



FERNANDO ZÓBEL



C. 1959



Fernando Zóbel en el estudio de Cuenca, h. 1971.
Fotografía de J. J. Blassi

Fernando Zóbel in his Cuenca studio, c. 1971
Photography by J. J. Blassi

DICIEMBRE 2015 - FEBRERO 2016

FERNANDO ZÓBEL c. 1959



Fernando Zóbel en la Pinakothek, Múnich, 1968.
Fotografía de Cristóbal Hara

Fernando Zóbel at the Pinakothek, Munich, 1968
Photography by Cristóbal Hara

ÍNDICE / SUMMARY

Francisco Calvo Serraller

<i>Los años de la afirmación artística de Zóbel</i>	9
<i>Zóbel: The Affirming Years</i>	17
Obras en el espacio / Works in space	31
Obras expuestas / Exhibited works	33
Cronología / Chronology	61



Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero en Cuenca, 1981
Fotografía de Paola Luz

Fernando Zóbel and Rafael Pérez-Madero in Cuenca, 1981
Photography by Paola Luz



Fernando Zóbel en su estudio de Madrid, 1961

Fernando Zóbel in his Madrid studio, 1961

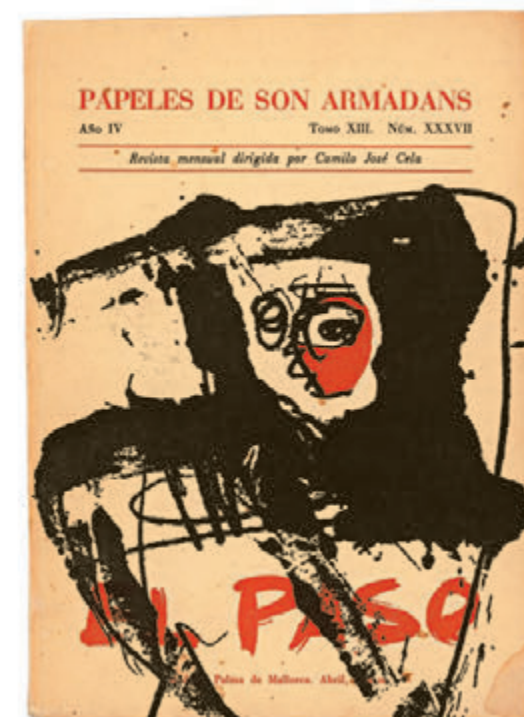
LOS AÑOS DE LA AFIRMACIÓN ARTÍSTICA DE ZÓBEL

Francisco Calvo Serraller

Nacido en Manila en 1924, Fernando Zóbel decide, en octubre de 1958, pasarse un año en Madrid, que puede considerarse como el preámbulo imprescindible para su posterior instalación definitiva en nuestro país, que ya frecuentaba desde su infancia. En ese preciso momento, Zóbel contaba con 34 años, su formación intelectual y artística estaba profesionalmente zanjada y había acreditado sobradamente su voluntad de dedicarse a la pintura, aunque hasta entonces esta actividad debió compatibilizarla con otras obligaciones empresariales de estirpe familiar. Todos estos datos, muy sintéticamente esbozados, no solo son relevantes desde el punto de vista biográfico, sino que, por una u otra razón, son cruciales en su posterior destino artístico. ¿Qué hubo entonces para que tomara esta decisión y en qué sentido, trascendiéndola, la animaron? Por ejemplo, la decisión de afincarse en España justo en ese momento, cuando la política económica del país dio un sonoro volantazo con el Plan de Estabilización, que propició el espectacular desarrollo de la década de 1960, lo cual, por una parte, dio al traste con la desfasada y, en sí mismo anacrónica, autarquía, y, por otra, entregó la gestión económica a los entonces llamados “tecnócratas”. Este cambio de dirección económica alteró en todos los sentidos la vida española, atizando con la prosperidad consiguiente el afianzamiento de una clase media hasta entonces casi irrelevante y dando una nueva importancia y autonomía al mundo cultural, cada vez más marcado por una orientación cosmopolita, como se apreció también de forma significativa en el terreno específico de las artes. Precisamente en este terreno artístico se fue fraguando,

durante la década de 1950, una movilización creativa de lo más alentadora, aunque todavía entonces y durante mucho tiempo después, no hubiera la debida respuesta política, social o económica dentro de España, como, por otra parte, cabía esperar dadas las circunstancias del país. En cualquier caso, el surgimiento de *El Paso*, cuyo origen data de comienzos de 1957, aunque no se consolidó el proyecto y se publicó su manifiesto hasta 1959, tuvo algo de aglutinante culminación de las energías movilizadas en esta década. Con algunos retirados y otros incorporados, *El Paso* contó con el apoyo de algunos de los artistas innovadores de España, como Antonio Saura, Manuel Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Pablo Serrano, Martín Chirino y Manuel Viola, junto con los críticos José Ayllón y Manuel Conde. Aunque, junto a ellos, hubo entonces muchos otros no militantes de parecida enjundia, como Antoni Tàpies, Pablo Palazuelo, Eusebio Sempere, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Lucio Muñoz, Antonio López García, Carmen Laffon, Antonio Lorenzo, etc., entre los que se encontraron los que anudaron una particular amistad con Zóbel, como Gerardo Rueda y Gustavo Tomer, posteriormente conocidos como el “grupo de Cuenca” al haber sido quienes más apoyaron la generosa iniciativa de la creación por parte de Zóbel del Museo Español de Arte Abstracto en dicha ciudad castellana, de alguna manera *El Paso* se convirtió en la portavocía de toda esta generación. Por lo demás,

Número dedicado a *El Paso*.
Revista *Papeles de Son Armadans*,
Palma de Mallorca, Abril 1958

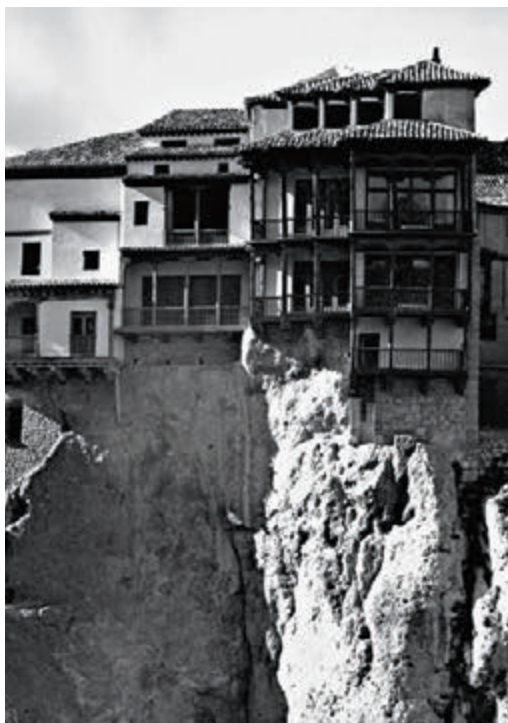


unos y otros sí consiguieron despertar una atención internacional sobre el renovado arte español de aquella década, como así quedó consignado con la obtención de importantes premios internacionales.

A Fernando Zóbel, que se había educado en su Filipinas natal y en los EE.UU de Norteamérica –ni más ni menos que en la Universidad de Harvard–, por citar solo un par de referentes principales en su amplia formación cosmopolita, seguramente le fascinó esa España aún depauperada, pero de impresionante pasado histórico-cultural y llena de carácter, y a la que encima le unían fuertes raíces familiares. Supo ver además que ese país tan aislado y carencial, estaba cargado de ilusiones y, en particular, de una acendrada y potentísima tradición artística, que sobrevivió a todas las desgracias. De manera que, al margen de la parte sentimental, no se equivocó al asentarse en España justo en un momento en que despuntaba una prometedora nueva generación de artistas. Por último, confluyendo en él elementos antropológicos tan divergentes, tenía aquí un caladero perfecto para moler, con total originalidad, cada uno de los elementos orientales y occidentales, atávicos y modernos, que habían amasado su rica personalidad.

Aunque relatados por fuerza en un apretadísimo haz, todos los datos antes apun-

El Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca desde la hoz del Huécar, h. 1970.
Fotografía de J. J. Blasi



tados son cruciales, no ya solo para explicar la decisión de Zóbel de residenciarse en España, sino para comprender la que iba a ser la trayectoria de la madurez de este pintor y promotor, porque, justo en el umbral del cambio de década entre los cincuenta y los sesenta del pasado siglo, se encuentra como artista, decide cuál debe ser su plataforma y concibe el proyecto de la creación del Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca a partir de su propia colección personal. A este respecto, no se debe olvidar los inicios de esta faceta de promotor ejercida en Manila aglutinando a toda una serie de pintores vanguardistas filipinos, coleccionando obra de todos ellos e intentando planificar una galería o museo donde poder apreciar el trabajo de estos autores contemporáneos suyos, unidos bajo las mismas inquietudes y premisas en relación al Arte. Pero ese proyecto, por mucho empeño que Zóbel y algunos de estos compañeros pusieron, no pudo salir adelante. Pero sí tuvo, con ese innato espíritu de mecenazgo, la generosidad de donar toda esa colección al Ateneo Art Gallery de Manila donde actualmente se exhibe. Posiblemente no me equivocaría mucho al decir que este proyecto, truncado a medias, en Manila, le serviría como experiencia y ensayo, para la realización muy pocos años después del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Como vemos, en esos momentos, se encamina decisivamente a cumplir lo que será su destino y es, por tanto, en ellos donde debe rebuscarse las claves del mismo.

Si bien produce aprensión no tratar de todo ello por separado, en este escrito debemos centrarnos en cómo se fragua el que iba a ser su destino artístico personal, obviando, por una parte, sus primeros pasos pictóricos, que se remontan a un tiempo anterior, y, por otra, su feraz madurez posterior. Porque es, durante la segunda mitad de la década de 1950, cuando Zóbel elige la senda de la abstracción y su particular manera de enfocarla. En



Primer montaje de la Colección de Fernando Zóbel realizado por el artista en el Ateneo Art Gallery, Manila, 1960
Fotografía cortesía de Ateneo Art Gallery Archives

este sentido, hay dos series que pinta estos años que van a resultar decisivas en este empeño: la titulada “Saetas”, que pinta entre 1957 y 1959, de naturaleza caligráfica sobre fondos de color, y la posterior “Serie negra”, donde limita su paleta al blanco y negro. En ambas, se decanta tanto la influencia que ha recibido del expresionismo abstracto americano y del informalismo europeo, que conoció muy bien y de primera mano, así como ese toque oriental que caracterizó toda su obra de madurez, por no hablar ya del sello de la Escuela Española, interpretada desde el nuevo arte de sus colegas españoles contemporáneos. Para entender este proceso, como lo advierte Rafael Pérez Madero en el prólogo de la reedición facsimilar del mismo promovida ahora por la Galería Cayón, resulta imprescindible la lectura del texto del catálogo que se publicó con motivo de la primera exposición individual de Fernando Zóbel en España, que tuvo lugar en la madrileña Galería Biosca en 1959, a la sazón dirigida entonces por Juana Mordó. En este ensayo, escrito por Antonio Magaz Sangro, muy próximo entonces a nuestro artista, se nos proporcionan, en efecto, claves importantes sobre la evolución de Zóbel, pero también, indirectamente, sobre cuál era la situación española en términos de la recepción crítica de una obra como la suya. Aunque el arte español de vanguardia triunfaba internacionalmente a través de las más prestigiosas convocatorias, como las bienales de São Paulo y, sobre todo, Venecia, por no hablar de otros eventos de similar rango, la situación vista desde España era todavía bien distinta. Evidentemente, el régimen franquista aprovechó propagandísticamente, de puertas para afuera, estos eventos, como así lo puso de manifiesto en su libro *La idea del arte abstracto en la España de Franco* (Madrid, 2013) Julián Díaz Sánchez, pero, en términos locales, la situación del mercado artístico español seguía siendo paupérrima y la recepción social del nuevo arte casi insignificante. Esto explica el prolijo tono didáctico usado en su ensayo sobre Zóbel por parte



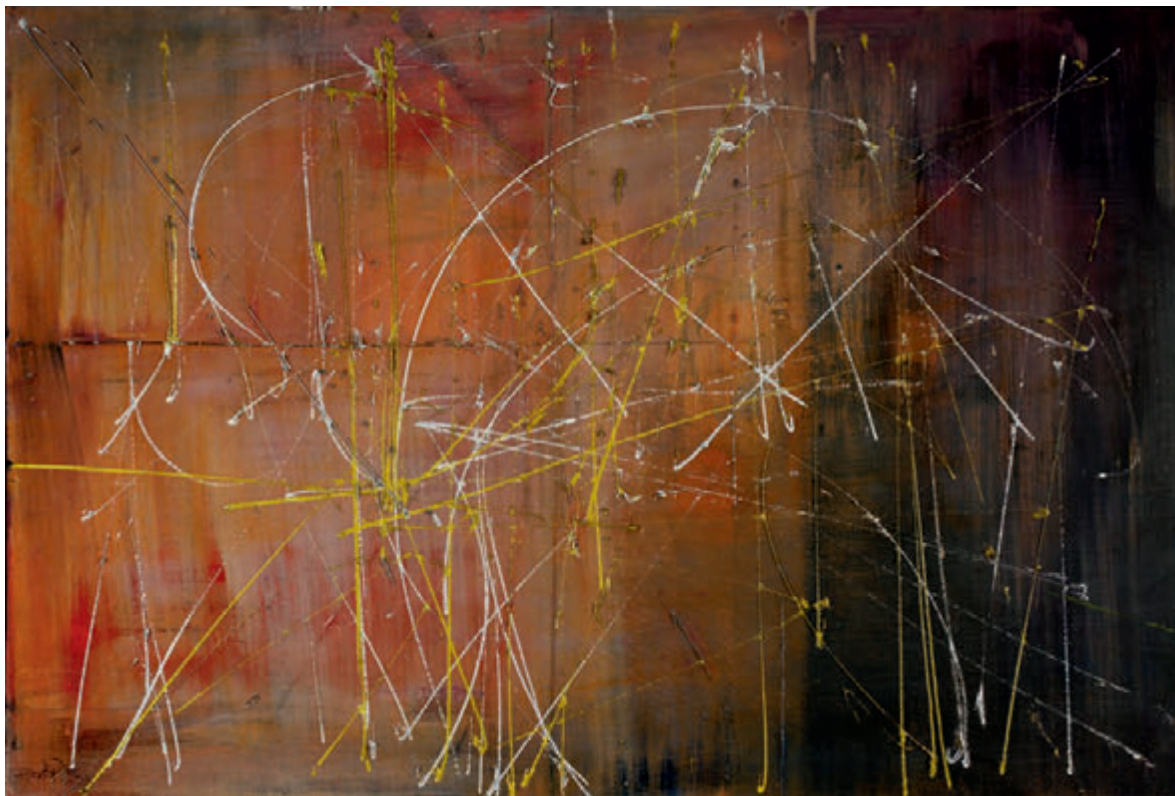
Mark Rothko, *Sin título*, 1955
Óleo sobre lienzo
202,5 x 170,2 cm.

de Magaz Sangro, que se enreda en consideraciones que hoy nos resultan trasnochadas, pero no en el contexto en que las escribió. Aun así, sus comentarios formales y simbólicos de la obra de Zóbel de ese momento no han perdido su vigencia y constituyen un testimonio muy oportuno y clarificador del pensamiento del artista en esos momentos decisivos de su evolución. En este sentido, desvela Magaz Sangro muy bien, no, como se suele decir, las “influencias” recibidas por Zóbel, que son indeclinables, porque un artista se configura frente a los demás haciendo suyos ciertos modelos y no otros, sino lo que supo definir ejemplarmente Enrique Lafuente Ferrari en relación con Goya, sus “confluencias” y sus “coincidencias”, que suelen ser más determinantes en un artista de enjundia. Entre ellas están las de artistas estadounidenses, como Tobey y Kline en cuanto al estilo caligráfico y al sutil barrido de color o la de Rothko y el británico Nicholson, en cuanto al fondo y la materia, pero junto a éstos u otros puntos de contacto o afinidades, acierta Magaz Sangro al bucear en el pasado histórico, donde saca a relucir a otros maestros históricos y del siglo XX, como Durero, Rembrandt o Dufy. Por último no se le escapa una singularidad de Zóbel que, con el transcurrir del tiempo, ha resultado palmaria: la profunda y lógica inmersión de Zóbel en el riquísimo venero de la pintura oriental.

Al filo de 1957, por lo demás, concluía la patética autodestrucción de Jackson Pollock, que los medios habían convertido en la figura heráldica de la pujante pintura del expresionismo abstracto estadounidense y, lo que son las cosas, también fue ese el año en que nació Miquel Barceló, el “pendant” español, tras la transición democrática del país, del artista americano, como él mismo se encargó de recordarlo en un apunte autobiográfico. Pero, entremedias de lo uno y de lo otro, desarrolló su obra Fernando Zóbel, su obra como artista

y su obra de mecenazgo, que no hay que separar aparte porque, sin duda, el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, formado con su colección personal, es también su cuadro panorámico de lo que le pareció mejor en el arte español, acertando de lleno, como ahora lo vemos, con, en efecto, lo más relevante de lo que hubo en nuestro país al alcance de su vista.

De todas formas, cuando se habla de la pintura de Zóbel, se da por sobrentendido que es la que realizó entre la década de 1960 y la fecha de su muerte, en 1984. Y esta apreciación, así formulada, es un craso error, como lo sería obviar en la historia de un artista su fundamental prehistoria. Vaya por delante, que esto que estoy afirmando no tiene un ápice de retórica, no sólo porque durante la segunda mitad de la década de 1950, Zóbel inicia su incursión en el arte llamado “abstracto”, sino porque, además de ser el fundamento basamental de todo lo que hizo después, es, en sí mismo, un periodo único, autosuficiente. Esto es algo que ahora apreciamos de la manera más natural, pero que, sin quizá advertirlo, hemos tardado mucho tiempo en darnos cuenta, como, por otra parte, nos ocurre con cualquier manifestación artística de enjundia. Porque la pintura que en ese momento crítico realiza Zóbel atesora elementos vitales luego diluidos, aunque fueran de una impronta inmarcesible. Porque entonces se produjo un cambio de piel en el que la nueva piel aún no había borrado las huellas de la precedente: un cambio de piel todavía transparente, dotada, por tanto, de una riqueza de información simpar. Estas mudanzas y superposiciones se dan en cualquiera, y más en nuestra época de acendrada globalización, pero hay que reconocer que, según, cómo y cuándo, la intensidad cuantitativa y cualitativa es de tal índole que convierte a quien la padece en un ser antropológicamente mestizo. Tal es el caso, desde luego, de Zóbel, que creció y se formó aspirando



Fernando Zóbel, *Saeta 37*, 1957
Óleo sobre lienzo
88 x 114 cm.

Regalo del artista a la Colección del
Ateneo Art Gallery

el aroma cultural de tres continentes, cada uno de los cuales atesoraba civilizaciones milenarias muy distantes y distintas entre sí. Al enfrentarnos con una personalidad de este tipo hay que andarse con pies de plomo a la hora de su decantación artística, cuyo proceso exige una visión transversal. En este sentido, quizás sea ahora el momento, cuando han transcurrido más de treinta años desde su fallecimiento en Roma, para poder aperebirnos de esa compleja trama que anudó su personalidad y su obra. Por ello, es, en efecto, precisamente ahora cuando nos empezamos a percatar cómo esa obra pictórica germinal de la segunda mitad de la década de 1950, que es la del encuentro de Zóbel consigo mismo, está entreverada de, diría, una modernidad ancestral, esto es: de una espontánea reverberación de la antiquísima caligrafía oriental prensada por el mortero de cierto expresionismo abstracto occidental. La importancia de esta huella mestiza es la que configura, si se me

permite, la propia firma artística –termino éste, el primero, que es indisociable del afirmarse– del Zóbel a punto de residenciarse en España y de la obra de esos momentos.

Esta es la obra que se nos presenta en la exposición que comentamos, la ya antes mencionada como la compendiada en las series tituladas respectivamente como “Saetas” y “Negra”, las series a través de las que Zóbel se afirmó como pintor. El término “saeta”, que deriva etimológicamente del latino “sagitta”, significó originalmente “flecha”, un dardo puntiagudo que se clava y penetra sobre la piel de cualquier materia orgánica, pero cuya derivación en el uso meridional del castellano castizo alude también a algo tan sutil como un tono musical, casi al borde del grito, que te penetra directamente al corazón y lo parte. Las afiladas líneas gestuales con las que Zóbel pigmenta el lienzo en la

serie "Saetas" están conformes con el largo remoquete de esos sonos pasionales andaluces que modulan un lamento inarticulado, en los que el grito de la pena es una infinita cadencia.

El sutil adelgazamiento de esta expresión lineal por parte de Zóbel le llevó, al parecer, a usar jeringuillas, que estaban en el paso entre la caligrafía del plumín y del pincel más fino, lo cual, al margen de su resolución práctica, indica algo connatural al artista: el de ese punto medio equidistante entre lo emocional y lo calculado. Aunque aquí no podemos explayarnos para afrontar esta cuestión en su complejidad de muy diversa índole, nos revela muy oportunamente la mente creadora del artista, siempre en equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo, o, si se quiere, entre la descarga de la pulsión y la medida de lo mental. Es cierto que en esta dirección tuvo colegas contemporáneos afines, como los antes citados Tobey

y Kline, pero también los franceses Wols, Mathieu y Soulages, y, hasta donde la perspectiva de la vista alcanza, el italiano Fontana, cuya voluntad afilada le llevó a rasgar el lienzo con un cuchillo. No obstante, Zóbel se diferencia de todos ellos, por su paradójica voluntad constructiva, por dar cauce normativo a la explosión de lo gestual.

Por lo demás, tampoco se puede obviar la inmersión de Zóbel en el negro, que luego le serviría también para nombrar una de sus series de esos años, una decisión estética de una densidad simbólica todavía mayor que la anterior, pues implica sumergirse en la monocromía, rara en el arte tradicional salvo en las grisallas, pero que aleteó con fuerza en los momentos decisivos de la creación del arte del siglo XX, como así lo ilustró el mismísimo Picasso. Sobre el que el uso de lo monocromo se resolviera en negro, implica un rico venero de fuentes culturales de amplísimo espectro,



Franz Kline en su estudio de la calle 14, Nueva York. 7 de Abril de 1961

empezando, en su caso, desde luego, por la impronta del arte oriental, pero también lo que el negro de la "España negra" suponía.

Sea como sea, al abordar las alargadas raíces de esta predisposición por lo negro, ahora apenas insinuadas, y a través de las cuales Zóbel se afirmó como pintor, nos percatamos de la riqueza de su universo personal, cuya construcción identitaria nos fascina porque no desperdicia nada de lo heredado en su ser como creador. Por tanto, es en estos primeros pasos por la abstracción que da Zóbel

durante la segunda mitad de la década de 1950 cuando se afirma y construye el que va a ser su lenguaje artístico definitivo, lo cual no necesita desmentir su evolución posterior, en la que la luz se hace áurea y recobra un sentido íntimo por la fragancia del paisaje. Pero, sin desmentir lo que construye, está claro que en este periodo auroral Zóbel halló su firma y afirmó el sentido de toda su obra. No es, pues, extraño el interés internacional que suscita esta etapa inaugural, en la que hoy vemos muchas más cosas que lo que suponíamos, y, entre ellas, la fuerte impronta oriental que marcó su destino creador.



Rembrandt van Rijn, *Las Tres Cruces*, 1653.
Punta seca y buril. Colección British Museum, Londres

ZÓBEL: THE AFFIRMING YEARS

Francisco Calvo Serraller

In October 1958, Fernando Zóbel, who was born in Manila in 1924, decided to spend a year in Madrid. His sojourn in this city may well be considered the essential prelude to his subsequent relocation to Spain, a country he had visited frequently since childhood. He was 34 years old; his intellectual and artistic formation was solidly grounded, and he had more than proven his determination to dedicate himself to painting, even though this dedication was, for the moment, shared with the demands that the family business imposed upon him. These facts, which I've outlined succinctly here, are not only relevant from a biographical point of view. For a variety of reasons, they will also have a crucial impact on Zóbel's artistic destiny.

