derecha-arriba, cabeza del espárrago que se apoya en la mesa a la derecha, que a su vez lanza una línea visual imaginaria hacia la esquina superior izquierda mientras apoya el corte en dos, seco y tajante de la cuerda negra que "ata" la composición.

Por último, lo que pone en pie todo este dispositivo formal, la escala. Escala inmensa ¿han visto ustedes alguna vez espárragos más grandes?"

Las ventanas que suelen aparecer en la obra de Vermeer (1632-1675) sirven para otro diálogo llamado "Cuadro holandés viendo su autorretrato" (1969), un bodegón con rosquilla de Juan Van der Hamen y León (1596-1631) se convierte en "Diálogo con Jan Banderamen" (1969). Otras veces Zóbel acude al más puro "diseño" italiano como lo hace en "Geometría ambigua, incierta y nocturna" (1969) donde el tema está basado en una proyección tomada de "La prattica della Perpettiva" (Venecia, 1568) del tratadista italiano Daniel Barbaro.

En estas obras los espacios se construyen por medio de líneas dibujadas a lápiz, planos entrecortados y perspectivas perfectamente trazadas. Formas trapezoidales, romboidales o cúbicas articulan las superficies pictóricas por medio de un entramado arquitectónico medido y calculado con la misma precisión que un arquitecto traza el alzado de un edificio. Esta exactitud en el dibujo queda reflejada todavía con más ahínco en la escrupulosidad con que están realizados los bocetos para la mayoría de estas obras. En ellos Zóbel abandona el papel liso que venía utilizando hasta ahora para pasar a dibujar sobre papel milimetrado, además de servirse de utensilios especiales de arquitectos para dibujar paralelas. (45)

4) Después de Cuenca y Madrid, Sevilla

Esta geometrización de los espacios es también característica de los temas conquenses de finales de los sesenta, como "La fuente" (1969) o en algunos de los temas sevillanos que aparecen por primera vez en 1968. A partir de 1967 en que Zóbel expone en la Galería "La Pasarela" de Sevilla, esta ciudad empieza a formar parte de su vida. En Sevilla Zóbel entabla amistad con Antonio Bonet Correa y los artistas Carmen Laffon, Gerardo Delgado y Joaquín Sáez. En 1968 instala un estudio a medias con la pintora Carmen Laffon en la calle Conde Ibarra nº 27, y años más tarde decide comprar una casa en la famosa Plaza de Pilatos para pasar temporadas más largas en esta ciudad.

Como consecuencia de esta relación artística tan estrecha con la pintora Carmen Laffon, los temas sevillanos de estos años se hacen más intimistas y líricos, y contrastan fuertemente con los diálogos antes mencionados. Entre estos temas destacan "Conde Ibarra 23. Amanecer" (1968), "La botella del Jueves" (1968), "Canción protesta II" (1968), "Bodegón rosa" (1968), "Conde Ibarra I" (1969) y "Pequeño bodegón a la izquierda" (1969). Sevilla, sus calles, su luz, su color ... fueron el tema de una conversación mantenida con Juan Manuel Bonet, publicada en un diario sevillano.

Veamos, de nuevo, el testimonio que Zóbel nos ha dejado sobre esta ciudad, en la que encontró tema para muchas de sus obras:

"Calles estrechas, torcidas, con poco tráfico y mucha sorpresa. Bombillas suspendidas en un alambre, encima de la calle, que dan una luz íntima y llena de sugerencias..., pero van desapareciendo poco a poco y evito esas calles iluminadas, por tubo de neón, con su luz fría y chata. Y aún queda algún árbol, a pesar de los esfuerzos del Ayuntamiento. ¡Ah! ¿Y te has fijado en el sonido de las calles? En Castilla el aire es más fino y seco y todo suena a martillazo o a bola de ping-pong (que también puede tener su encanto, sea dicho de paso. Hay gustos para todo). Aquí los sonidos son blandos, líquidos y constantes. Una especie de murmullo que tiene algo de fuente. Vale la pena (...)