What were the factors that led Zóbel to make this decision, and in what sense did these factors transcend and stimulate it further? For instance, Zóbel's decision to establish himself in Spain came at the very moment when the country's economic policies took a resounding leap forward through the "National Economic Stabilization Plan" of 1959, which turned the 1960s into a decade of remarkable development. This led to the end of an outdated and inherently anachronistic authoritarian system, and it handed over the economic reins to the so-called "technocrats." This economic course change would transform every aspect of Spanish life, spurring the solid growth of a prosperous middle class, heretofore considered largely irrelevant. Furthermore, it granted greater autonomy and significance to the increasingly cosmopolitan cultural sphere, most notably in the arts. It was precisely in this area that a highly encouraging

creative movement began to develop in the 1950s, even though it did not elicit the political, social, or economic response it deserved –not then and not for many years. To be sure, such a response could not logically be expected, given the state of affairs in Spain at the time. In any case, the rise of *El Paso*, the artists' collective based in Madrid, whose origin dates to early 1957, served to unify the various creative efforts of the decade and bring them to some sort of culmination, even though the *El Paso* project itself would not crystallize until 1959, when it published its manifesto. At different intervals during its existence, *El Paso* would count on the support of some of Spain's ground-breaking artists: Antonio Saura, Manuel Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Pablo Serrano, Martín Chirino, and Manuel Viola, as well as the critics José Ayllón and Manuel Conde. There were, alongside them, some less radical but no less important artists, such as Antoni Tàpies, Pablo Palazuelo, Eusebio Sempere, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Lucio Muñoz, Antonio López García, Carmen Laffon, Antonio Lorenzo, and others. Among the latter, too, were those like Gerardo Rueda and Gustavo Torner, who would forge a unique friendship with Zóbel and become known as the "Cuenca group", for their notable support of Zóbel's generous initiative toward the creation of the Museum of Spanish Abstract Art (Museo de Arte Abstracto Español) in the Castilian city which bears that name. Thus, in one way or another, *El Paso* became the megaphone for an entire generation. Additionally, the artists associated with *El Paso* succeeded in drawing worldwide attention to the artistic revival of Spain, an achievement made evident by the prominent international awards they garnered.

Fernando Zóbel, who was schooled in his native Philippines and in the United States of America (at Harvard University, no less), facts that point to his extensive cosmopolitan education, must have been fascinated by

Spain, an impoverished country that was nonetheless culturally rich by way of its extraordinary historical past, a country steeped in character and to which he felt an attachment born out of ancestral roots. Despite Spain's isolation and indigence, Zóbel recognized that she brimmed, not only with expectations, but also with a powerful and unblemished artistic tradition capable of surviving every mode of misfortune. Thus, setting aside whatever sentimental reasons led to Zóbel's decision to move to Spain, it was the right one, for he arrived at a time when a promising new generation of artists was emerging in the country. Additionally, he found in Spain the perfect sieve for the confluence of diverse anthropological elements he carried in him. During those years, he would sift, with utter originality, each of the ingredients –East and West, primeval and modern– that comprised his rich personality.

Although the nature of this specific task has forced me to present these facts in a highly concise manner, they are all crucial, not only to explain Zóbel's decision to move to Spain, but also to understand his subsequent evolution as an artist and promoter of the arts. It is in the threshold of change between the 1950s and the 1960s that he *encounters* himself as an artist, envisions what his platform must be, and conceives the creation of the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca, a project which he seeds with his own private art collection. In this regard, we should also recall his initial strides as a promoter of the arts in Manila, when he gathered the work of a wide-ranging host of radical Filipino artists, for the purpose of creating and establishing a gallery or museum, where these contemporaries who shared Zóbel's artistic concerns and principles might be appreciated. Yet, despite his best efforts and the support of like-minded artists, the project would not come to fruition. At any rate, moved by his innate spirit of patronage, Zóbel

donated the entire collection to the Ateneo Art Gallery of Manila, where it is now exhibited. So, it would not be farfetched to think of this unfinished project in Manila as a learning experience for his eventual creation, within just a few years, of the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca. Indeed, through all these actions Zóbel moves decisively forward, in order to fulfill what would become his definitive calling. In them, therefore, we are likely to find the keys to that destiny.

It is with some trepidation that one refrains from addressing all the phases of an artist's development separately. Yet, I must focus here on the manner in which Zóbel's artistic calling took shape and forgo any analysis of his initial steps as a painter, which belong to an earlier era, or his prolific maturation as an artist, which was yet to be. This approach seems fitting, because it is in the latter half of the 1950s that Zóbel veers decisively toward the path of abstraction and develops his unique artistic approach. Two series of paintings produced during these years would prove to be crucial in this particular effort: the series titled "Saetas", characterized as calligraphy on a color backdrop, created between 1957 and 1959, and the subsequent "Serie negra", where the painter limits his pallet to black and white. Latent, in these series, are the influences of American abstract expressionism and European informalism, both of which Zóbel absorbed firsthand and knew intimately. One might also detect the Oriental touch that would later typify his mature work, as well as the characteristics of the Spanish School, expressed through the new work of his contemporary Spanish colleagues.

In order to understand this development, it is essential to return to the text of a catalogue published in 1959, in conjunction with Fernando Zóbel's first exhibit in Spain, at Madrid's Galería Biosca, then under the direction of Juana

Mordó. The catalogue, which is primarily comprised of an essay by Antonio Magaz Sangro, a close friend of the artist, has been reissued, in facsimile, by Galería Cayón, with an introduction by Rafael Pérez Madero, who points out specifically the essay's significance. Not only does Sangro provide us with some key elements in Zóbel's artistic development, he also describes, indirectly, the situation in Spain, in terms of the critical response that abstract work, such as Zóbel's, was likely to expect. Even though avant-garde Spanish art was succeeding around the world, at such prestigious competitions as the Sao Paulo Biennials and, most notably, in Venice, not to mention other venues of similar prominence, the situation inside Spain still was quite different. Obviously, the Franco regime would take advantage of these international events for propaganda purposes, as Julián Díaz Sánchez points out in his book *The Idea of Abstract Art in Franco's Spain (La Idea de arte abstracto en la España de Franco, Madrid, 2013)*. However, in local terms, the market for art in Spain remained destitute, and the social recognition afforded new art was virtually negligible. This situation explains the pervasively didactic tone of Magaz Sangro's essay about Zóbel and his tedious elaboration of concerns now considered obsolete, though not in the context of his writing. Even so, his commentary on the form and symbolism of Zóbel's work remains valid and offers a pertinent and instructive entry into the mind of the artist during those decisive moments of his evolution. In this manner, Magaz Sangro succeeds in revealing, not necessarily those commonly viewed "influences" that Zóbel inevitably absorbed (after all, every artist configures himself before others through a selective appropriation of certain models), but those "confluences" and "coincidences" so ably defined by Enrique Lafuente Ferrari in his writings about Goya and of far greater significance to artists of this caliber. Among Zóbel's "confluences", Sagaz cites the North American

artists Tobey and Kline because of their calligraphic style and subtle sweeps of color, as well as Rothko and Nicholson, the British painter, through their use of background and materials. In addition to mentioning these contemporaries and pointing out some other contacts and references, Magaz Sangro effectively delves into the past and brings to light such nineteenth century masters as Dürer, Rembrandt, and Dufy. Lastly, he recalls an attribute that is unique to Zóbel and which the passage of time has made all the more evident, namely, his deep and logical immersion in the exceedingly rich wellspring of Oriental painting.

The threshold of 1957 would bring, among other events, the tragic self-destruction of Jackson Pollock, whom the media had heralded as the standard-bearer of a vigorous North American abstract expressionism. In an ironic twist, the year also would see the birth of Miguel Barceló, who was to become Spain's counterpart to the North American artist, after the country's transition to democracy, a detail that the artist was sure to mention in an autobiographical note. Yet, in the interim, between these two events, Fernando Zóbel would establish himself as an artist and as a patron of the arts, his two passions. They are inseparable, for the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca, which he founded with his own private collection (as noted above), provides a panoramic view of what Zóbel considered the best of Spanish art. Today, we can appreciate the soundness of his judgment through this selection of the most significant works being produced in Spain, within his purview.

In any case, most discussions of Zóbel's painting tend to refer exclusively to the work he created from the 1960s until his death in 1984, a grossly erroneous approach, which seems tantamount to neglecting the artist's crucial early years when considering his history. Before going any

further, however, I should clarify that these statements have no rhetorical relevance, not only because Zóbel began exploring so-called “abstract” art in the latter half of the 1950s, but also because this period, although central to what he would accomplish later in life, was *singular*, self-sufficient. We recognize its distinctiveness today, almost inadvertently, perhaps without realizing that it has taken us considerable time to arrive at this understanding, as would be required before any artistic creation of substance. Zóbel’s paintings from this critical period contain rich and vital elements –some of indelible imprints– that would dissolve into his future work, as if a change of skin were occurring, where the new skin retains the former’s original markings, a skin so transparent that it is gifted with unequalled wealth of information. These transferences and superimpositions occur widely, more so in our present age of absolute globalization. We might recognize, as well, particular instances where the circumstances under which these transferences occur –the how and why– are of such quantitative and qualitative intensity that whoever lives through them becomes, anthropologically, a mestizo. Such is the case of Zóbel, who was raised and educated in the cultural aroma of three continents, each cherishing its own distant and distinct ancient civilization. And whenever we approach someone like Zóbel, in an attempt to sift through his artistic influences by a process that requires a perpendicular perspective, we must do so with utmost care. Bearing this need for a long-term view in mind, perhaps this is the best moment to approach the complex lattice that held together Zóbel’s personality and his work, now that thirty years have passed since the artist’s death in Rome. We can begin to perceive the way in which Zóbel’s seminal work, produced in the latter half of the 1950s, a work that represents the painter’s *encounter* with himself, is interwoven with what I would term an

ancestral modernity; that is, a spontaneous reprise of the most ancient Eastern calligraphy, pressed in the mortar of certain Western abstract expressionism. It is Zóbel’s indispensable mixed heritage, his mestizo imprint, that –if I may say so– conforms his unique artistic signature, his *firma* –a term inseparable from *affirmation*– affixing it on the work he creates at this time, when he is first establishing his residence in Spain.

This is the work offered at the exhibit to which I referred earlier and which comprises two series titled “Saetas” and “Negra”; they were the work through which Zóbel affirmed his identity as an artist. The term “saeta”, which derives etymologically from the Latin “sagitta”, originally meant “arrow”, a sharp dart that pierces and penetrates the skin of any organic material. Subsequently, the word’s meaning changed so that, farther south, in the daily language of Castile, it would come to suggest something as subtle as a musical tone on the verge of a lament, capable of piercing and breaking the heart. The razor-sharp brushwork that Zóbel used to stain his canvases in the series “Saetas” is consistent with the enduring spells cast by the passionate sounds of Andalusia, as they modulate a wordless lamentation in which a cry of pain becomes an unceasing intonation.

It appears that Zóbel’s desire for a subtle tightening of his linear expression led him to use syringes to create calligraphy that was somewhere between those works created with a nib and those made with the thinnest paintbrush. Aside from the practicality of this personal selection, it indicates something connatural to the artist: that is, an equidistant positioning between the emotional and the deliberate. Although, on this occasion, we cannot enter into a discussion regarding the complex nature of the artist’s mind, taking into account all its diversity, we can at least recognize a creative mind that

is in a tense equilibrium between the subjective and the objective, or worded differently, between the impetus of impulse and the restraint of reason. True, Zóbel was not alone in experiencing this tension, evident in some of his like-minded contemporaries, such as Tobey and Kline, cited above; as well as in the French artists Wolds, Mathieu, and Soulages, and if we look further afield, the Italian artist Fontana, who was driven by a ruthless will to slash his canvas with a knife. Nonetheless, Zóbel was different. His paradoxically constructive inner resolve would provide a normative channel for the outbursts of expression.

In another sense, we cannot disregard Zóbel's immersion into "black", which would lead to his naming one of the series he created during this time "Negra", an aesthetic choice steeped in even greater symbolism than the "Saetas", for it demanded the artist's submersion into monochromism. This movement was rare in traditional art (with the exception of grisailles), but it emerged, forcefully, during the most significant creative moments of twentieth century art, as Picasso himself would exemplify. In Zóbel's case, the decision to fulfill monochromism in black suggests a deep reverence for a wide-ranging spectrum of cultural sources, from the imprint of Oriental

art, to the blackness implicit in "España negra", that is, the deep, dark side of Spain.

Be that as it may, when we consider the historical roots that sustain the artist's inclination toward black, as first hinted at in these works, and by which Zóbel affirmed his identity as a painter, we begin to grasp the fullness of his personal universe. The process by which he does this is indeed fascinating, for Zóbel wastes nothing of his heritage in the configuration of his creative self. Therefore, it is here, in the initial steps toward abstraction, taken in the late 1950s, that Zóbel asserts who he is and creates what would become his definitive artistic language. We can say this without negating the trajectory of his future work, when light will turn golden on his canvas and regain its intimacy through the fragrance of the landscape. While keeping what he would yet create in mind, we can maintain that it is during this early period that Zóbel discovers his artistic signature and affirms the significance of his art. Thus, the worldwide interest surrounding the painter's early period should not surprise us, for we can now observe far more than what we once presumed, including the powerful Oriental imprint that would define Zóbel's creative destiny.



Portada del catálogo de la exposición *Modern Spanish Painting*, Tate Gallery, Londres 1962

Cover of the catalogue of the exhibition *Modern Spanish Painting*, Tate Gallery, London, 1962

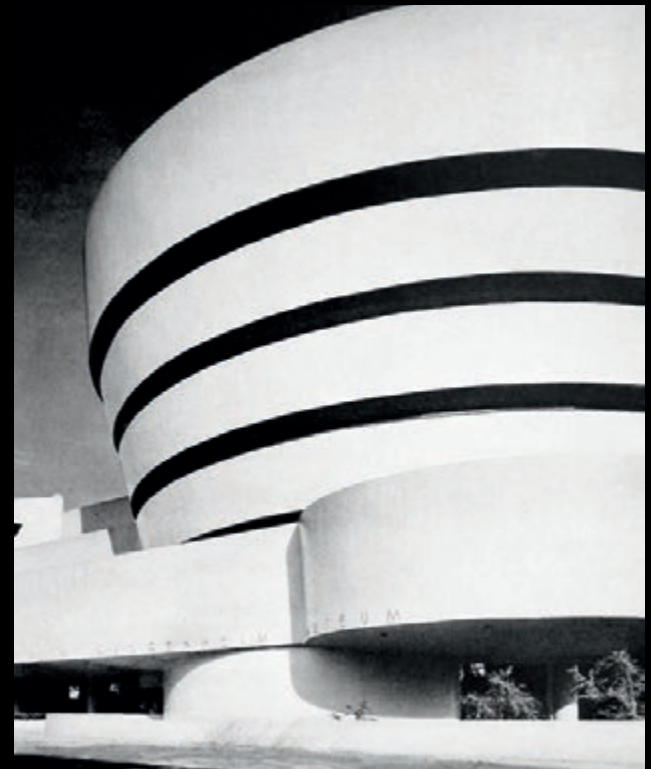


Entrada a la Tate Gallery con el cartel de la muestra que reproduce la obra *Colmenar* de Fernando Zóbel

Entrance to the Tate Gallery with the poster of the exhibition reproducing the work *Colmenar* by Fernando Zóbel

BEFORE PICASSO; AFTER MIRO

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM



Portada del catálogo de la exposición *Before Picasso; after Miró*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1960

Cover of the catalogue of the exhibition *Before Picasso; after Miró*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1960

The Solomon R. Guggenheim Museum • 1071 Fifth Avenue, New York 28, N. Y.

Before Picasso; after Miró, exhibition opening June 21, 1960

Bays on Ramp Gallery

left to right:

Zobel: ILICI. July 26, 1959. Oil on canvas (Coll artist)

Farreras: NO 54. March 1960. Mixed media collage on wood (Coll. artist)

Rivera: METAMORPHOSIS-MIRROR. 1960. Painted wire mesh in aluminum frame

Tápies: YELLOW. 1954. Oil on canvas (Coll. René Metras, Barcelona)

Tápies: PAINTING. 1959. Oil and sand on canvas, (Coll. René Metras, Barcelona)

{If reproduced, credit line must read: The Solomon R. Guggenheim Museum}

Ficha y fotografía originales de la exposición *Before Picasso; after Miró*, en la que aparece en primer término el lienzo *Ilici* de Fernando Zóbel.

Original information card and photo of the exhibition *Before Picasso; after Miró*, where appears at the forefront the canvas *Ilici* by Fernando Zóbel.



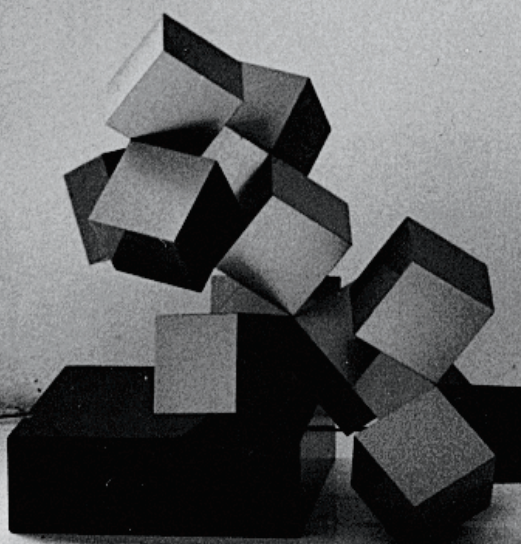
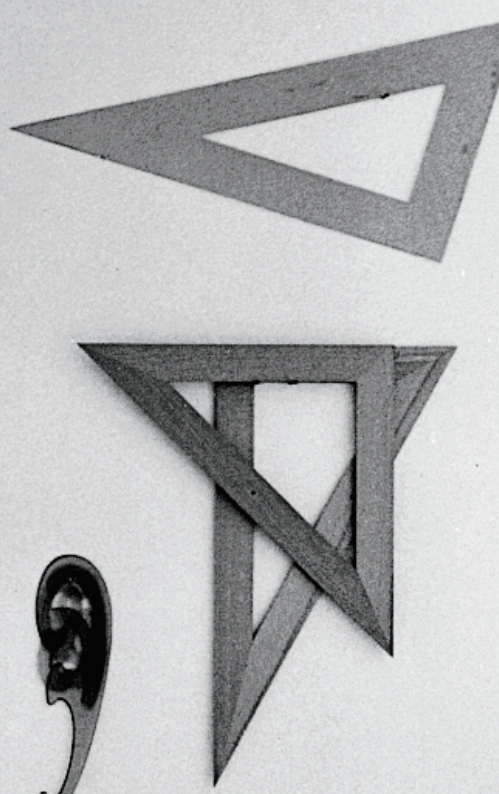
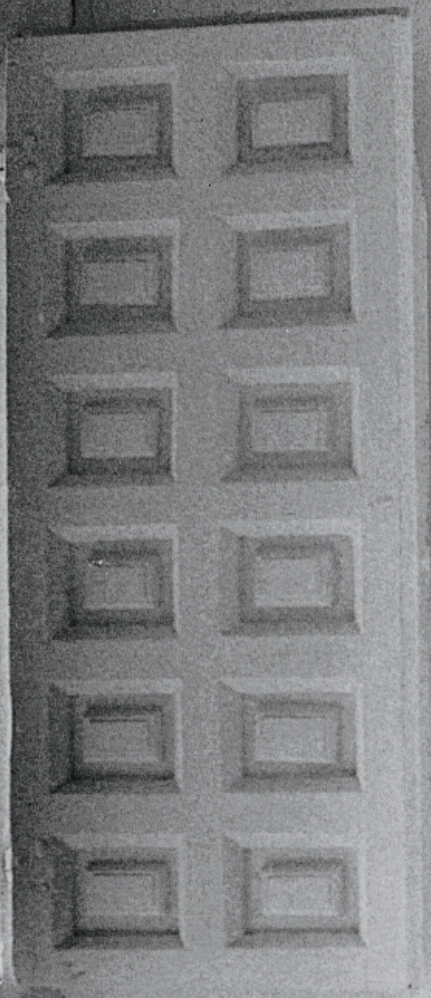
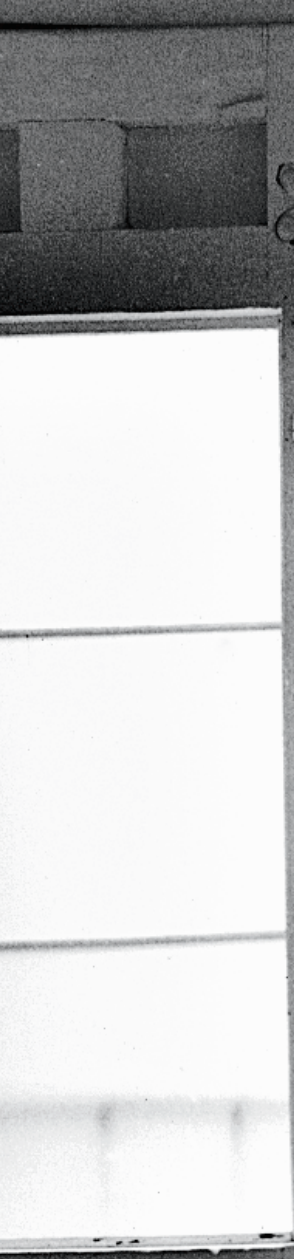
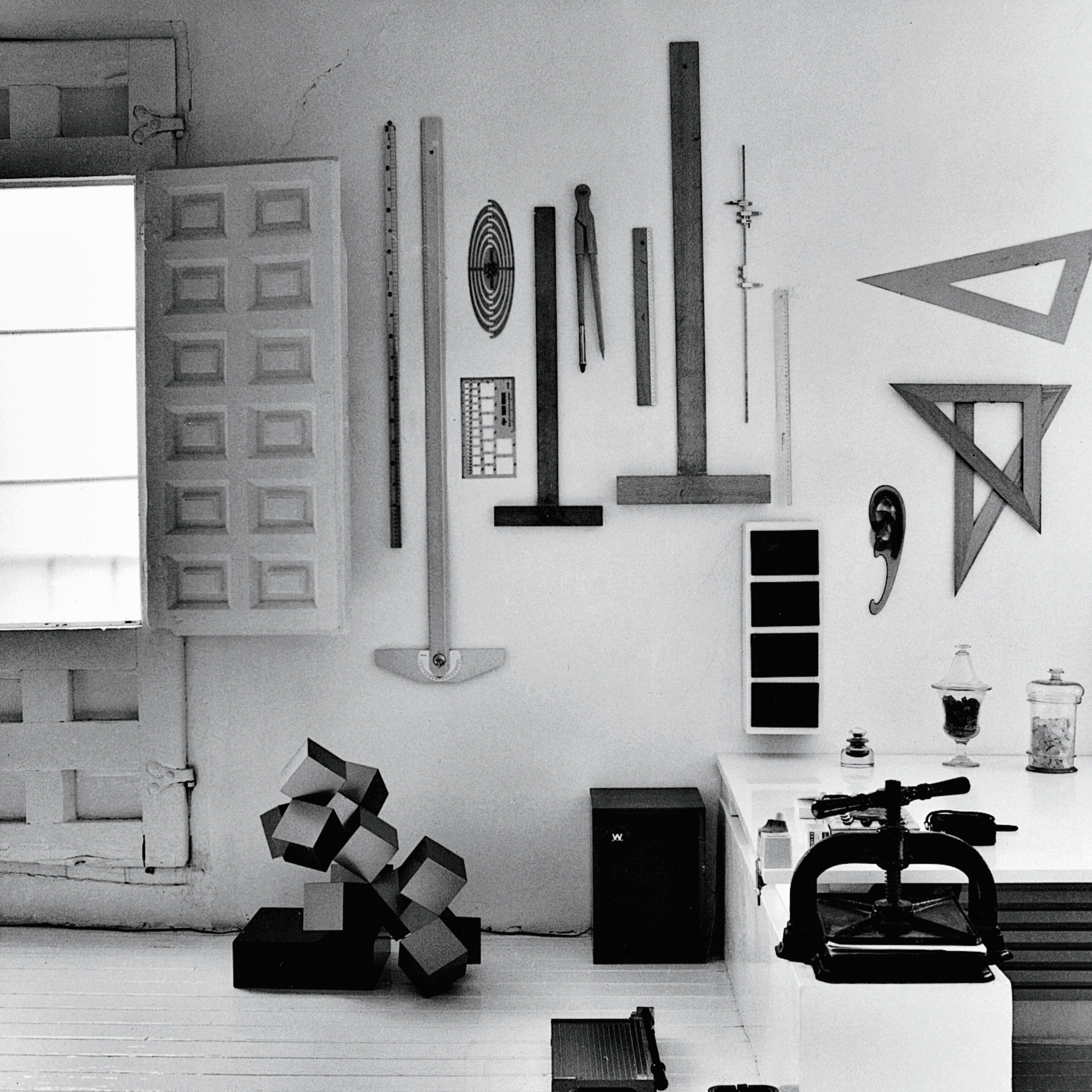


Fernando Zóbel en la *sala grande* del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 1966

Fernando Zóbel at the *sala grande* of the Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 1966

El estudio de Fernando Zóbel en Cuenca, 1973

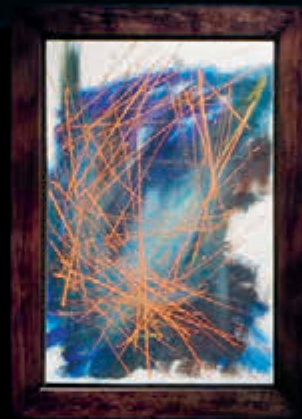
Fernando Zóbel's studio in Cuenca, 1973



OBRAS EN EL ESPACIO / WORKS IN SPACE



GALERÍA CAYÓN

















OBRAS EXPUESTAS / EXHIBITED WORKS

Forma IV o Saeta IV

1957

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

92 x 61 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Titulado, firmado y fechado "Junio 6/57" en el reverso.

Procedencia:

Colección privada.

Signed lower right.

Titled, signed and dated "Junio 6/57" on the reverse.

Provenance:

Private Collection.



Saeta Filadelfia o *Saeta 82*
1958
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
56 x 89 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Procedencia:
Colección privada.

Signed lower right.

Provenance:
Private Collection.



Bronce I

1959

Óleo y purpurina sobre lienzo / Oil and glitter on canvas

81,3 x 116 cm.

Firma incisa en el ángulo inferior derecho.

Procedencia:

Colección Magaz, regalo del artista en 1959.

Exposiciones:

Fernando Zóbel, Galería Biosca, Madrid, 1959.

Bibliografía:

Zóbel. Pintura y dibujos, Mayo 1959. Ensayo por Magaz Sangro.

Obra rep. b/n.

Signed incised lower right.

Provenance:

Magaz Collection, present from the artist in 1959.

Exhibited:

Fernando Zóbel, Biosca Gallery, Madrid, 1959.

Bibliography:

Zóbel. Pintura y dibujos, May 1959. Essay by Magaz Sangro. Rep. b/w.



Santa Faz II

1959

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

50 x 40 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Titulado y fechado "Enero 25 (tachado) Abril 5, 1959" en el reverso.

Procedencia:

Colección privada, adquirida directamente al artista en 1959.

Exposiciones:

Fernando Zóbel, Galería Biosca, Madrid, 1959.

Fernando Zóbel, Galería Edurne, Madrid, 1969.

Bibliografía:

Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente. Mario Hernández,
Ediciones Rayuela. Obra rep. b/n, pág. 40.

Signed lower right.

Titled and dated "Enero 25" (erased) Abril 5, 1959" on the reverse.

Provenance:

Private Collection, purchased from the Artist in 1959.

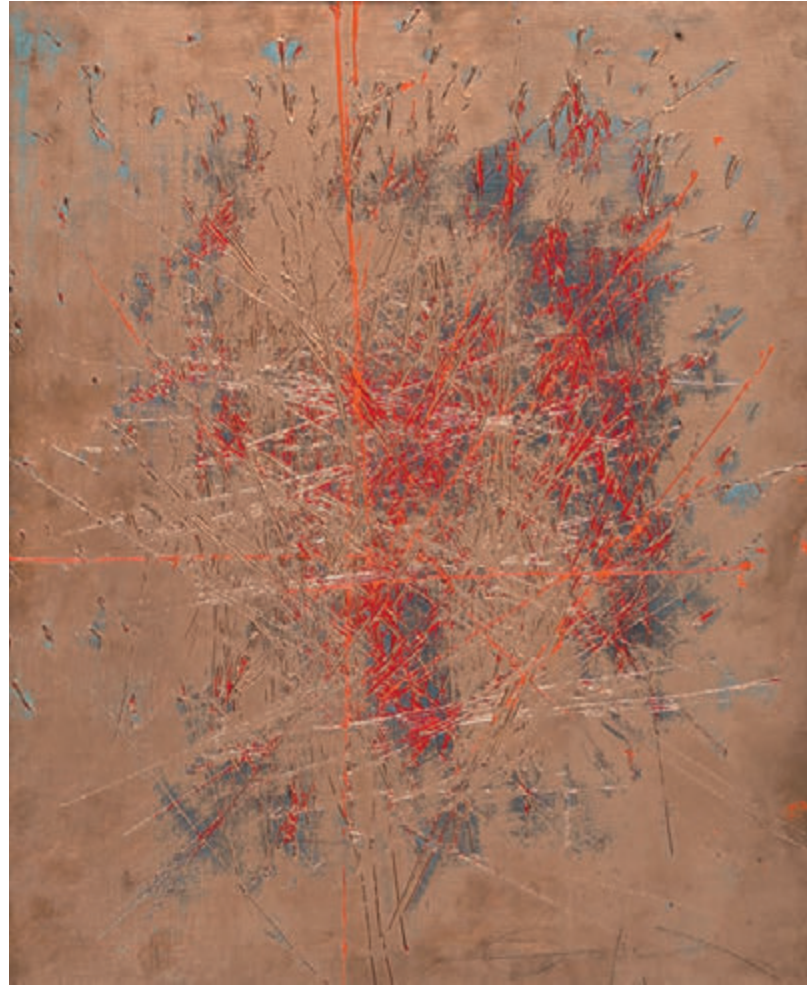
Exhibitions:

Fernando Zóbel, Biosca Gallery, Madrid, 1959.

Fernando Zóbel, Edurne Gallery, Madrid, 1969.

Bibliography:

Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente. Mario Hernández,
ed. Rayuela. Rep. b/w, page 40.



Istonium

1959

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

81,2 x 100 cm.

Titulado, firmado y fechado "Julio 26/59" en el reverso.

Exposiciones:

Before Picasso; after Miró, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. 21 Junio - 20 Octubre 1960.

Titled, signed and dated "Julio 26/59" on the reverse.

Exhibited:

Before Picasso; after Miró, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 21 – October 20, 1960.



The Solomon R. Guggenheim Museum • 1071 Fifth Avenue, New York 28, N. Y.

Before Picasso; after Miró, exhibition opening June 21, 1960

Bays on Ramp Gallery

left to right:

Millares: PAINTING 65. 1959. Oil on burlap. (Coll. Galerie Daniel Cordier, Paris)

Zobel: HISTONIUM. July 26, 1959. Oil on canvas. (Coll. artist)

Suárez: NO. 1. 1960. Oil and aluminum paint on canvas. (Coll. artist)

Viola: THE PENITENT. 1960. Oil on canvas. (Coll. Walter S. Goodhue, Alexandria, Va.)

{If reproduced, credit line must read: The Solomon R. Guggenheim Museum}

Ficha y fotografía originales de la exposición *Before Picasso; after Miró*, en la que aparece en segundo lugar por la izquierda el lienzo *Istonium* de Fernando Zóbel.

Original information card and photo of the exhibition *Before Picasso; after Miró*, where appears second starting from the left the canvas *Istonium* by Fernando Zóbel.



Saeta Marina

1959

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

58,5 x 117,5 cm.

Firmado, dedicado y fechado en el ángulo inferior derecho.
Titulado, firmado y fechado "Agosto 25/1959" en el dobléz del lienzo.

Procedencia:
Colección privada.

Signed, dedicated and dated lower right.
Titled, signed and dated "Agosto 25/1959" on the overloap of the
canvas.

Provenance:
Private Collection.



Saeta con hierba, trigo y sol
1959
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
127,1 x 76,4 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho.
Titulado, firmado y fechado "Agosto 30/59" en el doblado del lienzo.

Procedencia:
Colección privada, adquirida directamente al artista en 1959.

Signed lower right.
Titled, signed and dated "Agosto 30/59" on the overlap of the canvas.

Provenance:
Private Collection, purchased from the Artist in 1959.



Ícaro I

1959

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

100 x 75 cm.

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho.

Titulado, firmado y fechado "Nov 29/59" y en griego "ΙΚΑΡΟΣ Ι"
en el reverso.

Procedencia:

Colección privada.

Signed and dated lower right.

Titled, signed and dated "Nov 29/59" and in greek "ΙΚΑΡΟΣ Ι"
on the reverse.

Provenance:

Private Collection.



Cissa

1961

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

97 x 146 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Titulado y firmado en el reverso.

Exposiciones:

Verano 1961. *Exposición de Arte Actual*. Monasterio Regina Coeli, Santillana del Mar, Cantabria.

Procedencia:

Colección privada.

Signed lower right.

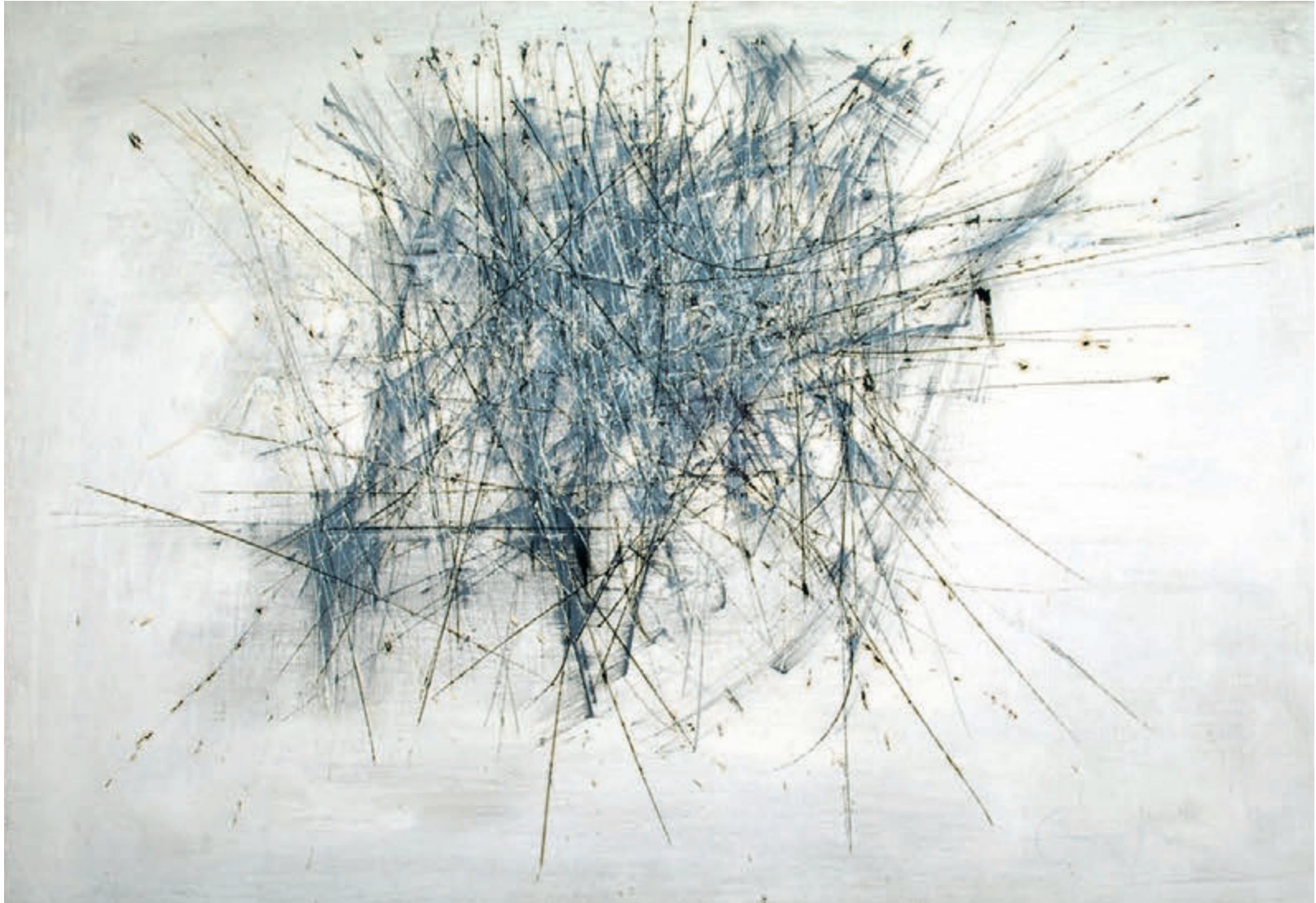
Titled and signed on the reverse.

Exhibited:

Summer 1961. *Art Now*. Monastery of Regina Coeli, Santillana del Mar, Cantabria.

Provenance:

Private Collection.



Malagón

1961

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

97 x 130 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho.

Titulado, firmado y fechado "Agosto 61" en el reverso.

Signed lower right.

Titled, signed and dated "Agosto 61" on the reverse.



El nacimiento de Pegaso

1961

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

100 x 81 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

Titulado, firmado y fechado "Junio 16/61" en el reverso.

Exposiciones:

Biennial de Venecia 1962, Pabellón de España.

Procedencia:

Colección privada.

Signed lower left.

Titled, signed and dated "Junio 16/61" on the reverse.

Exhibited:

Venice Biennial 1962, Spanish Pavilion.

Provenance:

Private Collection.



Ficha fotográfica de *El Nacimiento de Pegaso* conservada en el Archivo de la Bienal de Venecia.

Cortesía Archivo La Biennale di Venezia, Venecia.

Information card of *El Nacimiento de Pegaso* preserved at the Venice Biennale Archives.

Courtesy of Archivo La Biennale di Venezia, Venice.



Sepúlveda

1962

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

100 x 100 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo.

Titulado, firmado y fechado "Mayo 1962" en el reverso.

Procedencia:

Colección privada.

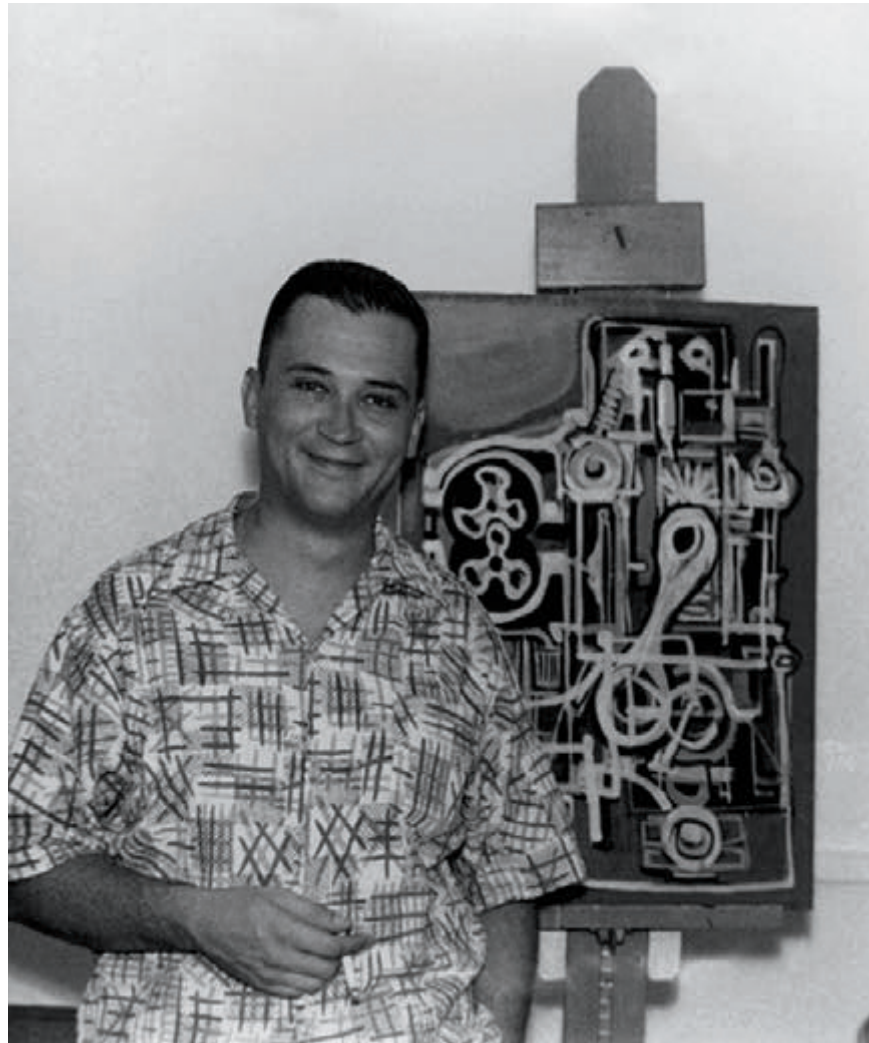
Signed lower left.

Titled, signed and dated "Mayo 1962" on the reverse.

Provenance:

Private Collection.





Fernando Zóbel en Manila, 1953.

Fernando Zóbel in Manila, 1953.

CRONOLOGÍA

Fernando Zóbel (Manila, 1924 - Roma, 1984)

Ángeles Villalba Salvador

“Para mí, pintar es una forma de ver, sentir, aprender, enseñar, compartir, dialogar, descubrir, organizar... en fin: pintar puede ser una forma bastante compleja y completa de existir, o mejor dicho de vivir”.

Fernando Zóbel, Madrid, 22 de octubre de 1974

1924 El 27 de agosto nace en Manila (Filipinas) Fernando Zóbel, hijo de Enrique Zóbel de Ayala, industrial español, y de Fermina Montojo y Torrónategui. Pertenece a una familia de alta situación económica y social, arraigada en Filipinas desde nueve generaciones atrás y vinculada al mundo de los negocios inmobiliarios e industriales. Fernando Zóbel hace sus primeros estudios en Filipinas, donde aprende inglés, que se convertirá en su segunda lengua. A los siete años contrae un inicio de tuberculosis y pasa casi un año en cama.

1933 A consecuencia del trabajo del padre, la familia Zóbel viaja con mucha frecuencia, por lo que la infancia de Fernando Zóbel transcurre entre lugares tan dispares como Filipinas, España y el resto de Europa. Se traslada con su familia a Madrid, donde inicia estudios en el Colegio del Pilar que debe abandonar por una afección respiratoria, e ingresa en un colegio suizo en el que aprende fundamentalmente francés, italiano y alemán. En 1936, los Zóbel regresan a Filipinas.

1940 Al finalizar sus estudios de bachillerato en el Brent College de Baguio (Filipinas), el estallido de la Segunda Guerra Mundial le impide salir de las islas. En 1941 se matricula en un curso preparatorio de Medicina en la Universidad de Santo Tomás de Manila, donde estudia hasta que los japoneses invaden Filipinas a finales de ese mismo año.

1942 Zóbel se ve obligado a abandonar la Universidad, ya que los japoneses instalan en estos recintos campos para prisioneros. Cae enfermo por un defecto en la columna vertebral, e ingresa en el National Orthopedic Hospital, donde pasa casi un año entero tumbado en una cama ortopédica. Empieza a pintar.

*“Durante un año entero tuve que estar tumbado en la cama. Tenía todo el tiempo para pensar y fue entonces cuando empecé a pensar en convertirme en artista.”*¹

El ejército japonés confisca la casa de los Zóbel en Manila y la familia se traslada a una casa de campo situada en Calatagan, a unos 160 km de Manila, en la provincia de Batangas, hasta el final de la guerra, a principios de 1945. Son estos unos años dedicados a la lectura y a la reflexión, pues las circunstancias no le permiten desarrollar ninguna otra actividad.

*“Fue un momento en el que se paró el reloj. No había nada que hacer. Me dediqué a la lectura y a pensar. Algo que me vino muy bien cuando se acabó la guerra y pude ir a la Universidad, y comprobé que casi todo lo que tenía que leer allí ya lo había leído antes.”*²

1943 Fallece su padre, Enrique Zóbel de Ayala³.

1946 En enero de este año ingresa en la Universidad de Harvard como estudiante de Filosofía y Letras. Lo primero que hace al llegar a Estados Unidos es comprar una caja de pinturas al óleo, que empieza a utilizar sin una instrucción académica concreta. Finalizado el curso se queda durante el verano en la universidad, asiste a clases de redacción avanzada en inglés y lee obras de García Lorca, Juan

Ramón Jiménez y Proust (*Por el camino de Swann* y *A la sombra de las muchachas en flor*). Pasa un fin de semana en Nueva York, donde visita una exposición de Georgia O’Keeffe en el MoMA. Traduce al inglés la primera farsa de García Lorca, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, e ilustra el manuscrito con dibujos en los que los personajes cobran la misma dimensión de muñecos caricaturizados que Lorca transmite por medio de la palabra escrita. Estos dibujos son su primera obra plástica conocida⁴.

A finales de este año conoce a la pintora Reed Champion y a su marido Jim Pfeuffer, profesor de Bellas Artes, con los que entabla una profunda amistad. Ambos le educan pictóricamente, y en ellos encuentra el impulso y la orientación artística en sus comienzos como pintor. De las obras que pinta entre este año y 1949 sólo sobreviven dos, ya que destruiría la mayor parte de ellas en 1951. *A las cinco de la tarde* (1946) y *Arlequín, la luna y Pierrot* (1947) son sus primeras pinturas, con la poesía de Lorca de nuevo como punto de partida, y ambas influidas por el Picasso azul y el cubismo sintético. También se encuentran entre estas primeras obras copias de Van Gogh y de Verrocchio.

1949 En mayo finaliza la carrera con una tesina sobre el teatro de García Lorca, que presenta bajo el título “Theme and Conflict in Lorcan drama”, por la que obtiene la calificación de *magna cum laude*. Aunque su intención y sus deseos son quedarse por más tiempo en la Universidad, las presiones familiares le obligan a regresar a Filipinas⁵.

De nuevo en Manila, en mayo empieza a trabajar en Ayala, la empresa de su familia, un trabajo que desconoce y no le interesa. Su ignorancia en temas empresariales es la justificación perfecta para matricularse en la Harvard Law School, donde se encuentra de nuevo en septiembre. Después de dos meses en esta escuela decide dejarlo:

*“Recapitular, ya que tengo un momento. Invierno. Durante el otoño nunca he visto Harvard más bonito o más remoto. Otro planeta. Algo se me ha roto o se me ha perdido dentro. Esta escuela [la Harvard Law] me está aplastando. El proyecto de dos años más es bruto. No tengo tiempo para respirar. Es terrible vivir días enteros sin hacer nada de lo que quiero, cuando sólo tengo que decir ‘basta’(...)”*⁶

A finales de este año comienza a trabajar en el Departamento de Artes Gráficas del Harvard College Library como ayudante de Philip Hofer, entonces conservador de grabados y artes gráficas.