Siempre que me doy una vuelta por Sevilla se me llena la cabeza -se me llenan los dichosos cuadernitos- de ideas. Quizás sea, principal-

mente, cuestión de colorido. Sevilla tiene un colorido muy propio, no se parece al de ningún otro sitio. (...)

Predominan ocres amarillos y una gama intensa de verdes, entre los cuales se encuentran algunos verdaderamente delirantes, como lo es el verde veronés, tan corriente aquí. Esos ocres y verdes están recogidos y amaestrados por cantidades impresionantes de blancos grisáceos. ¡Ah! Hay un acento característico en la presencia de trocitos de azul turquesa o azul celeste: camisas, trajes de chicas, de niños; medias, cubos de plástico. No falta casi nunca el celeste, menos en el cielo. Es un lugar común eso del azul del cielo sevillano; el cielo sevillano en su momento más característico es un blanco opalina brillante, único en su género, que pocos pintores han sabido verlo. De momento no se me ocurren más que los nombres de Velázquez y Carmen Laffon. (...)

Sí, de Velázquez. Me parece un poco tópico eso de Velázquez y su famosa luz del Guadarrama. Esa, el que la supo ver fué Goya con sus praderas de San Isidro y esos desgarrones de azul hiriente en los cuadros de la Quinta del Sordo. Velázquez, las más de las veces, ve la luz con anteojos sevillanos. Sus jardines romanos tienen la entonación "marisco" del Alcázar en otoño y, a pesar de la dorada suciedad de sus barnices, no se presienten por ninguna parte los característicos naranjas de la luz romana, esos naranjas pálidos que Corot supo tan bien plasmar. Nuestro genial Velázquez nunca estuvo más sevillano que cuando pintó en Roma."

(46)

NOTAS

- (1) Fernando Zóbel. "Philippine Religious Imagery". Manila, 1963; "Arte Actual USA" Madrid, 1964; "Museo de Arte Abstracto Español". Madrid, 1966; "Antonio Lorenzo". En el catálogo de la exposición "Lorenzo. Machines for the imagination". Galeria Kreisler, LTD. New York, 1969.
- (2) Fernando Zóbel. "Cuenca. Sketchbook of a Spanish hill Town" New York, Cambridge, Massachusetts, 1970.
- (3) Algunas de las conferencias pronunciadas por Zóbel en estos años son las siguientes: "El mundo del pintor oriental" S.L.1963; "Philippine Santos". Manila, 1965; "Philippine Folk Art". Manila, 1965; "Como se hizo y como es el museo de las Casas Colgadas". Barcelona, 1967; "Las dos corrientes del arte abstracto español". Cuenca, 1967; "Pintura actual en Estados Unidos" y "Expresionismo y lirismo en el arte español" Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1968.
- (4) Fernando Zóbel. MS. Manila, 24 de Agosto de 1966.
- (5) Fernando Zóbel en la entrevista "La calidad del recuerdo" realizada por Mercedes Lazo, Cambio 16. Madrid, 26 de Noviembre de 1978.
- (6) Ver pág.
- (7) Fernando Zóbel. MS. 7 de Febrero de 1962.
- (8) Fernando Zóbel en Mario Hernández "Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente". Madrid, 1977. p.25.
- (9) Tres años más tarde en un viaje a Nueva York y después de una visita a la exposición que sobre este pintor se celebraba en el Jewish Museum en Octubre de 1965, Fernando Zóbel escribió lo siguiente: "*NY. Sunday, Oct. 17. I leave this afternoon. Sunny morning; went to the Jewish Museum to see the Larry Rivers show. Stunning. I have always liked Rivers but I had no idea he was this good. My tendency was to agree with Torner: Rivers is a good provincial master, but his province is New York and that fact automatically elevates him to the international scene. This retrospective makes me feel that there is a good deal more involved. The man is both a draughtsman and a colorist: like squaring the circle. Content and composition are picked up any old way, like the daily paper, which seems suitable somehow. Unlike Pollock, Motherwell, I sense that when 1960 washes off there will be more, not less. A disturbing show; it opens doors all around. I think I spent some three hours in the place. Quick glance at Munch in the Guggenheim. Nothing. Nordic histrionics. Hands clutching head and so forth*".
- (10) Hans L. Jaffe. "El arte del siglo XX". Madrid, 1971. p.314.
- (11) Vid. Lawrence Alloway. "La evolución de Rauschenberg". En el catálogo de la exposición "Robert Rauschenberg". Fundación Juan March. Madrid, 1985.
- (12) José María Valverde. "La entrada en el Siglo XX". Vol. 8 de la "Historia de la Literatura Universal". Barcelona, 1986. p.497.