*“Realmente –comentó Zóbel años después– la razón por la que estuve de investigador bibliográfico es que en ese momento estaba aprendiendo a pintar en serio. Había tomado contacto con varios pintores en Boston y lo que me interesaba era quedarme un poco más en ese ambiente y seguir aprendiendo, y la forma de hacerlo fue esta investigación bibliográfica.”*⁷

1950 En el Departamento de Grabados y Artes Gráficas hay un taller de grabado en el que ensaya todas las técnicas: además del óleo y la acuarela, dibuja con toda clase de plumas y empieza a conocer el aguafuerte, la punta seca, el grabado al boj y el xilográfico. Trabaja hasta 1951 en este Departamento. Durante estos años ordena colecciones, realiza estudios bibliográficos y colabora en la organización de las clases de grabado. Inicia así esa faceta didáctica que llegará a ser fundamental en su trayectoria vital y artística, e imparte sus primeras conferencias, la primera sobre la imprenta francesa, otra sobre los libros ilustrados⁸, y una tercera sobre temas poco coleccionados⁹.

1951 Los pintores que más le influyen en esta primera etapa son Hyman Bloom, Jack Levine, John Marin y Rattner¹⁰. Pero de todos ellos es el bostoniano Bloom el referente fundamental en estos primeros años de formación autodidacta. Su admiración por Bloom le lleva a entablar una estrecha amistad que casi se transforma en una relación maestro-alumno por la que finalmente no llega a decidirse.

“Se me ocurre: –escribe Zóbel sobre este asunto– qué buena idea seguir no ganando nada y convencer a Hyman Bloom que me enseñe a pintar. Creo que me tomaría por estudiante. Estoy casi seguro. Pero 1) si se me mete a tecnicismos puros soy capaz de aburrirme. 2) No me atrevo en este momento, en que vivo de regalo, a no ganar nada por poco que sea cuando puedo.”¹¹

En sus primeras pinturas, de temática aparentemente religiosa, subyace una fuerte crítica social y de tono satírico. En general, se caracterizan por un romanticismo simbólico, un sentimiento poético profundo y unas superficies muy ricas en materia y color.

Poco después participa en su primera exposición colectiva en la Swetstoff Gallery de Boston, junto con Jack Truman, Hyman Bloom, Karl Priebe, George Montgomery, Celo Lambrides y Edward John Stevens, entre otros. Uno de los cuadros presentes en la exposición es *Pez* (1951). El boceto para esta pintura se encuentra en el primer tomo de sus cuadernos de apuntes¹². Este mismo año participa en otra exposición, *Original prints*, en la misma galería. Los grabados de Zóbel se exponen junto a los de artistas como Vlaminck, Klee, Bresdin, Chagall, Lautrec, Rouault, Picasso, Cézanne y Feininger.

Durante estos años, Zóbel entabla una estrecha amistad con William Bond, conservador de manuscritos de la Houghton Library, y con William Bentick Smith, conservador de libros de caligrafías y ornamentos y director de la revista *Harvard Alumni Bulletin*. Ambos organizan una comida todas las semanas a la que Zóbel asiste asiduamente junto con otros invitados como poetas, bibliógrafos (Jacob Planck y Robert Metzdorf, que luego sería director de Sotheby's en Nueva York) y altos cargos del staff de la Universidad. A lo largo de este año y el siguiente colabora como ilustrador gráfico para el *Harvard Alumni Bulletin*, una publicación dirigida a los licenciados en Harvard, con una serie de dibujos caricaturescos y de carácter irónico sobre temas relacionados con la vida de los alumnos en el campus de la Universidad.

Una vez terminada su estancia en Harvard se va de vacaciones a España. De este viaje se conservan, en dos cuadernos de apuntes, dibujos muy descriptivos y detallistas de todas aquellas cosas que llaman su atención: tipos españoles, toreros, cerámicas de Toledo, de Talavera y de Puente del Arzobispo, casas típicas de pueblos de Gerona, de Albarracín y de Guadalupe, entre otros¹³.

A finales de este año regresa a Filipinas y empieza a trabajar en Ayala, la empresa de su familia. A la vez consigue pintar todos los días, levantándose muy temprano y dedicando todos los fines de semana a ello. Mantiene una correspondencia muy activa con sus amigos del mundo artístico americano.

1952 Regreso a Manila Desde su regreso a Manila y hasta 1961, en que se instala definitivamente en España, compagina una doble vida, su trabajo en el mundo empresarial y su trabajo como artista (pintura, investigación, clases, mecenazgo, escritos, publicaciones...). Se une al grupo de pintores jóvenes que exponen en la Philippine Art Gallery. Sus mejores amigos en estos años son los pintores Arturo Luz, Hernando Ocampo, Anita Magsasay-Ho y Vicente Manansala, los escritores Rafael Zulueta da Costa, I. P. Soliongco y Emilio Aguilar Cruz. Participa en una exposición colectiva en la Asociación de Arte de Filipinas, *Annual watercolour exhibition*, y también en la exposición *First anniversary exhibition* en la Philippine Art Gallery con una acuarela sobre contrachapado titulada *Stultifera Navis* (*Ship of fools*). Introducido plenamente en los círculos artísticos más renovadores de Manila, Zóbel se implica rápidamente en el debate surgido entre los jóvenes pintores del momento sobre la relación del nuevo arte con la tradición y la identidad cultural de Filipinas. Sobre esta cuestión publica tres artículos, muy esclarecedores para conocer el momento artístico que vive Zóbel en aquellos años: “Pintura moderna en Filipinas”, “Arte actual en Filipinas” y “La expresión de lo artístico en Filipinas”¹⁴.

Ingresa en la Asociación de Arte de Filipinas. Uno de los primeros proyectos que pone en marcha Zóbel en esta Asociación es la edición de un libro que recoge la historia del arte filipino desde el siglo XVI hasta el siglo XX, muy necesario dada la ausencia de estudios sobre el tema, que se publica en 1958 con el título *The Art of the Philippines*. Imparte un curso para posgraduados en la Universidad del Ateneo de Manila bajo el título “La apreciación del arte”.

1953 Es elegido presidente de la Asociación de Arte de Filipinas.

Primera exposición individual: *Exhibition of paintings, drawings and prints* en la Philippine Art Gallery. En esta exposición presenta un conjunto de obras en las que abandona los temas simbólicos y románticos bostonianos por una temática filipina costumbrista, que se encauza por un lado en los temas callejeros e intimistas y, por otro, en temas religiosos. En general están concebidas como superficies que se llenan de colores planos y muy vivos, donde a veces desaparece por completo la perspectiva tradicional, y en otras, referencias espaciales muy sutiles se combinan con espacios y figuras bidimensionales. La influencia de Matisse es importante en estas obras figurativas, que se caracterizan por una brillante textura donde a veces sobre las masas de color se superponen gruesas líneas negras que anuncian la gestualidad de obras posteriores. Con motivo de esta exposición publica un artículo sobre su método de trabajo que aparece bajo el título “Methods of Philippine Contemporary painters”, en el que escribe:

“Mi acercamiento es muy pausado. Tomo rápidos apuntes a tinta de los posibles motivos, o a veces a la acuarela. Lo hago continuamente, en cualquier sitio. Si el tema promete, hago dibujos, a veces bastante grandes. En el dibujo, intento resolver lo más posible algún aspecto de lo que será la pintura definitiva. Su gama cromática, por ejemplo, o su composición, o parte de ella. Por lo general, suelo acumular unos cincuenta apuntes y unos treinta dibujos antes de empezar la pintura final. En el caso de mi *Bodegón antillano*, por ejemplo, los preparativos duraron más de tres años. Me enfrenté a él como si se tratara de un problema enteramente nuevo, con sus propias reglas y su propia solución. El valor de este trabajo preliminar reside en que al empezar la pintura ya he cometido la mayor parte de mis errores; cuento con una especie de archivo mental. Esto me permite trabajar rápidamente en la pintura final. Intento terminarla en el plazo de una semana, como mucho. Si no lo hiciera, lo más probable es que empezara una nueva pintura sobre la vieja, y el proceso podría prolongarse hasta la eternidad. Además, al trabajar con rapidez puedo mantener cierta frescura de ejecución que considero esencial para la obra definitiva. El público no debe percibir el menor rastro de duda o experimentación. Después de todo, una pintura es, en cierto modo, como un discurso, y un buen orador no debe aparecer ante el público revolviendo papeles, tosiendo o tartamudeando (...).”¹⁵

En este año se dan en su pintura los primeros intentos de abstracción en *Reflected Sunset* (1953) y *Barco frutero II* (1953), tentativas que pronto abandona por encontrarlas faltas de sentido y poco coherentes. Destruye estas pinturas y vuelve a la temática filipina. Algunos de estos primeros intentos los presenta en la exposición colectiva *First Non-Objective Art Exhibition* de la Philippine Art Gallery y en la *II Bienal Hispanoamericana de Arte* celebrada en la Habana con los cuadros *Barco frutero I*, *Barco frutero II* y *Bodegón antillano* (1953).

La Asociación de Arte de Filipinas le concede el primer premio por su cuadro *Carroza* (1953) en el concurso de pintura semianual.

1954 Manila Segunda exposición individual, *12 Paintings by Fernando Zóbel*, en la Contemporary Arts Gallery de Manila. Éxito de público y crítica que le sitúa en la corriente más renovadora del arte filipino. Persiste la temática filipina, que se enriquece al expresarse en óleo sobre lienzo. Participa en la Philippine Art Gallery en la exposición colectiva *16 Artists*. Y en la *VII Annual Exhibition* en la Asociación de Arte de Filipinas.

Es reelegido por segundo año presidente de la Asociación de Arte de Filipinas.

Realiza las pinturas murales de una de las capillas de la iglesia de Forbes Park en Manila, dedicada a la memoria de su padre, inspiradas en las pinturas románicas catalanas de Tost, de Seo de Urgel y de Ribas. Publica en Manila una selección de sus dibujos: *Sketchbooks. Fernando Zóbel*. El libro contiene un ensayo de Arturo Rogerio Luz, introducción de Emilio Aguilar Cruz, un soneto dedicado al artista de Zulueta da Costa, nota técnica e índice anotado del artista.

A principios de este año, Zóbel, agobiado por la idea de vivir dos vidas tan dispares, entra en una crisis personal y artística de la que saldrá en 1955, en que nace un nuevo pintor tras un año en que viaja de nuevo a Estados Unidos y después a Europa.

Providence, Massachusetts

En octubre inicia su estancia en la Rhode Island School of Design, invitado como artista-residente. Sus amigos James y Reed Pfeufer, que se han instalado en Providence, le procuran el puesto. En esta Escuela se dedica fundamentalmente al aprendizaje de las técnicas de grabado. James Pfeufer, profesor de grabado en Rhode Island, es quien le enseña las técnicas de la litografía, la manera de hacer orlas, bordes y fillos en los libros, y en general el dominio del grabado. También asiste a clases de pintura, dibujo y arquitectura, además de dedicar gran parte de su tiempo a la lectura en la biblioteca de la Escuela. En Providence pinta varios paisajes con mucha pasta y vivos colores, y también algún retrato. El expresionismo abstracto triunfa en América, y su influencia pesa extraordinariamente sobre el ambiente artístico.

Primera exposición individual en Estados Unidos, en la Swetstoff Gallery de Boston, de cuadros pintados en Filipinas. A finales de este año descubre “deslumbrado” la obra de Mark Rothko, entonces relativamente poco conocido, en una exposición titulada *Recent Paintings by Mark Rothko* en el Museo de Providence, donde se muestran las obras en las que el pintor llega a esa fórmula que caracteriza su pintura de grandes manchas de color horizontales que inundan completamente la tela. Zóbel la visita todos los días fascinado y desconcertado por la elocuencia de estos grandes cuadros totalmente abstractos. A la vez, su amigo Ronald Binks le descubre las posibilidades de la fotografía, que satisface, con sus imágenes directas, el deseo de reproducir los temas que le atraen. Estos dos descubrimientos le llevan a replantearse su pintura y durante un año lucha por encontrar su lenguaje pictórico abstracto. Pocos meses después, en Granada, Zóbel recuerda estas pinturas de Rothko y escribe:

*“No hay necesidad de pintar aquí. Han recurrido a la arquitectura. Cada refinamiento me hace pensar de nuevo en Rothko. También ocultan y buscan. Pero hay que sentarse en el suelo. Es absolutamente esencial. Hay que deducir los cuencos de alabastro por sus reflejos. Y por sus sonidos. No tiene ningún sentido empezar a enumerar aquí los panes y los peces. Ni de enumerar absolutamente nada, por esa misma razón. La cantidad aritmética consiste en tratar cualquier forma como si fuera una especie de chiste. Esto es para los sentidos: para los ojos, los oídos y la nariz, para esos especialistas. Si insistes en contar, te invadirá el vértigo. Lentamente. Y una omnipresente caricatura de la simetría. Una simetría bastante inoperante. Sorpresas ocultas al borde del aburrimiento; un juguete para las tardes calurosas. El cuadrado como principio rector; en otras palabras, la forma en blanco, lo neutral, el lienzo. El resto es tensión bajo un velo de languidez. Parece que cada suelo ha sido empapado de sangre en uno u otro momento. Esto también comunica. También el agujero en el horizonte, con pequeñas hojas de color verde manzana, rodeado por todos los muros imaginables, invitándote a olvidar todo este tedioso trabajo manual y a dar un salto (...).”*¹⁶

1955 Providence Exposición en el Rhode Island School of Design’s Museum of Art: *Paintings by Fernando Zóbel and by Elias Friedensohn*. Participa en la *III Bienal Hispanoamericana de Arte*, celebrada en Barcelona, en representación de Filipinas, junto a los pintores Nena Saguil, Luis Lasa y José Joya. Durante su estancia en Rhode Island aprovecha intensamente su tiempo: viaja a menudo a Harvard, a Boston, donde visita el estudio de Hyman Bloom, va al Museo de la Universidad de Yale (Connecticut) para ver la colección de la Société Anonyme reunida por Marcel Duchamp y Katherine Dreier, y realiza frecuentes visitas a Nueva York para ver exposiciones. Zóbel tiene la inmensa suerte de vivir *in situ* uno de los momentos más brillantes del arte norteamericano, y de ver directamente cómo nace el expresionismo abstracto. En uno de esos viajes rápidos para ir a ver galerías visita exposiciones de los pintores bostonianos Hyman Bloom y Jack Levine, de Giacometti, Picasso y de Mathieu en la Kootz Gallery. En estos meses, Zóbel visita al pintor americano, de origen filipino, Alfonso Ossorio en su casa en East Hampton (Nueva York), donde mantienen una larga charla hasta bien entrada la noche sobre la pintura y sobre el hecho de ser artista, que deja su huella en el joven Zóbel, inmerso en ese momento en un profundo cambio de rumbo existencial y artístico, del que nos ha dejado escrito:

“(…) pasé la mayor parte de la noche hablando con Alfonso Ossorio; de hecho, nos acabamos entre los dos una botella de whisky, y me acosté a las cuatro y media de la madrugada. Hablamos sobre todo de pintura y de lo que significa ser un pintor. Su discurso se resume en la frase ‘no dejes que te detengan’, repetida una y otra vez con diversas variantes y no sin cierta angustia. Alfonso vive y pinta intensamente, tratando de abarcar demasiado. Vive de las rentas (...). Detesta el compromiso y cualquier intento de popularización. ‘El arte debe ser difícil de ver, difícil de comprender, difícil de poseer’. Para él, lo ideal sería que la gente se viera obligada a elegir entre comprar un automóvil o comprar una pintura. Tiene unos diez años más que yo, y es indudablemente bondadoso, aunque su bondad parece desesperada, un tanto dostoiévskiana. Es muy generoso. Y carece por completo de sentido del humor. Es inflexible y se ha pegado muchos batacazos. Mantiene un compromiso radical con su arte, que considera una prolongación de la religión. Vive espléndidamente al margen de la realidad. Infunde respeto y una envidiable admiración. Su obra, ahora casi totalmente abstracta, rebosa de ingenuidad técnica y de intenso colorido. Es profundamente fría, en contradicción con su emotiva apariencia superficial. Forzada y artificiosa, remite sólo al intelecto, no a la vista, y no logra convencer.

*La casa de Alfonso, la vieja residencia Herter, es magnífica. Por fuera es sombría y descuidada, aunque resulta agradable; una de sus alas da a un lago con cisnes. Por dentro es deslumbrantemente blanca, limpia y desnuda. Tiene innumerables habitaciones sin amueblar, estancias blancas con cuadros de Clyfford Still, Pollock, unos treinta Dubuffets y obras del propio Alfonso. En el baño hay un De Kooning de primera época. Las habitaciones para invitados están decoradas con horripilantes baratijas de la colección de la ‘Société d’Art Brut’ que formó con Dubuffet y André Breton, objetos deprimentes y deprimidos realizados con cabello humano, cables y lana. Restos procedentes de papeleras y cubos de basura de los asilos, elegidos por el cuidadoso desagrado que suscitan. Abajo, una pérgola acristalada con una lámpara victoriana con pantalla de color malva, plantas tropicales y una figura de Giacometti sobre el piano.”*¹⁷

Durante estos meses en la Rhode Island School of Design continúa sus investigaciones en el campo de la bibliofilia y publica dos artículos. El primero trata sobre un manuscrito del siglo XVIII titulado *Historia de un ruidoso desafío*, de don Francisco Xavier de Santiago y Palomares, que pertenece a la colección del Department of Graphic Arts de la Harvard College Library¹⁸. Y el segundo, con un tema más general, sobre los libros ilustrados por artistas¹⁹.

Europa

En abril finaliza su estancia en Rhode Island y hace un viaje de tres meses por Europa junto a su amigo, el biólogo John Moir. Primero va a París, después a España (Úbeda, Ronda, Mérida, Granada, Sevilla, Madrid y Gerona), y por último viaja a Italia, donde visita Florencia, Rávena y Venecia, entre otros lugares.

En Madrid descubre la joven pintura española en la Galería Fernando Fe y visita el estudio de Benjamín Palencia. Sobre este primer contacto con la pintura española, Zóbel escribe:

*“Conocí a Guillermo Delgado durante su exposición en la Galería Fernando Fe (...). Sus cuadros, radicalmente abstractos, revelan un proceso absolutamente controlado, absolutamente «resuelto», al contrario que el de los expresionistas abstractos. Trasfondo clásico. A cierta distancia, algunas de sus cosas podrían pasar por bodegones de Zurbarán. Había otras pinturas abstractas aproximadamente de la misma época. Recuerdo a Luis Feito y a Canogar. Todos, sin excepción, parecían estar a la defensiva”. (...) “Compré uno de los cuadros de Delgado. Le sorprendió que no le regateara el precio. Más tarde me confesó que era su primera venta importante. Los precios son altos en España, y los pintores acaban regalando los cuadros a sus amigos.”*²⁰

Conoce a Gerardo Rueda, que será desde entonces uno de sus mejores amigos. De estos primeros contactos, y después de una fiesta que organiza Rueda para presentarle a otros pintores, Zóbel escribe el 19 de junio de este año:

“El estudio de Gerardo ya no era una guarida secreta. Estaba lleno de gente que bebía vino y comía tortillas a la francesa. Las dos Isabeles (Isabel Montojo e Isabel Garrigues), las Feduchi, se encargaban de que hubiera para todos y de lavar los platos. No dejaban que los hombres ayudaran, lo que me sorprende después de América. Gerardo y yo acordamos intercambiar pinturas. En muchos sentidos, pensábamos de manera similar.”

También en este viaje entabla amistad con Luis Feito, Guillermo Delgado y Antonio Lorenzo.

Manila

Al regresar a Manila mantiene sus contactos con España por correspondencia. Abandona la figuración y trata de sintetizar el luminismo de Rothko, la pintura matérica de Feito y Burri y la caligrafía de Kline y de sus propios dibujos. Destruye la mayoría de las obras de esta época.

Zóbel continúa sus investigaciones sobre la expresión de lo específicamente filipino en el arte a través del estudio de los objetos artísticos dispersos por las innumerables iglesias repartidas por las islas. Para ello se centra en una zona al norte de Luzón, en Ilocos, donde encuentra una serie de imágenes religiosas y exvotos en una iglesia del siglo XVI. Sobre el tema publica dos años después un artículo bajo el título de “Silver ex-votos in Ilocos”²¹.

Publica un artículo sobre el arte americano y europeo que ha conocido en sus vacaciones: “Art abroad: an impression”²².

1956 Exposición individual: *Fifteen painting by Fernando Zóbel* en la Philippine Art Gallery. Esta exposición de obras abstractas produce cierta sorpresa y tiene relativamente poco éxito, excepto entre pintores. En estas primeras pinturas abstractas encontramos sobre todo influencias del expresionismo abstracto americano, del “dripping” de Pollock, de Willem de Kooning y especialmente del gestualismo de Franz Kline.

Viaja a Japón por motivos de su trabajo en Ayala. Hace numerosas fotografías, especialmente de los templos y de los jardines de arena (de un jardín de bambú, del templo de Rioanji y su jardín de arena en Kioto, de los jardines de piedra del templo Daisén). A propósito de todo ello escribe:

*“Voy con Dan a un jardín apartado, teñido de musgo (...). Aquí están todos los árboles grandes, pero en miniatura. Un efecto equívoco, medio tranquilizador y medio apremiante y, a la larga, bastante irritante. Las papeleras de cemento con forma de troncos de árboles también me molestan. El japonés no es ni budista ni cristiano. Es completamente de este mundo. Acepta la muerte como algo absolutamente irrevocable. La pobreza es otro asunto; la elude transformándola en un principio estético. La elegancia y la pobreza se funden en el shibui: la primera es purgada; la segunda, dignificada (...). La vida privada es un enigma o, en todo caso, se mantiene oculta.”*²³

Después de este viaje, Zóbel reforma su casa de Manila dentro de una estética japonesa.

Participa en la exposición *6 Contemporary painters* en el George Walter Vincent Smith Art Museum de Springfield junto con los artistas Cobb, González, Hillsmith, Sherman y Zerbe, y en la exposición de fotografías en la Philippine Art Gallery de Manila.

La Universidad del Ateneo de Manila le invita a impartir un curso de Historia del Arte para el año académico 1956-57. Las conferencias son bien acogidas, y los cursos se repetirán, con temas diferentes (arte contemporáneo, chino, japonés, etc.) hasta 1961, año en que vuelve definitivamente a España. De esta experiencia académica nace su amistad con una nueva generación de intelectuales filipinos y norteamericanos: los pintores Lee Aguinaldo y Roberto Rodríguez-Chabet, los poetas Emanuel Torres y Leónidas V. Benesa, el arquitecto Leandro V. Locsin y su mujer, Cecilia Yulo, y Tessie Ojeda, más tarde mujer de Arturo Luz y directora de la galería del mismo nombre. También entabla amistad con el joven arqueólogo y especialista en grabado Roger S. Keyes y su futura mujer, Keiko Mizushima, restauradora de papel y experta en grabado japonés.

Es nombrado Agregado Cultural Honorario de la Embajada de España en Filipinas. Desde este cargo consigue, con la colaboración de la UNESCO, becas para que los pintores filipinos puedan viajar al extranjero. Entre otros, se benefician de estas ayudas para viajar a España Arturo Luz, Legaspi, José Joya, Nena Saguil y Larry Tronco.

Conferencia sobre arte actual filipino: “Modern Art in the Philippines”, en el Rotary Club de Manila.

Publica un artículo sobre Gerardo Rueda²⁴.

1957 Exposición individual: *Zóbel, an exhibition of new paintings*, en la Philippine Art Gallery. La abstracción de su pintura evoluciona hacia la expresión del movimiento. Inicia una larga serie llamada *Saetas* en la que el tema es, como le confesó a Rafael Pérez-Madero años después, “el movimiento expresado metafóricamente por el empleo de la línea. Movimiento de hojas, de hierbas, de árboles, de pájaros, de personas; movimiento observado, sentido, nunca imitado; pero sí, espero, traducido”²⁵. En las *Saetas*, inspiradas en los jardines de arena japoneses que había visitado el año anterior, líneas caligráficas muy finas se superponen sobre fondos de color en los que trata de plasmar el luminismo rothkiano²⁶. El problema técnico que implica el emplear, al óleo, una línea fina, larga y controlada, se resuelve después de innumerables experimentos, mediante el empleo de la jeringuilla de quirófano. Este instrumento, que usa constantemente a partir de ahora, se relaciona estrechamente con la pluma de sus bocetos y dibujos. Estos, que llenan ya muchos tomos, constituyen una especie de diario dibujado que permite seguir el desarrollo de su pintura.

Publica un artículo sobre exvotos de plata filipinos titulado “Silver ex-votos in Ilocos”²⁷.

1958 Exposición *Zóbel. Paintings / Schneidam. Sculptures* en la Philippine Art Gallery, Manila.

Comienza a trabajar en unas excavaciones arqueológicas en la península de Calatagan, situadas en una finca de su familia, que son continuadas por el Museo Nacional de Filipinas bajo la dirección del Dr. Robert B. Fox. Descubren grandes cantidades de porcelanas chinas, cuyo estudio lleva a Zóbel a extender su interés por el arte chino en general y especialmente por su pintura y caligrafía, de la que llegará a ser un gran erudito. Los objetos encontrados en las excavaciones son donados al Museo Nacional por iniciativa de Zóbel. Como resultado de esta experiencia, y hasta 1960, recibe clases de técnica china con un pintor de Shangai, el profesor Ch'en Bing Sun. Sobre este asunto le escribe a su amigo americano Paul Haldeman:

"Aprendo a leer (no a hablar) y a escribir chino. Me encanta; es un mundo nuevo, una nueva forma de expresar lo que se piensa, tan diferente que afecta al propio carácter del pensamiento. Es un ejercicio ideal para el pintor: si logras dominar un pincel chino, seguramente dominarás cualquier cosa (...). En los ratos muertos estoy preparando una serie de 30 conferencias sobre arte chino y japonés. Pero qué maravillosa forma de tener que obligarse a aprender algo para organizarse. Por favor, envíame postales de cosas orientales." ²⁸

Es nombrado conservador honorario del Museo Nacional de Filipinas.

En octubre se toma un año de vacaciones y se instala en Madrid. Su casa se encuentra en el número 98 de la calle Velázquez. Desde este año comparte estudio con su amigo el pintor Gerardo Rueda ²⁹. Entabla amistad con Saura, Sempe-re, Chirino y Antonio Magaz. Inicia la colección de pintura abstracta española que más tarde formará la base del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

1959 Exposición individual en la Galería Biosca de Madrid. Se trata de su primera individual en España, y también la primera vez que Juana Mordó, entonces directora de la Galería Biosca, expone a un artista abstracto. La exposición se divide entre *Saetas* y una nueva serie de cuadros caligráficos negros sobre blanco, la *Serie Negra*, que llega hasta 1963. Se publica el libro de Antonio Magaz-Sangro sobre estas obras: *Zóbel. Pinturas y dibujos* ³⁰.

Participa en la exposición *Negro y Blanco. Exposición homenaje a Chillida, Oteiza, Miró-Artigas, Tàpies y Palazuelo*, en la Sala Darro de Madrid. En esta exposición, Zóbel se identifica con los pintores españoles de su generación, y este será uno más de los motivos que le llevan a tomar la decisión de dejar Filipinas y el mundo de los negocios y dedicarse por entero a la pintura.

Regresa a Filipinas, aunque su actividad artística queda centrada en España. Trabaja como socio-gerente de Ayala, pinta, enseña, continúa sus estudios arqueológicos, pero su mente está en España. Al finalizar el año, Zóbel resume así este difícil y complicado periodo:

"No es fácil determinar lo ocurrido el año pasado. Han pasado demasiadas cosas (...). España, en cambio, es una explosión de luz. Llena por completo el vacío. (...) Amigos: Gerardo y Manolo redescubiertos. Nuevos amigos: una extraña especie de hermandad espiritual en Tony Magaz; la humanidad de Antonio Lorenzo; la aguda inteligencia de Saura (...). Y hasta el placer de pasear por las calles y escuchar el sonido del español. El sonido del hogar. Puede que sea algo importante: este reconocimiento del hogar. Si hay que perderse en algún sitio, que sea en éste. Pese a todos los ornamentos, pese a la comodidad de la prosa inglesa, en última instancia me reconozco como español. Y lo demás es cuento. (...) Me encuentro a mí mismo en la pintura de España; soy uno más. Aceptado como tal por los otros, que son, en general, mis amigos. Me uno a ellos en el momento del descubrimiento, cuando empezamos a despertar interés. Sucede ante mis ojos: Tàpies cubierto de dinero y de gloria desde la Bienal de Venecia; Feito asentado en París; Saura en boca de todos; Canogar, con sus obras reproducidas a todo color en las revistas de arte francesas, sorprendentemente bien, y empiezo a participar en

las exposiciones organizadas por el Gobierno en otros países: Suiza, Alemania, Escandinavia, Sudamérica. Es el momento propicio, por lo menos a ese nivel. Soy un pintor de renombre, con todo lo que eso significa. El verdadero descubrimiento es la posibilidad de aceptar un modo de vida." (Manila, diciembre 1959).

Expone *in absentia* en una exposición de pintores españoles: *La joven pintura española*, itinerante por Basilea, Friburgo y Munich, entre otras ciudades.

1960 Participa en la exposición colectiva *Before Picasso after Miró* en The Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Viaje a Tokio.

Imparte un curso sobre arte chino y otro sobre arte japonés en la Universidad del Ateneo de Manila. Su enorme generosidad y su apoyo constante al mundo del arte afloran de nuevo en esta ocasión, pues el dinero que recibe Zóbel por estas clases lo dona para comprar fondos para la Biblioteca de la Universidad y reproducciones de pinturas importantes de la Historia del Arte ³¹.

Entre 1955 y 1960, Zóbel se da cuenta de que España reúne intelectual, sentimental y pictóricamente aquello que ha buscado toda su vida. Esta situación le crea una incesante inquietud respecto a su vida como artista, que compagina con el trabajo empresarial, lo que le lleva de manera inevitable hacia una crisis de identificación acompañada de un estado de fuerte depresión, contra el que intenta luchar pintando frenéticamente, y termina en una alarmante enfermedad de causa física desconocida. En diciembre de este año, Zóbel desmonta su oficina en Ayala y después de diez años de conciliar su vida artística con la de los negocios toma la decisión de irse a España a vivir y dedicarse por entero a la pintura.

1961 Exposición individual en la Luz Gallery, Manila. Esta galería la acaba de inaugurar este año su amigo Arturo Luz y pronto se convierte en la más importante de Filipinas. La exposición es grande, tiene un gran éxito; se trata del final de una etapa.

Establece su residencia definitiva en Madrid.

Exposición individual en la Sala Nebli, Madrid. En ambas exposiciones muestra cuadros de la *Serie Negra* (1959-1962), caligrafías negras sobre blanco. Al desaparecer el color se anulan las vibraciones producidas por el contraste de uno o varios colores, y al mismo tiempo consigue sugerir dirección, velocidad o volumen mediante los barridos a brocha seca de las caligrafías negras. Técnicamente se sirve de una jeringuilla de inyecciones con la que recorre el lienzo con amplios trazos que se angulan o se abren meditadamente sobre el blanco desnudo. Esta utilización del blanco y el negro lleva de forma generalizada a los críticos de la época a considerarle un pintor informalista; sin embargo, y a diferencia de otros pintores como Saura, Millares o Canogar, Zóbel medita, observa y estudia, no se fía de su mano, del gesto improvisado, y de esa actitud no surge el grito, el paroxismo o la denuncia. Zóbel se distancia del informalismo y lo explica clara y concisamente en un texto en el que define su pintura en la *Serie Negra*:

"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.”³²

A lo largo de los diez años pasados en Filipinas, su interés por la arqueología, la escultura religiosa y el arte contemporáneo filipino le habían llevado a reunir muy buenas colecciones en los tres campos, y como colofón a su mecenazgo en las islas dona a la Universidad del Ateneo de Manila estas colecciones, con las que se crea la Ateneo Art Gallery en junio de este año. Las pinturas de esta colección iban desde los estilos figurativos hasta la abstracción, y en ella estaban representados algunos de los artistas filipinos más importantes de aquellos años, como Arturo Luz, Vicente Manansala, José Joya y Hernando R. Ocampo³³.

Publica un artículo sobre porcelanas filipinas: “The first Philippine porcelain”³⁴.

1962 La Universidad del Ateneo de Manila le otorga el primer doctorado *honoris causa* de la Universidad, y también el título de director honorario de su Museo.

Participa, entre otras, en dos importantes exposiciones colectivas fuera de España: *Modern Spanish Painting* en la Tate Gallery de Londres (el cartel de la exposición reproduce *Colmenar* de Zóbel), y la XXXI Bienal de Venecia, exposición en la que conoce a Gustavo Torner, entre otros pintores³⁵.

En Madrid, participa en la exposición *Cinco pintores: Sempere, Rueda, Manrique, Vela y Zóbel* en la Galería Neblí.

Viaje a Chicago. Visita, junto a su amigo Mike Dobry, una exposición de pinturas del actual Museo del Palacio Nacional de Taipei (antigua Ciudad Prohibida), en Taiwan, en el Art Institute de Chicago³⁶. Sobre esta exposición escribe:

“Fui con Mike Dobry a ver las pinturas de Gu Gong expuestas en el Art Institute. Los paisajes Song son mucho más grandes de lo que pensaba. Las reproducciones que conocía, al ser mucho más pequeñas, no permitían hacerse una idea de la gran cantidad de caligrafía que contienen. Pensaba que era posterior. (Pero el contenido reina sobre la forma. Rembrandt y Velázquez se habrían sentido como en casa; sobre todo Rembrandt). Incluso las que se supone que son las mejores pinturas Qing ‘de letrados’ resultan descuidadas y poco precisas. ¿Estoy equivocado? ¿O son ante todo, como sospecho, autógrafos firmados por misteriosos personajes ilustres que juegan con la brocha en beneficio mutuo? Después de todo, muchos de nosotros hacemos algo parecido. Y supongo que algunos de los resultados parecen terriblemente torpes. Las notas a pie de página están ahí, para complacer a quienes se dan cuenta.

Los ‘viajeros’ de Fan Guang complacidos en su colosal existencia, el artista concentrado en su tema, utilizando el pincel como un medio, no como un fin. Mike dirigió mi atención hacia Pesca en un río nevado, de Xu Daoning. Nítida, decidida; vacuidad en calma. Una vacuidad japonesa, pero sin azúcar. Después de un rato, la tarta y, más aún, lo insípido, siempre parecen lo mejor. En cierto modo, qué poca cosa hay en todo esto; estas obras endebles circundadas por el repetitivo e incoherente discurso de los siglos. A su lado, nuestros Louvres y Prados parecen densos, fuertes, llenos de mobiliario y gesticulación. El mundo chino rebosa de privacidad. Estas obras, que no fueron creadas para ser expuestas públicamente, tienen una apariencia embarazosa. Ofenden la modestia. (...)”³⁷

Viaje a Venecia para asistir a la inauguración de la XXXI Bienal, y a Roma. A la vuelta de ese viaje, el 20 de julio, escribe en Madrid:

“Hace casi una semana que hemos vuelto de Venecia Gerardo [Rueda], Alfonso [Zóbel] y yo. He tardado una semana en volver a organizarme. Me noto patoso. Mi pintura, que tiene cierto elemento de virtuosismo, me obliga al ejercicio casi diario; los huecos se notan. Del viaje en concreto, me quedan unos trescientos dibujillos. La Bienal es una especie de mercado de esclavas

donde se olfatea y se es olfateado. Demasiado cuadro. No llegué a verlos todos. Creo que no llegué a ver ni la mitad. En el pabellón español, lo mismo. Parecía un escaparate de la calle Hortaleza o Fuencarral. Lo mío hacía bien contra las paredes pintadas en negro. Dentro de tanto jaleo, su sencillez se denotaba. Me ofrecen exposiciones en NY, Chicago, Los Angeles, San Francisco (Feingarten, Bodley), en Roma (La Salita, Don Quixote), en Nápoles. Me parecen muchas, demasiadas. (...) Manessier, por política y sin razón, se llevó el Gran Premio. Giacometti, con razón, se lo lleva en escultura. Sus cuadros se han abandonado terriblemente de 1957-59. Para mí lo mejor de Venecia fueron los pabellones de Jean Paul Riopelle y de Hundertwasser. El último me cogió completamente por sorpresa. No teniendo quien nos defendiera ante el jurado, los españoles nos quedamos con las manos vacías. (...) El Presidente Segni, cansado y distinguido, mascarón de proa con chaquet, rodeado de funcionarios y militares estrepitosamente decorativos, visitó cada pabellón y tuvo frase lapidaria para cada artista. Delante de mis cuadros, exhausto de tanto decir, me hizo una especie de gesto aéreo con las manos como si fuera un avión tomando el vuelo. Evidentemente ve las cosas más claras que muchos críticos. (...) Lo mejor de la Bienal es Venecia. Ese inmenso juguete. (...) De Venecia se ha dicho todo. Está gastándose de tanta mirada. (...) Volvemos a Roma mirando todas las fuentes que vamos encontrando. (...) Maravillosa exposición retrospectiva de Mark Rothko. Nuevos colores, a la vez que vibrantes y sombríos. Los mejores cuadros que veo en todo el viaje si exceptuamos un Bonnard que hay en Venecia, un desnudo de mujer ante un espejo en colores que se retuercen y chisporrotean. Todo es color en Italia. Qué ganas de comprarme una caja de acuarelas y hacer el tonto. De pintar con veladuras. También: maravillosos los pequeños bronceos etruscos en la Villa Giulia.

Me paseo por todas partes dibujando; en Venecia a Tintoretto, en Roma fuentes y agua. Me compro una linterna romana de bronce, un sestercio de Lucio Vero, una gema tallada del XVIII, un grabado de dos caras de chica de Renzo Vespignani. (...)”

En Madrid se cambia de casa y estudio al número 12 de la calle Fortuny.

Empieza a grabar con Dimitri Papagueorghiu, y con Antonio Lorenzo se dedica activamente al grabado en aguafuerte. En relación a esta actividad como grabador mantiene una intensa correspondencia con su amigo y grabador norteamericano Bernard Childs. Viaje a París con Antonio Lorenzo y Gerardo Rueda. Octubre. Visitas al Museo del Louvre, galerías y a su amigo Bernard Childs que les hace una sesión de grabado. Childs es el amigo que más le influye, y el que le enseña los secretos y problemas en cuanto a tintas, planchas, papeles, etc.³⁸

De esa visita al estudio de Childs, Zóbel escribe:

“Antonio y yo viendo grabar a Childs. Le impresionan los aguafuertes de Antonio –‘only two weeks’. Detalle: desde entintar una plancha hasta que acaba de pasarla por el tórculo, Bernard tarda dos horas y media. No desperdicia movimientos. Entinta con espátula y limpia con papel de periódico. El proceso de entintar es como si pintara cada plancha. No hay cosa más bonita que ver a alguien hacer algo que sabe hacer de veras. Bernard usa más la cabeza en entintar una plancha que la mayoría de los pintores que conozco emplean en pintar un cuadro. (No le gusta el aguafuerte, lo encuentra indirecto). Salimos a la calle atontados, con la cabeza llena, y nos vamos a Charbonnel a comprar materiales”.

Completa este relato el que nos ha dejado el pintor Antonio Lorenzo en el prólogo de la catalogación de su obra gráfica de cómo se interesó por el grabado a raíz de este viaje con Zóbel a París. “No fue hasta 1960, en un viaje que hice a París, con Fernando Zóbel y Gerardo Rueda, que me interesé por el grabado. Sucedió en el estudio parisiense del artista norteamericano Bernard Childs, antiguo cono-

cido de Zóbel. Nos hicimos amigos. Mostré curiosidad y me permitió que mojara el papel y tirara de las aspas del tórculo... Bernard Childs me inició y Zóbel, algunas veces presente –se pasaba el día buscando libros y grabados–, conocedor de mis debilidades, hizo el papel de tentador llevándome rápido a la casa Charbonnel para adquirir tintas, rascadores, punzones, bruñidores y muchas cosas más, rematando la compra con un pequeño tórculo al cual quitamos las aspas y metimos en el maletero del coche.”³⁹

Viaja a Nueva York de camino a Manila, a donde suele ir a pasar las Navidades. Este viaje coincide con el año en que el Pop Art está en plena efervescencia en Estados Unidos, y en él Zóbel visita la histórica exposición *New Realisms* en la Sidney Janis Gallery, sobre la que anota lo que sigue a continuación:

“*Súper exposición en Janis. Súper catálogo. Todo súper 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.*”⁴⁰

Un año después, el 17 de noviembre de 1963, vuelve a escribir sobre el tema:

“*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). 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.*”

Sus visitas al Museo del Prado son constantes, siempre acompañado de su cuaderno de apuntes para estudiar y analizar con su pluma pinturas del pasado. Esas visitas son largas y por ello solicita una tarjeta de copista del Museo del Prado para poder sentarse y dibujar con más comodidad.⁴¹

Comienza su afición a los toros (deja en sus cuadernos de apuntes numerosos dibujos y críticas taurinas). Colecciona cerámicas españolas en blanco y azul de los siglos XIV al XVIII y piezas en plata del barroco español.

Fernando Nuño expone sus fotografías de artistas en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid, entre ellas de Fernando Zóbel pintando.

Zóbel empezó a comprar obras de pintores españoles de su generación en 1955. Desde entonces hasta este año tiene en su todavía pequeña colección obras de Antonio Saura, Gerardo Rueda, Luis Feito, Guillermo Delgado, Antonio Lorenzo, Manuel Millares y Eusebio Sempere. A finales de año, y antes de emprender el viaje hacia Filipinas, Zóbel menciona por primera vez el “proyecto Toledo” (futuro Museo de Arte Abstracto). Se trata de la primera idea sobre qué hacer con su colección de pintura de artistas españoles abstractos:

“*Me voy con pocas ganas. Me despido de Antonio [Lorenzo] y de Gerardo [Rueda]. Hablamos del proyecto Toledo*” (Madrid, 27 de noviembre de 1962).

La *Serie Negra* finaliza este año con el *Ornitóptero* (1962).

1963 De 1963 a 1975 se extiende la etapa más larga en la pintura de Zóbel. Este año vuelve al color y entran lentamente los sienas, los tostados, ocre y grises en obras como *Atienza*, *Armadura III* o *Pancorbo*. El tema del recuerdo, ya apuntado en las series anteriores, toma cuerpo en esta nueva etapa, en la que Zóbel, mediante formas, objetos e imaginación, propone, según sus propias palabras, “recordar en términos pictóricos”. En el preludio de esta etapa colorista Zóbel desarrolla la idea de una pintura basada en el recuerdo de la experiencia vivida, que encuentra su parangón literario en la magna obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*. Sobre la influencia de Proust en su pintura, Zóbel se explica con gran claridad al hablar del *Homenaje a Patricio Montojo* (1963), actualmente en el Museo de Arte Abstracto Español:

“*Siempre me ha impresionado esa parte del Côté 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. 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 el 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 una batalla naval. El norteamericano culto probablemente vería una escena de Melville. Esta mañana a Rubio Camín le salió un 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, de 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 una agujero y se le rodea de hierro...’ etc. (Cuadro agujero que lo llena el espectador. Yo pongo el hierro que da forma al agujero). Retrospectivamente se llenan de sentido obras anteriores: El Faro, La primera amapola, 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 los veo aún claros. Con el tiempo se irá ordenando todo esto.*”⁴²

Exposición de dibujos en la Galería Fortuny, Madrid. Se publica un libro sobre sus dibujos: *Zóbel. Dibujos, drawings, dessins*, con un texto de Antonio Lorenzo⁴³.

Durante este año, la idea de instalar su colección de pintura en algún lugar fuera de su casa de Madrid va tomando forma. Para ello, en abril se va con Gerardo Rueda a Toledo a ver casas, pero no encuentra nada que le satisfaga. Pocos días después, Gustavo Torner le invita a pasar el día en Cuenca para que conozca su casa y la ciudad, junto con José María Agulló, Rafael y Carmen Leoz y Juana Mordó. En junio, el proyecto del museo va tomando forma, cuando a través de Gustavo Torner, el alcalde de Cuenca le ofrece el edificio de las Casas Colgadas (que en este año están en restauración, y su utilidad aún por decidir) para instalar su colección. Una vez vistas las casas, Zóbel se decide rápidamente. El 16 de junio, después de visitar las Casas Colgadas, escribe:

“*Dos días en Cuenca con Torner y Lorenzo. El alcalde Rodrigo de la Fuente no nos pone más que facilidades y soluciones. Echamos un vistazo. Se puede poner un museo magnífico en las Casas Colgadas. 20-30 años de renta nominal y los cuadros quedan en mi propiedad. Me las dan acabadas, pero una vez dadas los gastos corren de mi cuenta. (...) Lo veo bueno y bonito y casi me ahorro un millón de pesetas de casa que las puedo dedicar a cuadros. Lo interesante sería atraer a pintores a que se vengan a veranear. El mechón de la fortuna, cuando se presenta, hay que agarrarlo. De otra forma remordimiento.*”

La existencia de un espacio para instalar su colección afecta profundamente al contenido de la misma, y a partir de este momento Zóbel ve necesaria una representación más completa de los artistas de la generación de abstractos españoles. Zóbel elige las obras y siempre procura que el artista participe de la elección. No acepta obsequios ni donaciones, y por tanto puede actuar con la máxima libertad.

Generalmente compra directamente a los artistas, otras veces en galerías de arte, en alguna ocasión mediante el intercambio de su obra con la del artista, y en otras, el artista hace una obra explícitamente para el Museo. Desde este momento forma un equipo con Torner y Rueda, que se ocuparán de la adecuación de los espacios del Museo y de la instalación de las pinturas. En julio, Zóbel se instala en Cuenca. Y en septiembre empiezan las obras del Museo. Zóbel, entusiasmado con el proyecto del Museo, le escribe a su amigo americano Paul Haldeman (4 de octubre de 1963):

“Mi gran proyecto ahora es un Museo de Arte Abstracto Español en la ciudad de Cuenca, a dos horas y media de Madrid. En las célebres Casas Colgadas, que el Ayuntamiento, con visión de futuro, ha accedido amablemente a alquilar durante treinta años por el equivalente a un dólar y medio anual. Todos contentos. Tengo la impresión de que va a ser uno de los pequeños museos más adorables del mundo. Como yo seré el propietario, el director, el conservador, el comité de adquisiciones, el mecenas, el consejo de administración y el dictador, creo que lo pasaré muy bien. La ambición de mi vida: un último club con un único miembro: yo. (Sólo habrá espacio para unas cuarenta pinturas, pero las expondré con todo el glamour que mi ferviente imaginación de joyero pueda concebir)”.

En octubre compra *Sarcófago para Felipe II* (1963), de Manuel Millares, una de las obras más importantes del Museo. Después de visitar al artista en su estudio, escribe:

“El otro día me llamó Manolo Millares, que se ha enterado de lo del museo, y me dijo que tenía un par de cuadros que quería que viera antes de que llegara Pierre Matisse, porque le gustan y sobre todo le gustaría que se quedara alguno en España. Fui con Gerardo después de comer. (...) Me dice que la arqueología es lo que más le interesa después de la pintura. Vemos los cuadros. Un tríptico muy bien hecho, a base de culos y corsés, que se refiere al caso Profumo. A mí me parece poco Millares y sobre todo demasiado tópico. Prefiero el otro, un díptico grande que representa un sarcófago, el cadáver de Felipe II, o lo que sea. Con toda su pobreza y con toda la brutalidad de la materia, es de una elegancia impresionante. La diferencia entre pop-art y Millares es que Millares estetiza, compone. El susto no es el asunto, es más bien una propina o algo parecido. Él mismo lo dice: ‘El neo-dadá no me interesa lo más mínimo.’”

Un año después le compra otra obra, una arpillera titulada *Cuadro* que aparece reproducida en el primer catálogo que edita para el Museo de Arte Abstracto en 1966. En 1963 también compra dos obras a Manuel Rivera, *Espejo de duende* y un paisaje.

Este año da por finalizadas sus investigaciones sobre arte filipino, y publica en Manila un impecable estudio titulado *Philippine Religious Imagery* sobre las imágenes filipinas pintadas, esculpidas o modeladas durante el dominio español, entre 1565 y 1898. Con este estudio concluye Zóbel que si en algún lugar se puede estudiar la existencia de un estilo filipino con unas características peculiares es sin duda en la estatuaria colonial.