- (13) Arnold Hauser. "Historia social de la literatura y el arte". T.III. Madrid, 1969. págs. 268 y 269.
- (14) Fernando Zóbel. MS. Manila, 21 y 25 de Enero de 1963.
- (15) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 29 de Octubre de 1964.
- (16) Fernando Zóbel. MS. 9 de Octubre de 1964. "(...) *Estoy descubriendo a Azorín. Que poco gusta aquí. Es tierno, breve y sutil. Calidades que se cotizan poco en España*".
- (17) Esta cita de Azorín aparece por primera vez en el Cuaderno de apuntes de Zóbel titulado "RVR" (1966) dedicado a Rembrandt. p.31.
- (18) Umberto Eco. "Obra abierta". Barcelona, 1984. p.191.
- (19) Ibidem. p.259
- (20) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 10 de Abril y 2 de Junio de 1963.
- (21) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 5 de Noviembre de 1963.
- (22) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 21 de Diciembre de 1963.
- (23) El apunte para este cuadro lo encontramos en el Cuaderno "Zóbel. Apuntes. España", (1964). p.69. Junto al dibujo Zóbel escribe: "*Entre Naharro y Cuenca, visto desde encima, vuelo de pájaros negros (pequeños para grajos?). Amarillo verdoso, esponjoso de primavera. Luego el gris o pardo de rastrojo invernal (siena tostado con azul prusia y algo de sombra tostada. Encima veladura blanca. Si los tonos lilas no salen como consecuencia del verde am. añadir violeta. Quizás sea necesario algo de veladura azul margen superior, pero preferible sin él.) Cuadrados atravesando las dos zonas, negros sobre el amarillo; son reflejo metálico sobre el pardo*".
- (24) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 2 de Diciembre de 1964.
- (25) Fernando Zóbel. MS. Nueva York, 12 de Agosto de 1964.
- (26) C. "Zóbel. Color. XLII" (1965).
- (27) Fernando Zóbel en el Cuaderno "Zóbel. Dibujos. Bonnard. XLVIII" (1965). págs.31 y 44. "*Tormenta desde mi ventana, 17 de Agosto. Golpe de luz a la izquierda. Granizo como canicas. Río de agua por las escaleras de San Miguel. Tuvimos relámpagos. Pájaros despavoridos. Olor a verde. Agujero lila de la luz. 4-5 P.M. Después de la tormenta, a las ocho menos cuarto, aurora boreal desde el estudio de Gustavo. Cinco minutos más tarde desaparece, y los montes, mejor dicho, sus picos se iluminan de naranja - eso que Angeles Gasset llama "el color garbanzo de Agosto". Hacia la derecha sobre la torre de la catedral en azul cobalto muy intenso y muy oscuro con una masa plateada de nubes horizontales encima. La torre sola queda iluminada como por dentro tono de vino tinto aguado. Es la primera vez que veo una aurora.No es un espectáculo corriente. La última que vió Gustavo fué una roja durante la guerra, fué de noche.*"