Conferencias: una sobre “El renacer de la pintura española” en el Colegio de Leyes del Ateneo de Manila, y otra sobre “El mundo del pintor oriental”, en un curso organizado por la Cátedra San Pablo en Madrid.

1964 Rechaza una cátedra en Historia del Arte que le ofrece el Mills College de Berkeley (California).

Exposición individual en la Luz Gallery de Manila. También trabaja en una serie de aguafuertes en el taller del pintor Manuel Rodríguez en Manila.

En Madrid, exposición individual en la Galería Juana Mordó, inaugurada este año por la galerista del mismo nombre. Es su primera exposición en España tras su vuelta al color.

Viaje a Nueva York con motivo de su presencia en el pabellón español en la New York World Fair, y para concretar su exposición en la Bertha Schaefer Gallery para el año siguiente.

Año de intensa actividad en torno al Museo, adquisiciones, viajes, visitas a estudios, etc. Con enorme prontitud, Zóbel consigue atraer a Cuenca a un buen número de artistas, entusiasmados con la idea del Museo. En la Semana Santa de este año ya tienen estudio en la ciudad, además de Antonio Saura y Gustavo Torner que viven allí, Gerardo Rueda, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó y Amadeo Gabino. Y Zóbel escribe:

“Mompó llegó ayer para quedarse en la casa. Millares y Serrano fueron el día anterior. Escassi se queda con Ángeles Gasset. Vi a Greco y Adriansens en la calle. El lugar está lleno de pintores. Absolutamente repleto.”

En este año compra algunas obras a José Guerrero, a Gustavo Torner y a Manuel Hernández Mompó, que realiza expresamente para el Museo *Semana Santa en Cuenca*. También la presencia de Chillida en la colección es otro de los objetivos para este año. Por mediación de Antonio Saura, ambos artistas se conocen en Cuenca en mayo, y Zóbel le pide una pieza para el museo ⁴⁴. A finales de este año, Chillida le contesta a Zóbel que ya tiene la escultura para Cuenca; se trata del *Abesti Gogora IV* (1959-1964) ⁴⁵.

Sobre esta escultura y las conversaciones que mantienen en diversos encuentros, Zóbel escribe con extraordinaria lucidez sobre la calidad del pensamiento y de la obra del artista vasco:

“Chillida, más simpático que nunca, me dice que tenemos una escultura. Es grande. Punto de partida para otra mayor. Maeght no cobra comisión, total que se queda por la mitad de su precio normal; sobre los 350 k. (que será barato –y evidentemente lo es– para un Chillida –pero casi acaba con mis recursos). Por la foto es de madera, reconcentrada con ese extraño cuidar de todos los detalles que caracteriza a Chillida. Lleva casi tres años dándole vueltas a ésta. (...) Eduardo quiso ser artista desde muy joven. Lo que más le costó fue dejar la carrera empezada de Arquitectura por no hacer daño a la familia, pero no hubo más remedio que dejarla a medio camino. Estuvo hablando de cuando jugaba al fútbol y de la fama que tenía en la época en que todos los partidos acababan a bofetadas. No ha guardado ningún recorte de esa época gloriosa, y sus hijos (ocho) apenas le creen cuando cuenta que jugó en el Real Madrid. (...) Trabaja lentamente. Las ideas le van surgiendo del trabajo. El Abesti Gogora IV de Cuenca lo ha estado trabajando desde 1961 y lo acaba de terminar hace un par de meses. Una vez acabada la obra, se separa de ella sin ningún esfuerzo; se la sabe de memoria (a mí me pasa algo parecido, en contraste, por ejemplo, a Manolo Mompó. Quitarle un dibujo a Manolo es como arrancarle una muela (...)).” “Eduardo Chillida está aquí para la *Canada Cup*. Le encanta el golf. Vino a cenar con Pili y los Lorenzo. Tenía ganas de hablar y no paró de decir cosas bonitas hasta las dos. Antonio y yo nos dedicamos a pincharle, fundamentalmente.

En París, trabajó día a día durante dos terribles años entre la figuración y la abstracción, sin lograr terminar nada. En un determinado momento, decidió volver a la figuración para recobrar su equilibrio, y descubrió horrorizado que ya no sabía cómo. Pánico. Paseó por los Quais durante horas –recuerda que en algún momento se detuvo frente a un escaparate lleno de maniqués y se dijo a sí mismo: ‘el hombre que hizo esto por lo menos sabía lo que hacía’. Decidió que quizás París le estaba afectando negativamente, y regresó a Hernani, recién casado, con poco dinero y sin tener nada claro su futuro. Fue el momento más crítico de su vida. Creía que estaba acabado como escultor.

Aquellos dibujos de manos. No los hizo cuando estuvo enfermo; lo que hizo durante su enfermedad fue toda una serie de abstracciones serpenteantes con

tinta y pincel chinos. (...) *Mi Abesti Gogora es la primera de la serie; su primera escultura en madera. Costó años terminarla, con muchas pausas y finales en falso. Era mucho más grande de lo que es ahora. 'El corazón sigue siendo el mismo, hay que quitarle lo que sobra. El escultor no ve de la misma forma que el pintor. Mira en profundidad. Si estuviera haciendo tu retrato, yo no vería ningún perfil. Miraría al centro de tu cráneo y desde allí irían saliendo las formas, desde dentro'. Rechaza a Calder y a Henry Moore. (...) Le gustan Giacommetti y Lippold. Le apasiona Medardo Rosso. Me comentó que viera en París a un pintor español de más edad, casi desconocido, llamado Fernández. Prácticamente desconocido. Muy honesto. Le pedí que me enviara fotografías o alguna cosa. Hablamos de la gente que escribe sobre arte. Después empecé a traducirle pasajes chinos de las recopilaciones de Lin Yutuang. Estaba fascinado: 'debo tener algo chino metido en el cuerpo'. Su favorito era Gaston Bachelard. 'Esos jóvenes con barba no ven más allá de sus narices; la mayoría de las veces no tienen la menor idea de lo que está hablando'. Bachelard escribió la introducción al primer catálogo de Chillida, quien movió cielo y tierra para contactar con él; cuando se encontraron, se produjo casi de inmediato una identificación intelectual. Chillida sólo quería que Bachelard le diera permiso para citarle; 'mais nous sommes frères!', dijo el poeta, y decidió escribir la presentación. (...) Chillida nunca utiliza modelos; dibuja para definir la atmósfera, y después deja a un lado los dibujos y se enfrenta al material definitivo. En cierta ocasión intentó dibujar a partir de un modelo y el resultado fue desastroso (...)."*

Publica un artículo sobre Gerardo Rueda en Manila ⁴⁶, y también escribe este año el prólogo del catálogo de la exposición de la colección Johnson Arte actual USA. Esta exposición está organizada por la Dirección General de Bellas Artes, y se celebra en Madrid, en el Casón del Buen Retiro.

1965 Breve viaje a Manila, donde imprime un portfolio de 24 pequeños aguafuertes, *Libro de horas*, en los talleres de Manuel Rodríguez, y pronuncia la conferencia "Philippine Folk Art".

Viaje a Nueva York con motivo de su exposición individual en la Galería Bertha Schaefer.

Exposición individual en la Galería Sur de Santander.

Desde que decide instalar en Cuenca el Museo de Arte Abstracto, los viajes a esta ciudad son constantes; en la carretera y en la ciudad encuentra durante estos años la mayor parte de sus temas para paisajes, como *Tarancón* (1964), *Balcones* (1964), *Carretera de Valencia* (1966) y otros muchos que pintará con el paso de los años. Poco a poco, la ciudad y su entorno se van apoderando del pintor, y Cuenca llena sus cuadernos de apuntes, sus cuadros y también sus escritos. En abril, una vez en Cuenca, después de estar en Manila y Nueva York para su exposición, escribe:

"A medida que conducimos, la tensión disminuye. Nueva York parece infinitamente remota. Empiezo a sentirme de nuevo yo mismo tras pasar Tarancón. Una luz tenue y fría con nubes. Árboles acampanados a ambos lados de la carretera esperan un ensanchamiento que tardará una década en producirse. Han caído las flores de los almendros y todavía no han llegado las amapolas; la primavera al borde de su segundo aliento. Lentamente, renace mi apetito por la forma y el color de la meseta y empiezo a sentirme de nuevo un pintor. En realidad, casi no he tocado un pincel en tres meses."

Viaje a Barcelona, octubre. Con Gerardo Rueda y Gustavo Torner, para visitar a Tàpies en su estudio y comprarle una obra importante para el Museo. Zóbel ya tenía reservada en la Galería Stadler de París *Grand Equerre*, pero quiere saber lo que opina Tàpies al respecto. Finalmente, y de acuerdo con Tàpies, se decide por esta obra.

1966 Fallece su madre, Fermina Montojo y Torrónategui.

Exposiciones individuales en la Galería Juana Mordó de Madrid y en la Galería La Pasarela de Sevilla, en la que pronuncia una conferencia sobre la "Pintura abstracta española en el Museo de Cuenca".

Zóbel pinta poco mientras finalizan las obras del Museo. Cuelga solamente dos de sus cuadros: el *Ornitóptero* (1962) y *Pequeña primavera para Claudio Monteverdi* (1966).

Inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 30 de junio. Al día siguiente escribe sobre esta inauguración:

"Una inauguración sencilla: el gobernador, el alcalde, el presidente del Consejo, Rodrigo, Fernando Nicolás y algunos periodistas locales. Le pedí a Rodrigo que abriera la puerta (visiblemente impresionado, sorprendido y complacido), y lo hizo, no sin dificultad, utilizando la gran llave de hierro decorada con una cinta púrpura. El museo estaba precioso, y aparentemente todo estaba en su sitio. Los funcionarios, encantados. Celebramos muy tarde una cena cordial, con reiterados cumplidos. Mis pies, hinchados y doloridos. Dormí como un tronco. Por la mañana, el museo estaba tranquilo. Grabamos una entrevista para la radio y la televisión. Los Edurne vinieron de Madrid y nos sentamos por allí a charlar, prestando de vez en cuando atención a los comentarios del goteo de visitantes. No había invitado a nadie, premeditadamente, para que nadie pudiera decir después que había sido excluido. Los grupos que llegaron de Madrid por la tarde vinieron, por tanto, simplemente porque quisieron venir. En la cena éramos unos cincuenta: Juana Mordó y, lógicamente, los Edurne; Manuel y Mari Rivera; Manolo y Elvireta Millares; Carmen Laffón, que vino desde Sevilla; Jaime Burguillos; algunos de los hermanos Ruiz de la Prada; Lucio Muñoz y Amalia Avia; Paco López Hernández; Antonio y Margarita Lorenzo; los Paluzzi con una joven pintora de Chicago, muy atractiva con su chal amarillo y su sombrero cordobés; Martín Chirino y su mujer; Alberto Portera y su mujer; Isabel Bennet; Eusebio Sempere; Macua; Fernando Nuño; Gerardo, etc. etc. Nuño hizo una fotografía de todo el grupo distribuido a lo largo de la escalera. La visita del grupo al museo fue un gran éxito."

Se edita un catálogo con introducción de Fernando Zóbel y fotografías en blanco y negro de Fernando Nuño de algunas de las obras. Este primer catálogo muestra en su cubierta una fotografía nocturna de las Casas Colgadas. Ricard Giralt-Miracle diseña una sobrecubierta para este catálogo en 1973 con una fotografía de los hermanos Blassi, quienes colaborarán con Zóbel en la mayor parte de sus proyectos editoriales. En el Museo colaboran una serie de artistas jóvenes, como Jordi Teixidor y José María Yturralde, también Nicolás Sahuquillo y Ángel Cruz. En este año el Museo cuenta con un centenar de pinturas, doce esculturas, unos doscientos dibujos, grabados, carteles y varios libros dibujados y grabados por artistas españoles. No se trata de una colección histórico-didáctica ni tampoco de una representación exhaustiva de artistas abstractos españoles ⁴⁷, en primer lugar porque los esfuerzos económicos tienen un límite ⁴⁸ y, en segundo lugar, porque una colección particular obedece al gusto del coleccionista e implica

"una manera de ver y no el azar y el capricho."

Recibe la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio por la creación del Museo, y la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica.

1967 Con la vuelta al color, Zóbel comienza a serializar su pintura, y una de las primeras series que aparece en esta nueva etapa es la de los *Diálogos* con la pintura, conversaciones que mantiene con el lápiz, la pluma o el pincel en la mano con obras de otros artistas. En general, se producen en sus viajes, en museos y exposiciones, y siempre quedan reflejadas en sus cuadernos de apuntes. Son el reflejo del mundo que rodea al pintor. Las obras de otros pintores se convierten en objeto de estudio, porque nunca copia, sino que contempla, analiza, interpreta, descompone y compone para luego construir a su modo (luz, movimiento, color,

gesto, intención). Varios años después, en una entrevista, explica lo que supone esta serie dentro de su obra:

*“Esta serie creo 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.”*⁴⁹

Son muchos sus interlocutores: Braque, Morandi, Rembrandt, Lotto, Poussin, Tintoretto, Adriaen Coorte, Saenredam, John Singer Sargent, Bonnard, Turner, Monet, etc. Con cada uno de ellos la conversación es diferente. Por ejemplo, con Degas y Manet el tema de conversación será el color; con Turner y Monet los valores cromáticos; con Tintoretto, con quien mantiene varios diálogos, y sobre el que hay numerosos dibujos a lo largo de todos sus cuadernos de apuntes, escribe a propósito del *San Jorge* de la National Gallery de Londres:

*“Cada uno por su lado: se dispara y se recoge como el sistema venenoso de una boa. La impepinable ‘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 (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 esforzar 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 –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 colores ilógicos (los 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.”*⁵⁰

La apertura del Museo de Arte Abstracto Español atrae a la prensa internacional y se publican en estos años numerosos artículos sobre el Museo (*Time Magazine*, *Architectural Forum*, *Herald Tribune*, *Studio International*, *London Telegraph*, *Gazette des Beaux Arts*, etc.). Las visitas al Museo de especialistas, conservadores y artistas son frecuentes; entre éstas hay que destacar la visita de Alfred H. Barr, primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), sobre la que Zóbel deja escrito el 1 de enero de 1967:

“Más visitantes: Carlos y Charo Reim, Javier Reim, Teixidor con su novia, Yturralde con su mujer y su bebé. Alrededor del mediodía, apareció Jean Bratton con Alfred Barr, del Museo de Arte Moderno, y su esposa. Un anciano discreto, encantador y muy inteligente. (...) Barr visitó tranquilamente el lugar, tomando notas. Al final preguntó si tenía tiempo para dar otra vuelta. Lo hizo:

empezó de nuevo por el principio y repitió todo el circuito. Almuerzo en casa de Sempere. Barr me susurró al oído que él y su esposa pensaban que era el museo más bello que habían visto nunca. Le pregunté si podía repetírmelo. Dijo que sí, y lo repitió en voz alta. Los asistentes aplaudieron y allí mismo le nombramos conservador honorario. Hubo más canciones y más baile, etc. Los Barr estaban obviamente encantados. Barr me pidió que le ayudara a revisar sus fondos de arte español en el MoMA. Me ofrecí a llenar los vacíos.”

A partir de este año, Rafael Pérez-Madero trabaja al lado de Fernando Zóbel como secretario, administrador y colaborador en todos los proyectos relacionados con su obra y el Museo. Además de publicar sobre su pintura *La Serie Blanca* y de hacer un cortometraje sobre su obra, después de su muerte se ha ocupado de gestionar su obra y ha comisariado la mayor parte de sus exposiciones, incluida ésta.

Conferencia “Las dos corrientes del arte abstracto español” en la Casa de Cultura de Cuenca.

1968 Exposición individual en la Galería Bertha Schaefer, Nueva York.

A finales de los años sesenta, su pintura se vuelve más geométrica, en general su estilo se enfría, y participa por tanto de la dureza que se impone en casi todas las corrientes artísticas de esta década. En estas obras, los espacios se construyen por medio de líneas dibujadas a lápiz, planos entrecortados y perspectivas impecables. Trapecios, rombos y cubos articulan la composición por medio de un entramado arquitectónico. Surgen series en torno a temas conquenses –*La fuente*, *La calle estrecha*–, temas sevillanos –*Conde Ibarra*– y temas de la pintura clásica, como los seis diálogos con Pieter Saenredam (1968) o las siete conversaciones con el pintor Adriaen Coorte (1968). Lo esencial es la costumbre de desarrollar un tema poco a poco a través de múltiples cuadros, dibujos, bocetos y fotografías.

Desde que Zóbel expone en la Galería La Pasarela de Sevilla el año anterior, esta ciudad empieza a formar parte de su vida. En Sevilla, Zóbel entabla una estrechísima amistad con la pintora Carmen Laffón, con la que comparte estudio, así como con José Soto. También comienza en estos años su amistad con la familia Bonet Correa y con los pintores Joaquín Sáenz y Gerardo Delgado.

1969 Primera exposición de fotografías *Cuenca y sus niños* en la Casa de Cultura de Cuenca.

Año de numerosos viajes: Nueva York, Washington y Boston; Teruel y Albarracín; Londres; Munich y Ginebra.

Escribe un texto sobre Antonio Lorenzo titulado “Lorenzo. Machines for the imagination” en el catálogo de la exposición que celebra este artista en la Galería Kreisler.

1970 Exposición de dibujos en la Galería Egam, Madrid.

El Departamento de Grabados y Artes Gráficas de la Universidad de Harvard publica *Fernando Zóbel. Cuenca. Sketchbook of a Spanish hilltown*. Este libro reúne unos cuarenta dibujos en tinta y acuarela seleccionados de un cuaderno de dibujos sobre Cuenca realizado por Zóbel entre 1963 y 1965. Años en los que ya se ha comprado una casa en la ciudad, y que coinciden con la gestación del Museo de Arte Abstracto. Son dibujos descriptivos en los que Zóbel evoca minuciosamente la ciudad, sus calles, su casa, los estudios de sus amigos y un sinfín de detalles y anécdotas con ese tono de sutil e irónico sentido del humor que caracteriza su personalidad. El libro lo publica el Departamento de Grabados y Artes Gráficas de la Harvard College Library como reconocimiento a su persona por ser el primer ayudante del conservador de este departamento, y dedican la edición del libro a la conmemoración del veinte aniversario de la Houghton Library. El libro contiene un prólogo de Philip Hofer, director del Departamento de

Artes Gráficas del Harvard College, una introducción de Fernando Zóbel, y las notas manuscritas que acompañan a los dibujos, escritas en español, son traducidas por el propio Zóbel ⁵¹.

Participa en la exposición *12 pintores españoles* del Museo de Arte Abstracto que se celebra en el Göteborgs Konstmuseum (Suecia). Con motivo de la inauguración viaja a Gotemburgo y pronuncia una conferencia sobre “La generación abstracta española”.

Viajes a Londres y Amsterdam.

1971 Exposición individual en la Galería Juana Mordó, Madrid.

Zóbel continúa con la seriación de su obra, y a los *Diálogos* le siguen en estos años las series sobre paisajes conquenses, anatomías y fútbol. Cuenca con su río, el Júcar, y sus vistas desde la parte alta de la ciudad, serán los protagonistas de dos de las series de paisajes de esta época: *El Júcar* (1971-1972) y *La vista* (1972-1974).

Viaje a Londres, junio. Invitado al congreso de la Oriental Ceramic Society, de la que es miembro, con motivo de la conmemoración del 50 aniversario de su fundación; visita privada a la exposición organizada para este evento, *The Ceramic Art of China*, en el Victoria & Albert Museum de Londres. También asiste a un almuerzo de miembros de esta sociedad oriental invitados por el Decano del Winchester College de Oxford. En la comida toma una serie de apuntes del lago del College, de donde surgen poco después *El lago* y *El estanque* (1971). De estos dos temas nace el proyecto de hacer un cuadro grande, una especie de resumen de aspectos de un río. Después de varios tanteos, el río elegido es el Júcar a su paso por Cuenca. Zóbel trabaja sistemáticamente el tema durante este año, y finalmente se incluyen en la serie *El Júcar* unos treinta cuadros, un centenar de dibujos y dos colecciones de fotografías. La expone al año siguiente, junto con los dibujos y fotografías que ha utilizado para desarrollar el tema. Son pinturas en que los colores del Júcar son la base cromática de la serie, y a la vez una referencia abstracta a algo real. Estos colores se engarzan en la composición por medio de un entramado lineal que da una sólida estructura a la obra. Al tiempo que pinta esta serie, Zóbel escribe un diario del desarrollo y proceso de *El Júcar*. En 1995, Rafael Pérez-Madero comisaría una exposición sobre esta serie en el Museo de Arte Abstracto Español y publica en el catálogo este diario, inédito hasta esa fecha ⁵².

Nuevo estudio en Sevilla, en la conocida Plaza de Pilatos, uno de los lugares más bellos y emblemáticos de la ciudad hispalense.

Viaje a Oriente.

1972 Exposición de *El Júcar*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, y en la Casa de Cultura de Cuenca.

Otro de los temas que inicia este año es la serie *Academias*, estudios de color del cuerpo humano, basados en estudios de figura, unos tomados del natural y otros de pinturas del Renacimiento, del Manierismo y del Barroco (Mantegna, Bellini, Pontormo, Lanfranco, Strozzi, Della Bella, etc.).

Es nombrado Hijo Adoptivo de Cuenca por el Ayuntamiento de la ciudad.

Viaje por Europa Oriental, Viena, Bratislava, Praga.

1973 Inicia otro proyecto de cuadro parecido al del *Júcar*, pero esta vez basado en la vista por la ventana de su estudio en Cuenca. La serie se titula *La vista* y es casi tan amplia como la anterior. Su colorido se reduce a grises y la trama geométrica desaparece casi por completo. Con *El Júcar* y *La vista* Zóbel empieza a utilizar la fotografía como parte del desarrollo del cuadro. El proceso de apunte-dibujo-boceto-cuadro se completa con las fotografías y su proceso de trabajo se hace todavía más analítico y más frío. En Sevilla nace la idea para una nueva serie, Fútbol, en la que el interés por la figura humana se extiende al cuerpo en movi-

miento de niños que juegan al fútbol. El deporte es el pretexto, Zóbel aquí trata de pintar al unísono color y movimiento.

Conferencia: “Caligrafía oriental”, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Participa en la mesa redonda “La creación en el arte” junto a Pablo Serrano en el ciclo de conferencias “Análisis del arte actual” en el Centro Cultural de Estados Unidos en Madrid. Viaje a Londres y Copenhague.

Recibe la Medalla de Oro de la Agrupación Filatélica y Cultural de Cuenca por el apoyo y colaboración prestado a esta asociación.

1974 Exposición de la serie *La vista. En torno al desarrollo de un cuadro*, Galería Juana Mordó, Madrid, y Galería Juana de Aizpuru, Sevilla. En torno a esta serie se rueda un cortometraje de Rafael Pérez-Madero y Esteban Lasala: *Zóbel. Un tema*.

Viaje a la Universidad de Harvard con motivo del 25 aniversario de su graduación en esta Universidad. En esta visita es nombrado Conservador Honorario de Caligrafía de la Harvard College Library.

Publica *Zóbel. Cuaderno de apuntes*. Es un libro muy especial para Zóbel, en el que reúne una selección de las citas de otros autores sobre pintura que ha recogido desde los años cincuenta en sus cuadernos de dibujo. El libro contiene un prólogo y un índice por autores de Zóbel con breves indicaciones biográficas y bibliográficas de cada uno de los autores de las citas. Se imprime en Gráficas del Sur, de Sevilla, el diseño tipográfico es de Joaquín Sáenz y Manuel González, y la cubierta está diseñada por Jaime y Jorge Blassi ⁵³.

La gestión y dirección del Museo de Arte Abstracto Español implica una dedicación y un seguimiento para los que Zóbel no tiene el tiempo necesario, y nombra director a Pablo López de Osaba, filósofo, teólogo e historiador del arte y especialista en música sacra, al que conoce desde la inauguración del Museo en 1966.

Se publica en Filipinas la segunda edición de su libro *Philippine Religious Imagery*.

1975 La Universidad de Harvard le nombra miembro del Comité Asesor para la adquisición de libros raros y manuscritos.

Después de doce años investigando el color, Zóbel llega en los últimos cuadros de *La vista* a una pintura donde predominan los blancos; se inicia así la llamada *Serie Blanca*, que se extiende hasta 1978. Estas pinturas se caracterizan por unos blancos infinitamente degradados, que distribuyen espacios, volúmenes y se pierden en los extremos del soporte. Blancos que se acercan a los azules, a los grises o a los pardos, se funden con el propio blanco del lienzo o del papel intacto, haciendo que todo se convierta en fondo. Con la *Serie Blanca* se amplía la temática: la luz, el volumen, la forma, el gesto, anatomías, bodegones y, por supuesto, temas de la historia del arte. Con esta serie comienza a pintar acuarelas como otra forma de tomar apuntes para una obra basada en la eliminación y la selección.

Publica su primer libro de fotografías, *Mis fotos de Cuenca*. En la nota introductoria, Zóbel explica cómo para él la fotografía es otra forma de tomar apuntes:

“*Son fotos de pintor. Fotos de efectos y relaciones que me impresionaron y que pueden servir para ayudarme a pintar. Su parte descriptiva no tiene importancia. El verdadero tema de estas fotos puede ser un brillo, una armonía o una disonancia de color, una composición en diagonales impuesta por el azar al juego de los niños. Creo explicarme si digo que, para mí, la fotografía es una entre muchas maneras de tomar apuntes del natural.*” ⁵⁴

Viajes a Boston, París, Holanda y Venecia.

1976 Escribe un texto sobre Simeón Sáiz, para el catálogo de la exposición que celebra este artista en la Galería Edurne de Madrid. Simeón Sáiz y el escultor Peter Soriano son dos jóvenes artistas a los que Zóbel orienta en sus respectivas etapas de formación. Y también escribe otro texto para sus amigos, los hermanos,

diseñadores y fotógrafos Jorge y Jaime Blasi en el catálogo de su exposición dedicada a Antonio Machado, celebrada en la sala de exposiciones del Banco de Granada, en Granada.

Viajes a Normandía (Francia), Londres, Boston y San Francisco. Asiste a la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo del Castillo de San José, en Lanzarote, con Gerardo Rueda y Juan Antonio y Victoria Vallejo-Nájera.

Conferencia: "El lenguaje del dibujo", Caja de Ahorros de Sevilla.

1977 Exposición de acuarelas en la Galerie Jacob, París.

Escribe el prólogo del libro *Leandro V. Locsin*, sobre uno de los arquitectos más relevantes del Extremo Oriente, de origen filipino y gran amigo suyo desde los años cincuenta. También escribe este año un texto sobre Eusebio Sempere ⁵⁵.

Se publica un libro sobre su obra, *El misterio de lo transparente*, de Mario Hernández ⁵⁶.

Viajes a Londres, París, Alemania y Austria (con Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Pablo López de Osaba) y Boston.

Conferencia: "Pintura norteamericana en el siglo XX", con motivo de la inauguración de la exposición *Arte USA* en la Fundación Juan March de Madrid; también hace una visita guiada junto a Carmen Laffón de esta exposición, para un grupo de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.

1978 Exposición de la *Serie Blanca* en la Galería Theo y exposición de acuarelas en la Galería Rayuela de Madrid. En la *Serie Blanca* el interés por la figura se traslada hacia las distintas formas que tiene el cuerpo humano de colocarse; ya no es su movimiento, como en la etapa anterior, sino el reposo entre dos movimientos, y en especial en los gestos de los niños. Así surgen series dentro de una serie, como la denominada *Gestos*, en la que se incluyen series de pinturas que toman el nombre del modelo pintado: *Nazario* (1977), *Leonardo* (1977-78), *Dioni* (1977), *El Rafi* (1977) y *Barocci* (1977-78), así como el gesto de ciclistas y músicos. El gesto de los músicos tocando en un concierto, y las flautas con sus formas frías y metálicas, llenan otra gran parte de su pintura en estos años. De nuevo Zóbel habla de su mundo a través de su pintura. Como ocurre en otras facetas de su vida, no sólo le gusta y es un gran aficionado que asiste frecuentemente a conciertos y festivales, sino que además en estos años aprende a tocar la flauta.

Publicación de varios libros sobre la obra de Zóbel: *La Serie Blanca*, de Rafael Pérez-Madero ⁵⁷; *Zóbel. Acuarelas*, con textos de José Miguel Ullán ⁵⁸; y *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel*, de Pancho Ortuño ⁵⁹.

El programa de Televisión Española *Trazos*, dirigido por Paloma Chamorro, dedica a Zóbel y su obra dos de sus programas. También en este año Zóbel, en el programa de TVE *Imágenes*, explica su colección de arte oriental en su casa de Madrid, y la exposición de la colección de arte chino del rey Carlos Gustavo Adolfo VI de Suecia que se celebra en Madrid este año.

Ampliación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, con la construcción de un nuevo edificio adosado a las primitivas Casas Colgadas y diseñado por Gustavo Torner. La ampliación permite triplicar el espacio expositivo y la creación de una biblioteca especializada en arte contemporáneo, depósitos de cuadros y archivos.

Viajes a París y Galicia.

Conferencia: "Cuadros y espectadores", en el ciclo "Percepción visual en el arte" en la Escuela de Artes Aplicadas de Sevilla.

1979 Viajes a Londres, Nueva York, Boston, Singapur y Berlín (con Gerardo Rueda y los Vallejo-Nájera).

Conferencia: "De Kooning: expresionismo y color" con motivo de la inauguración de la exposición de Willem de Kooning en la Fundación Juan March de Madrid.

1980 En Manila sufre una trombosis cerebral. Logra recuperarse, aunque queda levemente afectado. A su regreso a España sufre una depresión que lógicamente afecta también a su pintura. Esta crisis convulsiona su obra, y retorna con más fuerza que nunca al color. Ahora el dibujo pierde el protagonismo de etapas anteriores para integrarse completamente con el color. También empieza a utilizar nuevos materiales, como el lápiz para el dibujo de base y el pastel. A consecuencia de esta depresión, Zóbel destruye gran cantidad de cuadros y dedica más tiempo a la fotografía, cuyo tema vuelve de nuevo a ser el río Júcar y sus orillas en las cercanías de Cuenca. Con estas fotografías nace la última serie de su pintura, *Las orillas* (*Variaciones sobre un río*) (1979-1982). Pese a sus problemas de salud, este año expone en varias ciudades españolas: Tenerife, Gerona, Pamplona, Valencia.

Viaje a Italia (Milán, Verona, Vicenza, Padua, Venecia, Brenta, Ferrara, Florencia, San Gimignano, Siena, Orvieto, Roma) con la familia Vallejo-Nájera.

El Consejo de Europa concede al Museo de Arte Abstracto Español la Mención Especial como Museo del Año, y el Ministerio de Cultura concede también al Museo la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

En diciembre de este año dona el Museo de Arte Abstracto a la Fundación Juan March. En 1980, la colección alcanza unas setecientas obras, de las que ciento ochenta son pinturas, dieciséis esculturas, y el resto está formado por dibujos, acuarelas, gouaches y obra gráfica.

El Instituto de Bachillerato de Cuenca adopta oficialmente el nombre de "Instituto Nacional de Bachillerato Fernando Zóbel".

Conferencia: "Zóbel. Una forma de pintar", diciembre, Facultad de Filosofía y Letras, Valencia.

1981 Se celebra el acto oficial de la donación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca a la Fundación Juan March.

Viajes a Londres, Nueva York, Washington, Boston, Londres y Portugal.

Asiste al "III Curso de música barroca y rococó. En torno a Calderón y la memoria de Telemann" en la Universidad de María Cristina en El Escorial (Madrid).

1982 Exposición de la serie *Las orillas* (*Variaciones sobre un río*) en la Galería Theo de Madrid y en la Sala Celini. Expone simultáneamente acuarelas, obra gráfica, apuntes y fotografías que le han servido para desarrollar la citada serie.

Viajes a Londres y a Madeira (Portugal), para asistir al Festival Bach en Funchal.

Publica su segundo libro de fotografías, esta vez sobre el tema del río, *El Júcar en Cuenca* ⁶⁰.

Escribe un texto sobre el pintor Daniel Quintero ⁶¹, y otro sobre Ricard Giralt Miracle, que titula "Amor por la letra", para el catálogo de la exposición que sobre el diseñador catalán organiza la Fundación Joan Miró de Barcelona.

Zóbel explica, en el programa de TVE *Mirar un cuadro*, *Las Hilanderas* de Velázquez, en el Museo del Prado.

Asiste al I Curso Internacional de Música Instrumental en Cuenca.

Conferencia: "Técnicas de la pintura china y japonesa", Escuela de Artes y Oficios de Granada.

1983 Primera exposición retrospectiva de Zóbel organizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Sevilla.

El Ministerio de Cultura le concede la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

La Fundación Juan March le nombra miembro de su comisión asesora.

Participa en la exposición *259 imágenes. Fotografía actual en España*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En el catálogo se incluye, entre otros, su texto "Para mí la fotografía es el recuerdo".

Viaje a Amsterdam, para asistir al festival de música de esta ciudad, y a Utrecht.

1984 Viajes a Londres y Holanda. Viaje a Roma en junio con su sobrino, el escultor Peter Soriano, y su esposa. Muere en Roma a consecuencia de un infarto. Sus restos son trasladados a España, y es enterrado en la parte más alta de Cuenca, en la sacramental de San Isidro, un cementerio encaramado sobre la hoz del río Júcar.

A finales de mayo, la Comisión de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando elige a Fernando Zóbel como académico numerario. Su inesperada muerte en Roma le impide leer el discurso de ingreso como académico de Bellas Artes.

El Ayuntamiento de Cuenca le impone, a título póstumo, la Medalla de Oro de la Ciudad. También a título póstumo le es concedida la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander.

Exposición *Zóbel*, septiembre, organizada por la Fundación Juan March en la sala de exposiciones de Madrid para rendir homenaje a la memoria del pintor ⁶². Durante los años 1984, 1985 y 1986, esta exposición se exhibió en museos o salas públicas de numerosas ciudades españolas.

1985 Se publica un libro con fotografías de Sevilla, *Mis fotos de Sevilla*, que Fernando Zóbel estaba preparando pocos meses antes de morir. La edición corre a cargo de Rafael Pérez-Madero y Manuel Alonso ⁶³.

1987 Exposición *Creative Transformation. Drawings and paintings by Fernando Zóbel*, en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard. Comisariada por su sobrino, el escultor Peter Soriano ⁶⁴.

1991 Exposición *Fernando Zóbel. Cuadernos de apuntes y portfolios. Una visión de Cuenca* en el Antiguo Convento de las Carmelitas de Cuenca. Organizada por la Fundación Juan March para conmemorar el XXV aniversario de la creación del Museo de Arte Abstracto, y comisariada por Rafael Pérez-Madero. En esta exposición se muestran por primera vez algunos de los cuadernos de apuntes del legado que deja Zóbel a la Fundación después de su muerte. Con este motivo se organiza también un ciclo de conferencias sobre Zóbel y Cuenca.

1994 Exposición *Zóbel: el río Júcar* en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Y un año después, en el Museo de Bellas Artes de San Pío V en Valencia. Esta exposición está centrada en el tema de la génesis y el desarrollo (fotografías, bocetos, dibujos, apuntes) de la serie *El Júcar*. Rafael Pérez-Madero, comisario de la exposición, publica en el catálogo un texto inédito de Zóbel, "Diario de un cuadro" (1971), un pequeño diario que trata sobre la realización del *Júcar XII*, en el que el pintor comenta la progresiva transformación de esta obra, que es un resumen de todos los cuadros dedicados a este paraje conquense. La exposición se inaugura en la nueva sala de exposiciones del Museo. La apertura de esta sala supone la desaparición de lo que era la biblioteca de dicho museo, que Zóbel había ido formando personalmente desde su fundación en 1966, y que después de su muerte se vio incrementada cuantitativamente con el traspaso de su biblioteca personal al Museo como parte de su legado a la Fundación Juan March.

1996 La Fundación Juan March dona al Ayuntamiento de Cuenca y a su Universidad la biblioteca del Museo de Arte Abstracto Español, formada por Fernando Zóbel. Una parte de la biblioteca personal de Zóbel permanece en el Museo de Arte Abstracto junto al resto del legado personal del pintor a esta Fundación.

1998 Exposiciones: *Zóbel* en la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa de Bilbao y *Zóbel. Espacio y color* en la Sala Amos Salvador de Cultural Rioja en Logroño, ambas comisariadas por Rafael Pérez-Madero.

1999 Exposición *Fernando Zóbel: Obra gráfica* en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Se publica el catálogo razonado de la obra gráfica completa de Fernando Zóbel, realizado por Rafael Pérez-Madero y editado por la Diputación de Cuenca ⁶⁵.

2003 Exposición retrospectiva *Zóbel* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid

2009 Exposición *Fernando Zóbel (1924 - 1984) Viajar, dibujar, pintar* en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca en el 25 Aniversario de su fallecimiento

2 de junio, 2009 - 17 de enero, 2010 Exposición *Fernando Zobel in the 1950s: The Formative Years* en el Ayala Museum de Manila

2014 Exposición *Journey into the space. The visual odyssey of Fernando Zóbel* en el Ayala Museum de Manila

2015 Exposición *Zóbel. C. 1959* en la Galería Cayón de Madrid

NOTAS

¹ Fernando Zóbel en la entrevista realizada por Armando Manalo, "Fernando Zóbel: a virtuoso of paint", *Pace*, Manila, 24 de marzo de 1972.

² Fernando Zóbel en la entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano en *A fondo con...*, TVE, 24 de diciembre de 1979.

³ Aunque su padre muere cuando Fernando Zóbel tiene tan sólo diecinueve años, su impronta y también la de su abuelo, Jacobo Zóbel Zangróniz, se dejará ver en algunos aspectos de su personalidad y en ese talante generoso y de servicio hacia el mundo del arte que desarrollará a lo largo de toda su existencia. Su abuelo, Jacobo Zóbel Zangróniz, numismático, arqueólogo, paleólogo, escritor y políglota (hablaba once idiomas), fue académico de número de la Real Academia de la Historia y alcalde de Manila. Además de introducir el primer tranvía y las primeras bicicletas en las islas, fundó la primera biblioteca de Filipinas, y a él se deben dos importantes estudios numismáticos, publicado el primero en 1877, *Estudios históricos de la moneda antigua española desde su origen hasta el Imperio Romano*, y el segundo en 1879, *Manual numismático*, ambos considerados en la actualidad de imprescindible consulta. Su padre, Enrique Zóbel, destacó en el mundo industrial y comercial filipino (fundó las primeras fábricas de porcelana y de vidrio, y las primeras compañías de seguros, creó negocios farmacéuticos, de destilería, de pesca, alentó la urbanización de grandes zonas de Manila, etc.) y también desempeñó un importante papel como amante del arte y de la cultura (mientras estudiaba Ingeniería de Minas en la Sorbona de París asistía a clases de pintura con Louise Glieze): impulsó la construcción del teatro Metropolitano de Manila, su casa sirvió como salón de artistas, fue mecenas del pintor Fernando Amorsolo, costeó excavaciones arqueológicas, para preservar los lazos culturales entre España y Filipinas instituyó en 1920 el Premio Zóbel de carácter literario, y fue miembro fundador, en 1924, de la Academia Filipina correspondiente de la Real Academia Española.

⁴ Este manuscrito se encuentra en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, en Cambridge, Massachusetts.

⁵ "Qué proyectos tan bonitos se me presentan si consigo quedarme. Un artículo sobre Hooghe seguido por esa obra tan necesitada; un estudio sobre el arte

del siglo XVII. Luego me podría dedicar a estudiar a otros pintores de mérito injustamente olvidados: Gustave Moreau, Jacques Bellange, Adolphe Monticelli, Ensor, Mariano Fortuny, Néstor Martín de la Torre, etc. Descubro otro grabador, discípulo de Callot: Della Bella. Un poco demasiado disparado, pero muy bueno y enormemente prolijo. Qué vida: vivir rodeado de libros y pinturas, pintando y escribiendo. Pega: ¿A quién le ofrezco la mitad de esta vida de monje encantado? ¿Y con qué dinero? Solo no sirve.”

Fernando Zóbel. Cambridge, 11 de mayo de 1949.

⁶ Fernando Zóbel. Cambridge, 21 de noviembre de 1949.

⁷ Fernando Zóbel en la entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano en *A fondo con ...*, TVE, 24 de diciembre de 1979.

⁸ Sobre este tema publica en 1955 un artículo titulado “The artist and the illustrated book” durante su estancia en la Rhode Island School of Design.

⁹ Sobre esta última reflexiona Zóbel:

“El Prof. Jackson me niega la tesis de que lo feo puede tener, desde el punto de vista sociológico, tanto valor como lo bonito. O más bien, aclaremos, me niega que sea materia de colección. Se me ocurren todas las cosas feas que ahora son bonitas: los libros del XVI, luego del XVII, todo lo barroco, como lo fue antes lo gótico ‘ars barbara’. Y todo lo bonito que ahora es feo : Rafael Sanzio, Aubrey Beardsley, el imbécil de Meryon, Ribera. ¿Quién sabe? Me callo. Su punto de vista es correcto: hay que guardar lo mejor. Pero ¿lo mejor, lo mejor? ¿para qué? (...)”

Fernando Zóbel, Cambridge, 20 de diciembre de 1950.

¹⁰ Sin embargo, no había límites en la mirada del joven pintor. En el Fogg Museum de Harvard fue la escultura griega y la pintura china, en el Museum of Modern Art la obra de Soutine, en el Metropolitan los bronceos arcaicos y armaduras medievales, en el Fine Arts de Boston, Rubens y El Greco. Según deja escrito, sus pintores favoritos de entonces son también Rembrandt, Georges de la Tour, Ródolphe Bresdin, los alemanes de la Escuela del Danubio y Samuel Palmer.

¹¹ Fernando Zóbel. Cambridge, 8 de marzo de 1951.

¹² Desde que comienza a pintar en Harvard nos encontramos con que la obra de Zóbel se puede seguir a través de dos caminos íntimamente unidos: por un lado sus cuadernos de apuntes, y por otro su pintura al óleo. Para comprender la dimensión tan completa de este artista (pintor, investigador, dibujante, grabador, fotógrafo, profesor, mecenas, coleccionista, escritor, bibliófilo, cosmopolita y viajero incansable) de amplísima cultura y de gusto sobrio pero exquisito, es imprescindible seguir su camino artístico a través de los cuadernos de apuntes catalogados y fechados ente 1950 y 1984.

¹³ *Cuaderno Zóbel. Filipinas 1951-1953* (F.Z.M. 4), fechado en junio-septiembre, 1951 y en *Cuaderno Zóbel. Filipinas 1951-1953* (F.Z.M. 5), fechado en septiembre-marzo, 1952.

¹⁴ “Pintura moderna en Filipinas”, *Mundo Hispánico*, enero, 1953; “Art in the Philippines To-day”, *Liturgical Arts*, Vol. 21, nº 2, Manila, septiembre 1953, pp. 108-109; y “Filipino artistic expression”, *Philippine Studies*, Vol. I, nº 2, Manila, septiembre 1953, pp. 125-130.

¹⁵ Fernando Zóbel en *AAP Bulletin*, Manila, octubre 1953.

¹⁶ Fernando Zóbel, Granada, 1955.

¹⁷ Fernando Zóbel, East Hampton, 13 de marzo de 1955.

¹⁸ “A Calligraphic Duel”, en *Harvard Library Bulletin*, Vol. IX, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1955.

¹⁹ “The artist and the illustrated book”, en *Spectrum*, Vol. V, nº 1, Providence, Massachusetts, 1955.

²⁰ Fernando Zóbel, Madrid, 10 y 11 de junio de 1955.

²¹ *Philippine Studies*, Vol. V, nº 3, Manila, September 1957, pp. 261-267.

²² En *AAP Bulletin*, Manila, 1955.

²³ Fernando Zóbel, Japón, 1956.

²⁴ En *Five paintings by four Spanish painters*, Vol. VI, nº 1, Ed. Art Association of the Philippines, Manila, January-February 1956, p. 27.

²⁵ En Rafael Pérez-Madero, *Zóbel. La Serie Blanca*, Ed. Rayuela, Madrid, 1978, p. 19.

²⁶ “Mis pinturas de movimiento están íntimamente relacionadas con la pintura oriental. La serie de las Saetas estaba inspirada en los jardines de arena japoneses. Todas aquellas líneas meticulosamente dibujadas con el rastrillo transmiten un efecto inquietante”.

Fernando Zóbel en la entrevista realizada por Armando Manalo: “Fernando Zóbel: a virtuoso of paint”, *Pace*, Manila, 24 de marzo de 1972.

²⁷ En *Philippine Studies*, Vol. V, nº 3, Manila, September 1957, pp. 261-267.

²⁸ Carta de Fernando Zóbel a Paul Haldeman, fechada el 6 de diciembre de 1959. Se encuentra en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts.

²⁹ “El resplandeciente estudio que comparto con Gerardo se convierte en un punto de partida. Criamos concha como un nautilus. Es blanco, con plantas y pinturas de amigos, vidrios de La Granja de Gerardo, monedas griegas y romanas, libros, cuentos chinos y figurillas de Tanagra, botellas iridiscentes del oriente romano (...)”

Fernando Zóbel. Manila, diciembre 1959.

³⁰ Madrid, 1959. 54 páginas, 10 láminas en blanco y negro. Varias reproducciones de dibujos intercaladas en el texto.

³¹ El padre Miguel A. Bernard, un gran amigo de Zóbel de Manila, recordaba este asunto: “La primera vez que invitamos a Fernando Zóbel a dar clase en la Universidad del Ateneo se produjo un curioso incidente. El decano de estudios universitarios le pidió que no hablara demasiado y que dejara tiempo para las preguntas y el debate. Inmediatamente, Zóbel preguntó: «¿Cuánto pagan?». Era una pregunta desconcertante, viniendo de quien venía, y el decano dijo: «Treinta pesos la hora, sesenta por las dos horas». Y Zóbel contestó: «Está bien». Pero al final de cada trimestre cogía su cheque, lo validaba, lo devolvía y decía: «Utilicen este dinero para comprar reproducciones de pinturas famosas. Enmárquenlas y carguen a mi cuenta el coste de los marcos». Miguel A. Bernard, “Fernando Zóbel, an artist and scholar. 1924-1984”, *Kinaadman*, Vol. VII, nº 1, Manila, 1985, p. 53.

³² En el cuaderno de apuntes “F.Z.A. 1958-1959”, p. 51.

³³ Pasados los años, Zóbel continúa prestando su apoyo a estos artistas con gestos como el que tuvo cuando su sobrino Jaime Zóbel de Ayala era embajador de Filipinas en Londres y le regaló un importante conjunto de obras de pintores filipinos para la embajada, contribuyendo así indirectamente a difundir su trabajo en el extranjero. Vid. Armando Manalo, “Fernando Zóbel. A virtuoso of paint”, *Pace*, Manila, 24 de marzo de 1972.

³⁴ En *Philippine Studies*, Vol. IX, nº 19, Manila, 1961.

³⁵ El pabellón español, seleccionado por Luis González Robles, incluía obras de pintores como Vicente Vela, Rafael Canogar, Juan Genovés, Hernández Mompó, Guinovart y Zóbel, entre otros.

³⁶ En esta exposición se mostraban paisajes de la dinastía Song (s. X-XIII), pinturas de letrados de la dinastía Qing (1644-1911) y obras de los pintores Fan Guang (s. XI) y de Xu Daoning, de la dinastía Song del Norte.

³⁷ Fernando Zóbel, Chicago, 1 de marzo de 1962.