- (28) Fernando Zóbel. MS. Cuenca, 24 de Abril de 1965.
- (29) Wassily Kandinsky. "De lo espiritual en el arte". Barcelona, 1978. p.88.
- (30) Fernando Zóbel en el Cuaderno de apuntes "Fernando Zóbel de Ayala. Dibujos" (1963-1964). p.36.
- (31) Fernando Zóbel en la entrevista "Preguntas a ... Fernando Zóbel" realizada por Carlos García Osuna. El Imparcial. - Madrid, 24 de Febrero de 1978.
- (32) Fernando Zóbel en Mario Hernández "Fernando Zóbel. El misterio de lo transparente". Madrid, 1977. p.11.
- (34) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 2 de Agosto de 1965.
- (35) Fernando Zóbel. MS. Manila, 15 de Agosto de 1966.
- (36) Fernando Zóbel en el Cuaderno de apuntes "Fernando Zóbel de Ayala. Dibujos." (1963-1964). págs. 51 y 53.
- (37) Estos dibujos aparecen en el Cuaderno de apuntes "Italia. F.Z.A." (1962). págs.1 y 55.
- (38) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 20 de Julio de 1962.
- (39) Fernando Zóbel. MS. Madrid, 13 de Junio de 1965.
- (40) Fernando Zóbel en C. "Mnla/NY/SG/Sev." (1966). p.21.
- (41) Fernando Zóbel. MS. Nueva York, 22 de Julio de 1964.
- (42) Los apuntes para estos cuadros se encuentran en el C. "Apuntes". (1967-1969).
- (43) En 1967 Zóbel viaja a Amsterdam donde visita este museo.
- (44) Pancho Ortuño "Adriaen Coorte. La belleza desconocida".Guadalimar. Nº 28. Enero, 1978. p.98.
- (45) El 31 de Marzo de 1969 Zóbel escribió lo siguiente: "Compro un aparato de dibujante para conseguir paralelas".
- (46) Fernando Zóbel en la entrevista realizada por Juan de Hix (Juan Manuel Bonet) "Encuentro con Fernando Zóbel". Correo de Andalucía. Sevilla, 14 de Noviembre de 1970.

BIBLIOGRAFIA CITADA EN EL TEXTO

ALLOWAY, Lawrence: La evolución de Rauschenberg. En el catálogo de la Exposición "Robert Rauschenberg". Fundación Juan March. Madrid, 1985.

AREAN, C.A.: "Pintura caligráfica en la cuarta escuela de Madrid. Antonio Saura y Fernando Zóbel". Cisneros, nº 64. Madrid, Enero, Junio, 1961.

BERNARDEZ, Carmen: La pintura Informalista española. Una lectura a través de sus testigos. 1955-1965. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988.

BONET, Juan Manuel: Volviendo sobre El Paso. En el catálogo de la Exposición "El Paso después de El Paso". Fundación Juan March. Madrid, 1988.

CALVO SERRALLER, Francisco: Fernando Zóbel. La razón de la belleza. En el catálogo de la Exposición "Fernando Zóbel". Fundación Juan March. Madrid, 1984.

ECO, Umberto: Obra Abierta. Barcelona, 1984.

HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y el arte. 3 vols. Madrid, 1969.

HERNANDEZ, Mario: Fernando Zóbel. El misterio de lo transparente. Madrid, 1977.

HIX, Juan de: Juan Manuel Bonet. "Encuentro con Fernando Zóbel". Correo de Andalucía. Sevilla, 14 de Noviembre de 1970.

JAFFE, Hans L.: El arte del siglo XX. Madrid, 1971.

KANDINSKY, Wassily: De lo espiritual en el arte. Barcelona, 1978.

MARCHAN FIZ, Simón: Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, 1986. (Ed. revisada).

MATISSE, Henri: Sobre arte. Barcelona, 1978.

MORENO GALVAN, José María: "Discriminación apresurada de la abstracción en España". Acento Cultural. Enero, Febrero, 1960.

ORTUÑO, Pancho: "Adrian Coorte. La belleza desconocida". Guadalimar, nº 28. Madrid, Enero, 1978.

OVIDIO NASON, Publio: Las metamorfosis. Madrid, 1982.

PEREZ-MADERO, Rafael: La serie Blanca. Madrid, 1978.

PRAZ, Mario: Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Madrid, 1979.

VALVERDE, José María: La entrada en el siglo XX. Vol. 8 de Historia Universal de la Literatura. Barcelona, 1986.

"La aventura del espacio en la pintura contemporánea española". Revista de Ideas Estéticas, nº 69. Madrid, Enero-Marzo, 1960.

ZOBEL, Fernando: Cuenca. Sketchbook of a Spanish Hill Town. New York, Cambridge, Massachusetts. 1970.



Fundación Juan March

SERIE UNIVERSITARIA

TÍTULOS PUBLICADOS

Serie Marrón

(Filosofía, Teología, Historia, Artes Plásticas, Música, Literatura y Filología)

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 1 | Fierro, A.:
Semántica del lenguaje religioso. | 61 | Mourão-Ferreira, D. y Ferreira, V.:
Dos estudios sobre literatura portuguesa contemporánea. |
| 10 | Torres Monreal, F.:
El teatro español en Francia (1935-1973). | 62 | Manzano Arjona, M. ^a :
Sistemas intermedios. |
| 12 | Curto Herrero, F. Fco.:
Los libros españoles de caballería en el siglo xvi. | 67 | Acero Fernández, J. J.:
La teoría de los juegos semánticos. Una presentación. |
| 14 | Valle Rodríguez, C. del:
La obra gramatical de Abraham Ibn-Ezra. | 68 | Ortega López, M.:
El problema de la tierra en el expediente de Ley Agraria. |
| 16 | Solís Santos, C.:
El significado teórico de los términos descriptivos. | 70 | Martín Zorraquino, M. ^a A.:
Construcciones pronominales anómalas. |
| 18 | García Montalvo, P.:
La imaginación natural (estudios sobre la literatura fantástica norteamericana). | 71 | Fernández Bastarreche, F.:
Sociología del Ejército español en el siglo xix. |
| 21 | Durán-Lóriga, M.:
El hombre y el diseño industrial. | 72 | García Casanova, J. F.:
La filosofía hegeliana en la España del siglo xix. |
| 32 | Acosta Méndez, E.:
Estudios sobre la moral de Epicuro y el Aristóteles esotérico. | 73 | Meya Llopart, M.:
Procesamiento de datos lingüísticos. Modelo de traducción automática del español al alemán. |
| 40 | Estefanía Álvarez, M. ^a del D. N.:
Estructuras de la épica latina. | 75 | Artola Gallego, M.:
El modelo constitucional español del siglo xix. |
| 53 | Herrera Hernández, M. ^a T.:
Compendio de la salud humana de Johannes de Ketham. | 77 | Almagro-Gorbea, M. y otros:
C-14 y Prehistoria de la Península Ibérica. |
| 54 | Flaquer Montequi, R.:
Breve introducción a la historia del Señorío de Buitrago. | 94 | Falcón Márquez, T.:
La Catedral de Sevilla. |
| 60 | Alcalá Galvé, A.:
El sistema de Servet. | 98 | Vega Cernuda, S. D.:
J. S. Bach y los sistemas contrapuntísticos. |

- 100 Alonso Tapia, J.:
El desorden formal de pensamiento en la esquizofrenia.
- 102 Fuentes Florido, F.:
Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor).
- 110 Pitarch, A. J. y Dalmases Balañá, N.:
El diseño artístico y su influencia en la industria (arte e industria en España desde finales del siglo xvii hasta los inicios del xx).
- 113 Contreras Gay, J.:
Problemática militar en el interior de la Península durante el siglo xvii. El modelo de Granada como organización militar de un municipio.
- 116 Laguillo Menéndez-Tolosa, R.:
Aspectos de la realeza mítica: el problema de la sucesión en Grecia antigua.
- 117 Janés Nadal, C.:
Vladimir Holan. Poesía.
- 118 Capel Martínez, R. M.ª:
La mujer española en el mundo del trabajo. 1900-1930.
- 119 Pere Julià:
El formalismo en psicolingüística: Reflexiones metodológicas.
- 126 Mir Curcó, C.:
Elecciones legislativas en Lérida durante la Restauración y la II República: Geografía del voto.
- 130 Reyes Cano, R.:
Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo.
- 133 Portela Silva, E.:
La colonización cisterciense en Galicia (1142-1250).
- 134 Navarro Mauro, C.:
La terapia de pareja según la teoría sistémica.
- 138 Peláez, M. J.:
Las relaciones económicas entre Cataluña e Italia, desde 1472 a 1516, a través de los contratos de seguro marítimo.
- 142 Reyero Hermosilla, C.:
Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte.
- 144 Arnau Faidella, C.:
Marginats a la novel·la catalana (1925-1939): Llor i Arbó o la influencia de Dostoievski.
- 148 Franco Arias, F.:
El vocabulario político de algunos periódicos de México D. F. desde 1930 hasta 1940 (Introducción). Estudio de Lexicología.
- 149 Muñiz Hernández, A.:
El teatro lírico del P. Antonio Soler.
- 159 Amigo Espada, L.:
El léxico del Pentateuco de Constantinopla y la Biblia medieval romanceada judeoespañola.
- 160 Merino Navarro, J. P.:
Hacienda y Marina en Francia. Siglo xviii.
- 167 Trapero Trapero, M.:
Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa.
- 175 Manzorro Pérez, M.:
Técnicas tradicionales y actuales del grabado.
- 176 Maldonado López, A.:
Terapia de conducta y depresión: un análisis experimental de los modelos conductual y cognitivo.
- 177 Jiménez Gómez, M.ª de la C.:
Aproximación a la Prehistoria de El Hierro.
- 178 Izquierdo Benito, R.:
Precios y salarios en Toledo en el siglo xv (1400-1475).
- 179 Romera Castillo, J.:
La poesía de Hernando de Acuña.
- 181 Bernal Rodríguez, M.:
Cultura popular y humanismo: Estudio de la «Philosophia Vulgar», de Juan de Mal Lara.
- 186 Sesma Muñoz, J. A.:
Transformación social y revolución comercial en Aragón durante la Baja Edad Media.
- 189 Moya Espí, C.:
Interacción y configuración en el pensamiento de Dilthey.
- 190 López Torrijos, R.:
La mitología en la pintura española de los siglos xvi y xvii.

- 191 Rojo Martín, M.^a del R.:
Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en «La Gaceta Literaria» (1927-1932).
- 194 Gotor Sicilia, A.:
La variable revista en la literatura científica.
- 199 Izquierdo Alberca, M.^a J.:
«Doña Francisquita» y «La villana». Dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega.
- 200 Pérez de Tudela y Velasco, M.^a I.:
La mujer castellano-leonesa durante la Alta Edad Media.
- 206 Ribot García, L. A.:
La revuelta de Mesina, la guerra (1671-1674) y el poder hispánico en Sicilia.
- 207 Gil Pujol, J.:
Recepción de la Escuela de Annales en la historia social anglosajona.
- 214 Aracil, A.:
Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos.
- 216 Franco Mata, A.:
Escultura gótica española en el siglo xvi y sus relaciones con la Italia trecentista.
- 217 Pertierra de Rojas, J. F.:
Las relaciones hispano-británicas durante la Segunda República española (1931-1936).
- 224 Jiménez Blanco, J. I.:
Crisis y expansión de la agricultura de Andalucía Oriental, 1874-1936.
- 225 Peset, J. L.:
Pasado, presente y futuro de la universidad española.
- 227 Gilman Guillén, A.:
El uso del suelo en la prehistoria del Suroeste de España.
- 235 Salvador, G.; Neira, J.; Echenique, M.^a T.; Colón, G. y García, C.:
Mapa lingüístico de la España actual.
- 236 Albalá Hernández, C. P. y Rodríguez-Ponga Salamanca, R.:
Relaciones de España con las Islas Marianas. La lengua Chamorra.
- 245 Pérez Fustegueras, A.:
La epistemología de Quine.
- 250 Genovard Rosselló, C.:
Estudio preliminar sobre la identificación del alumno superdotado.

La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con
finalidades culturales y científicas,
situada entre las más importantes de Europa
por su patrimonio y por sus actividades.

En el campo del arte ha organizado más de
300 exposiciones en España y en el extranjero,
y ha concedido 500 ayudas para estudios o
trabajos de creación artística.

Además de ser propietaria de la colección del
Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca,
y de la Col·leció d'Art Espanyol Contemporani en Palma,
posee un fondo pictórico y escultórico que exhibe
en su sede de Madrid y también de modo itinerante.

Por su labor artística recibió del Rey de España,
en 1980, la Medalla de oro a las Bellas Artes.