³⁸ Vid. Rafael Pérez-Madero. *Zóbel. Obra gráfica completa*. Cuenca, 1999, p. 13.

³⁹ Antonio Lorenzo y José J. Bakedano: Catálogo exposición *Antonio Lorenzo. Obra gráfica (1959-1992)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1992.

⁴⁰ Fernando Zóbel, 29 de noviembre de 1962.

⁴¹ “Recojo mi tarjeta (núm. 342) de copista del Prado. Lo esencial es que me da derecho a silla. Se me estaban acabando los cuadros que por casualidad tienen asiento por delante. Dibujar cuadros es una forma de verlos. Limpia los ojos y deja en el subconsciente las cosas más imprevistas”.

Fernando Zóbel, 21 de agosto de 1962.

⁴² Fernando Zóbel, Madrid, 29 de octubre de 1964.

⁴³ Madrid, 1963. 96 páginas, 27 láminas en blanco y negro, edición de 999 ejemplares numerados. El texto está traducido al inglés y al francés. Todos los ejemplares son estampados sobre papel de hilo elaborado a mano en las especialidades “Ingres” y “Castell” de la casa Guarro de Barcelona.

⁴⁴ “Invitado por Saura, Chillida llegó a Cuenca acompañado por su mujer; también era más joven de lo que pensaba (...). Directo, cordial, obviamente inteligente y muy bien informado. (...) Chillida adora Grecia. No para de hablar de los griegos. Considera que su arte (al que aplicaba el calificativo de “noble”, un buen indicio de lo que él mismo persigue) es una consecuencia directa de la cualidad de la luz (si la cualidad reside en la luz, ¿por qué se agotó su arte hace dos mil años?). Se mostró entusiasmado con el museo. Le pedí que hiciera una de sus cosas de madera para el primer rellano.”

Fernando Zóbel, Cuenca, mayo de 1964.

⁴⁵ Chillida no pudo darle la respuesta en su primer encuentro, porque esta pieza en principio estaba destinada para el Museum of Fine Arts de Houston, que finalmente compró la primera y la última de esta serie del *Abesti Gogora*, realizadas en granito.

⁴⁶ “Rueda”, *The Chronicle Magazine*, Vol. XIX, nº 8, Manila, 22 de febrero de 1964.

⁴⁷ En 1966 se encuentran representados en el museo pintores como Antonio Saura y los demás miembros del grupo El Paso, Cuixart, Tàpies, Tharrats, Millares, Chillida, José Guerrero, Lucio Muñoz, Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Sempere, Néstor Basterrechea, José María Labra y Zóbel, entre otros.

⁴⁸ A pesar de que los recursos económicos de Zóbel eran importantes, el esfuerzo de estos años fue considerable. Para afrontar los enormes gastos (marcos, luces, libros para la biblioteca, mobiliario, personal, mantenimiento, etc.) que implicaba la apertura del Museo, Zóbel llegó a vender su magnífica colección de sellos. Además, sabemos que durante estos años regaló varias casas, pagó todas las cuentas de hospital durante muchos años de dos amigos enfermos (Agustín Albalat y Antonio Magaz Sangro); cualquier artista en crisis que acudía a él en busca de ayuda siempre encontraba respuesta, evitó el hundimiento de una revista valenciana, en 1964 donó al Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard una colección de dibujos de artistas abstractos españoles, etc.

⁴⁹ En la entrevista “Preguntas a... Fernando Zóbel”, realizada por Carlos García Osuna. *El Imparcial*, Madrid, 24 de febrero de 1978.

⁵⁰ En el cuaderno de apuntes *Fernando Zóbel de Ayala. Dibujos (1963-1964)*, pp. 51 y 53.

⁵¹ *Fernando Zóbel. Cuenca. Sketchbook of a Spanish hilltown*. Walker and Company, Nueva York, y Department of Printing and Graphic Arts, Harvard College Library. Cambridge, Massachusetts, 1970.

⁵² Catálogo exposición *Fernando Zóbel. Río Júcar*, Fundación Juan March, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1995.

⁵³ *Fernando Zóbel. Cuaderno de apuntes*. Edita Galería Juana Mordó, Madrid, 1974.

⁵⁴ El libro está editado por el Museo de Arte Abstracto Español, en 1975. Contiene nota del autor, índice de fotografías y el diseño es de Zóbel y Jorge y Jaime Blassi.

⁵⁵ “Eusebio Sempere”, en *Cuadernos Guadalimar*, nº 1, Madrid, 1977.

⁵⁶ Ediciones Rayuela, Colección Maniluvios, Madrid, 1977. 132 páginas, 14 láminas en color, 54 en negro. El libro contiene un texto del autor alternado con palabras de Zóbel que originariamente respondían a una encuesta previa, fotos personales y biografía de Silvia Cubiles.

⁵⁷ Ediciones Rayuela, Madrid, 1978. 112 páginas, 86 ilustraciones en negro y color. El libro contiene prólogo y conversaciones con Fernando Zóbel de Rafael Pérez-Madero, cronología y bibliografía de Silvia Cubiles. Se completa con traducción del texto al inglés. El diseño es de Zóbel y Pérez-Madero, las fotografías de Melli Pérez-Madero, Fernando Nuño y Luis Pérez Mínguez.

⁵⁸ Ediciones Rayuela, Colección Fábula y Signo, Madrid, 1978. El libro contiene un texto prologal de José Miguel Ullán, “Manchas nombradas/Líneas de fuego”, nota técnica de Zóbel y 47 láminas en color de acuarelas de Zóbel realizadas entre 1971-1977, divididas por temas. Las fotografías son de Melli Pérez-Madero. Edición normal y edición especial de 30 ejemplares numerados y acompañados de una acuarela original.

⁵⁹ Ediciones Theo, Colección Arte Vivo, Madrid, 1978. 133 páginas, prólogo, 50 láminas en color, *curriculum* y biografía. Fotografía en negro de Cristóbal Hara y en color de Melli Pérez-Madero.

⁶⁰ Edita y diseña Fernando Zóbel, contiene nota del autor, consta de 2.000 ejemplares y se imprime en Gráficas Cuenca, Cuenca, 1982.

⁶¹ *Guadalimar* nº 29, Madrid, 1982.

⁶² Catálogo de la exposición *Zóbel*, contiene 43 ilustraciones en color, un texto de Francisco Calvo Serraller, “Fernando Zóbel: la razón de la belleza”, biografía y bibliografía. Fundación Juan March, Madrid, 1984.

⁶³ Contiene introducción de Rafael Pérez-Madero. Edita Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, se imprime bajo la dirección de Joaquín Sáenz en Gráficas Sur, Sevilla, 1985.

⁶⁴ Se publica un catálogo con el mismo título de la exposición, con textos de Konrad Oberhuber y Peter Soriano, editado por el Departamento de Publicaciones de Harvard University Art Museums. Cambridge, Massachusetts, 1987.

⁶⁵ Rafael Pérez-Madero: *Zóbel. Catálogo obra gráfica completa*. 264 páginas, 231 ilustraciones en color y blanco y negro, textos de Rafael Pérez-Madero y Antonio Lorenzo, biografía y bibliografía. Edita la Diputación Provincial de Cuenca, Serie Arte nº 15. Cuenca, 1999.

CHRONOLOGY

Fernando Zóbel (Manila, 1924 - Rome, 1984) Ángeles Villalba Salvador

"Painting for me is a way of seeing, feeling, learning, teaching, sharing, conversing, discovering, organising... in a word: painting can be quite a complex and complete way of existing, or rather, of living."

Fernando Zóbel, Madrid, October 22 1974

1924 On August 27, Fernando Zóbel, son of Enrique Zóbel de Ayala, a Spanish industrialist, and Fermina Montojo y Torrónategui, is born in Manila (the Philippines). He belongs to a family of good financial and social position, whose roots in the Philippines go back nine generations. The family is involved in the world of real estate and industry. Fernando Zóbel embarks on his primary education in the Philippines, where he also learns English, which will become his second language. At the age of seven, he starts to show symptoms of tuberculosis and is bedridden for almost a year.

1933 Because of the nature of his father's work, the Zóbel family is constantly on the move and Fernando Zóbel spends his childhood in a variety of places: the Philippines, Spain and the rest of Europe. The family moves to Madrid, where Zóbel attends the school, Colegio del Pilar. He is forced to leave on account of a respiratory disorder and is sent to a Swiss school where his studies consist mainly of French, Italian and German. In 1936, the Zóbel family returns to the Philippines.

1940 Just as he completes his secondary education at Brent College, Baguio (the Philippines), the Second World War breaks out, preventing him from leaving the islands. In 1941, he registers on a preparatory course in medicine at Manila's Universidad de Santo Tomás, where he will continue as a student until the Japanese invasion of the Philippines at the end of the same year.

1942 Zóbel is forced to abandon the university when the Japanese start to set up their prisoner-of-war camps on the campus. He starts to suffer from a problem in his spine and is taken to the National Orthopedic Hospital, where he spends almost a year on an orthopedic bed. He starts to paint.

*"For a whole year, I was bedridden. I had all the time in the world to think and it was then that I started to consider the idea of becoming an artist."*¹

The Japanese army seizes the Zóbel home in Manila and Fernando and the family move to a country house situated in Calatagan, about 160 km from Manila, in the province of Batangas. They remain there until the war ends in the early days of 1945. As circumstances prevent him from carrying out any activity, he spends these years engaged in reading and reflection.

*"It was as if, all at once, the clock had stopped ticking. There was nothing to do. I devoted my time to reading and thinking. This came in very handy because, when the war ended and I was able to go to university, I discovered that I had already read most of the books that were on the syllabus."*²

1943 Death of his father, Enrique Zóbel de Ayala³.

1946 In January, he goes to Harvard University to read Humanities. As soon as he arrives in the United States, he buys a box of oil paints, which he starts to use without any specific academic guidance. At the end of the academic year, he remains at the university for the summer, attending advanced writing classes in English and reading works by García Lorca, Juan Ramón Jiménez and Proust (*Du côté de chez Swann* and *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*). He spends a weekend in New

York, where he goes to see an exhibition of Georgia O'Keeffe's work at the MoMA. He translates García Lorca's first farce, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, into English and illustrates the manuscript with drawings in which the characters appear as caricaturised puppets, just as Lorca describes them by means of the written word. These drawings are his first known plastic work.⁴

At the end of this year, he meets painter Reed Champion and her husband, Jim Pfeufer, a lecturer in the Fine Arts. He forms a close friendship with both of them. They enlighten him about pictorial creation and in them, he finds both drive and artistic guidance as he begins his career as a painter. Of the works he paints from 1946 to 1949, only two survive, as he would destroy most of them in 1951. *A las cinco de la tarde* (1946) and *Arlequín, la luna y Pierrot* (1947) are his first paintings, in which he again uses Lorca's poetry as his point of departure. Both paintings show the influence of Picasso's Blue Period and synthetic cubism. Copies of Van Gogh and Verrocchio are also to be found among these early works.

1949 In May, he completes his degree course with a dissertation on the plays of García Lorca. Titled *Theme and conflict in Lorcan drama*, the dissertation is awarded a *magna cum laude*. Although it is his intention and wish to prolong his stay at the university, family pressure forces him to return to the Philippines.⁵

Once he is back in Manila, he starts working at Ayala, the family business, about which he knows little and is not too interested in finding out more. His poor knowledge of corporate affairs is the perfect excuse for registering at the Harvard Law School and, in September, he returns to the United States. After two months at the Law School, he decides to leave:

*"To think things over, as I have some time to spare. Winter. In autumn, I have never found Harvard more beautiful or more remote. Another planet. Something has snapped or got lost within me. This school [Harvard Law School] is crushing me. The idea of two more years is too much. I have no time to breathe. It's awful to live through whole days without doing anything that I really want to do, when all I have to say is, 'This is far as I go' (...)."*⁶

At the end of the year, he starts working at the Harvard College Library's Department of Graphic Arts as assistant to Philip Hofer, then the curator of engravings and graphic arts.

*"Really," Zóbel remarked years later, "the reason why I worked as bibliographical researcher is that, at the time, I was taking up painting seriously. I had contacted several painters in Boston and it was in my interest to stay a little longer in that atmosphere and carry on learning, and this bibliographical research enabled me to do so."*⁷

1950 At the Department of Printing and Graphic Arts, Zóbel finds an engraving workshop where he experiments with all the techniques: in addition to oil and watercolour, he draws with all kinds of pen and tries his hand at etching, dry point, boxwood engravings and xylography. He remains with the department until 1951, during which time he puts collections in order, undertakes bibliographical studies and helps organise the engraving classes. He thus commences the didactic activities which will become fundamental both in his personal life and in his artistic career. He gives his first lectures: one on French printing techniques, another on illustrated books⁸ and a third, on items which, generally speaking, fail to arouse the collector's interest.⁹

1951 The painters to influence him most in this first stage are Hyman Bloom, Jack Levine, John Marin and Rattner.¹⁰ Of all of them, however, Boston-born Bloom becomes his main reference point in these, the early years of self-training. His admiration for Bloom leads to a close friendship which would have turned into a master-student relationship had Zóbel not finally rejected the idea. On this point, Zóbel writes:

*"It occurs to me what a good idea it would be to go on earning nothing and persuade Hyman Bloom to teach me how to paint. I think he would treat me like a student. I'm practically sure. But 1) if he tries to involve me in aspects of pure technique, I might very well get bored. 2) At this time, when I'm living off other people's kindness, I don't have the nerve to earn nothing, however little that might be when I can."*¹¹

In his early paintings, apparently religious in theme, there is an undertone of fierce social criticism, not without a touch of satire. By and large, they are characterised by a symbolic romanticism, a profound poetic sentiment and surfaces rich in matter and colour.

Not long afterwards, he takes part in his first collective exhibition at Boston's Swetstoff Gallery, together with Jack Truman, Hyman Bloom, Karl Priebe, George Montgomery, Celo Lambrides and Edward John Stevens, among others. One of the pictures on display at the exhibition is *Pez* (1951). The sketch for this first painting may be seen in the first volume of his notebooks.¹² The same year, he takes part in another exhibition, *Original Prints*, held at the same gallery. Zóbel's engravings are exhibited alongside those of other artists like Vlaminck, Klee, Bresdin, Chagall, Lautrec, Rouault, Picasso, Cézanne and Feininger.

During this period, Zóbel forms a close friendship with William Bond, the manuscript curator at the Houghton Library, and with William Bentick Smith, curator of books of calligraphy and ornaments and director of the *Harvard Alumni Bulletin*. Every week, Bond and Smith organise a lunch, attended assiduously by Zóbel. Other guests include poets and bibliographers (Jacob Planck and the man who would later become director of Sotheby's New York, Robert Metzdorf) and top members of the university's staff. Throughout this and the following year, he does graphic illustrations for the *Harvard Alumni Bulletin*, a publication designed for Harvard graduates. His drawings consist of a series of ironic caricatures portraying aspects of student life on the university campus.

When his stay at Harvard comes to an end, he goes to Spain on holiday. There still exist two notebooks about this trip, containing highly descriptive, detailed drawings of everything that draws his attention: amongst other things, typical Spanish figures, bullfighters, ceramics from Toledo, Talavera and Puente del Arzobispo and traditional houses in some villages of Gerona, Albarracín and Guadalupe.¹³

At the end of this year, he returns to Manila, where he starts working at Ayala, the family business. So as to find time to paint, he gets up early and also spends every weekend in front of the easel. Correspondence with his friends in the American artistic world is frequent and intense.

1952 Return to Manila

From his return to Manila until 1961, the year he moves to Spain permanently, he lives a double life in which he combines his work in the corporate world with his work as an artist (painting, research, classes, patronage, writing, publications...). He joins a group of young people who exhibit at the Philippine Art Gallery. During this period, his best friends are painters Arturo Luz, Hernando Ocampo, Anita Magsasay-Ho and Vicente Manansala and writers Rafael Zulueta da Costa, I.P. Soliongco and Emilio Aguilar Cruz. He takes part in a collective exhibition, the *Annual Watercolour Exhibition*, held by the Art Association of the Philippines, and also exhibits a watercolour on plywood, *Stultifera Navis* (*Ship of fools*), in the *First Anniversary Exhibition* at the Philippine Art Gallery. Now fully integrated in Manila's most up-to-the-minute artistic circles, Zóbel soon becomes involved in the debate arising among the young painters of the moment about the relationship between the new art and tradition and the cultural identity of the Philippines. He publishes three articles on the subject, all of which are extremely enlightening about the artistic moment lived by Zóbel at that time. The articles are entitled: *Pintura moderna en Filipinas* (*Modern painting in the Philippines*), *Art in the Philippines today* and *Filipino Artistic Expression*.¹⁴

He joins the Art Association of the Philippines. One of his first projects at the association is the publication of a book on the history of Philippine art from the sixteenth to the twentieth centuries. Published in 1958 with the title, *The Art of the Philippines*, the book satisfied a pressing need in the sense that very little had been written on the subject. At Manila's Universidad del Ateneo, he gives a course titled *The appreciation of art*, aimed at postgraduates.

1953 He is elected President of the Art Association of the Philippines.

First individual exhibition: *Exhibition of paintings, drawings and prints*, held at the Philippine Art Gallery. At this exhibition, he presents a series of works in which he abandons his Bostonian symbolic and romantic themes for Philippine themes revolving round local customs and manners. Here, he addresses *intimiste*, street themes on the one hand and religious themes on the other. Generally speaking, the works are conceived as surfaces filling up with flat, vivid colours where, at times, traditional perspective completely disappears and, at others, highly subtle spatial references combine with two-dimensional spaces and figures. Matisse's influence is of significance in these figurative works, which are characterised by a glossy texture where thick, black strokes prefiguring the gestural content of later works are sometimes superposed on the masses of colour. On the occasion of this exhibition, he publishes an article about his work method, entitled *Methods of Philippine Contemporary Painters*. He writes:

*"My approach is a deliberate one. Possible subjects are hastily jotted down in ink, sometimes in watercolour. I do this constantly, anywhere. If the subject shows promise, I do drawings, sometimes quite large ones. In a drawing, I try to work out, as completely as possible, some aspect of what I conceive as the finished painting. Its colour scheme, for instance, or its composition, or a part of it. Normally, I accumulate as many as thirty drawings and perhaps fifty sketches before I even touch the final painting. In the case of my Bodegón antillano, I prepared for over three years. The final painting is not copied from the sketches. I approach it as an entirely new problem with its own individual rules and solution. The value of preparatory work is that I have committed most of my mistakes beforehand; I have with me a kind of mental file. This permits me to work rapidly on that final painting. I try to finish it within a week at the most. If I don't, I am likely to start what is, in effect, a new painting on top of the old one and the process might stretch out into eternity. Also, by working rapidly, I can conserve a certain freshness of execution that I feel essential to the finished work. The public should see no evidence of hesitation or experiment. After all, a painting communicates, in a sense, as much as speech, and no good speaker will be caught rustling papers, coughing or stammering (...)."*¹⁵

The same year sees his first attempts at abstraction in his painting, as in *Reflected Sunset* (1953) and *Barco frutero II* (1953). As he finds such endeavours to be lacking in meaning and also somewhat incoherent, it will not be long before he abandons the idea. He destroys these paintings and returns to the Filipino theme. Some of his first efforts are presented at the collective display, *First Non-Objective Art Exhibition* at the Philippine Art Gallery and at the *II Spanish American Biennale*, held in Havana (*Barco frutero I*, *Barco frutero II* and *Bodegón antillano* (1953).

He is awarded first prize by the Art Association of the Philippines for his painting *Carroza* (1953) at the semiannual painting contest.

1954 Manila

Second individual exhibition, *12 paintings by Fernando Zóbel*, at Manila's Contemporary Arts Gallery. A success with both public and critics, who refer to him as being at the forefront of the current of renewal in Philippine art. He continues with the Filipino theme, further enhanced by the use of oil on canvas. At the Philippine

Art Gallery, he takes part in the collective exhibition, *16 Artists*. His work is also displayed at the *VII Annual Exhibition* held by the Art Association of the Philippines.

For a second term, he is elected President of the Art Association of the Philippines.

He does the mural paintings for one of the chapels in the Forbes Park Church in Manila, dedicated to the memory of his father. The murals are inspired on the Catalanian Romanesque paintings of Tost, Seo de Urgel and Ribas. In Manila, he publishes a selection of his drawings: *Sketchbooks. Fernando Zóbel*. The book contains an essay by Arturo Rogerio Luz, an introduction by Emilio Aguilar Cruz, a sonnet dedicated to Zóbel by Zulueta da Costa and a technical description and annotated index by the artist.

At the beginning of the year, Zóbel, weighed down by the idea of living two utterly different lives, undergoes a personal and artistic crisis, from which he will recover in 1955, when a new painter is born after a year in which he again travels to the United States and then to Europe.

Providence, Massachusetts

In October, he starts at the Rhode Island School of Design, where he has been invited to stay as a resident artist. He obtains the post with the help of his friends, James and Reed Pfeufer, who have taken up residence in Providence. His main activity at the school consists of learning engraving techniques. James Pfeufer, who holds engraving classes on Rhode Island, teaches him the techniques of lithography, how to make the trimming, borders and edging for books and how to master the art of engraving in general. He also attends painting, drawing and architecture classes, in addition to devoting a large part of his time to reading in the school library. In Providence, he paints several landscapes with thick textures and vivid colours, and also the odd portrait. Abstract expressionism goes down well in America and has tremendous influence on the artistic ambit.

First individual exhibition in the United States, at Boston's Swetstoff Gallery, where paintings executed in the Philippines are displayed. At the end of this year, he is "bedazzled" on discovering the work of Mark Rothko, who was not very well-known at the time, at an exhibition titled *Recent Paintings by Mark Rothko*, held at the Providence Museum. On display are the works in which the artist arrives at the formula that characterises his painting: huge, horizontal blotches of colour completely flooding the canvas. Fascinated and disconcerted by the eloquence of these enormous, totally abstract paintings, Zóbel visits the exhibition every day. At the same time, his friend Ronald Binks introduces him to the possibilities of photography, which, with its direct images, satisfies his desire to reproduce the themes to which he is drawn. These two discoveries lead him to reconsider his painting and, for a whole year, he strives to find his abstract pictorial language. A few months later, in Granada, Zóbel recalls these paintings by Rothko and writes:

*"No need for painting here. They did it with architecture. With every single refinement, I can think of Rothko again. Also hide-and-peek. But you must sit on the floor. It is absolutely essential. You should suspect the alabaster basins by their reflections. And by their sounds. No place to count fish. Or to count anything for that matter. Arithmetic quantity is any form treated as a rather amusing joke. This is for the senses: eye, ear and nose, like those specialists. If you insist on counting, vertigo will take over. Deliberately. And everywhere, a caricature of symmetry. Symmetry that doesn't quite work. Hidden surprises at the edge of the boredom; a toy for hot afternoons. The square as a ruling principle; in other words, the blank shape, the neutral, the canvas. The rest is tension under a veil of languor. It appears that every floor has been soaked in blood at one time or another. This too communicates. Also the hole at the horizon, showing green and little leaves, surrounded by every wall conceivable, inviting you to forget all this tiresome handwork and take a jump (...)."*¹⁶

1955 Providence

Exhibition at the Rhode Island School of Design's Museum of Art: *Paintings by Fernando Zóbel and by Elias Friedensohn*. He takes part in the *III Spanish-American Art Biennale*, held in Barcelona. Here, he represents the Philippines, along with painters Nena Saguil, Luis Lasa and José Joya. During his stay on Rhode Island, he makes the most of every minute of his time: he travels frequently to Harvard and to Boston, where he visits Hyman Bloom's studio; he goes to Yale University Museum (Connecticut) to see the collection of Société Anonyme organised by Marcel Duchamp and Katherine Dreier; and he visits New York on a regular basis to see exhibitions. Zóbel is fortunate enough to experience firsthand one of the greatest moments of North American art and witness the birth of abstract expressionism. On one of these lightning trips he organises for the purpose of going round the galleries, he visits exhibitions of Boston painters Hyman Bloom and Jack Levine, Giacometti, Picasso and Mathieu at the Kootz Gallery. In the course of these months, he visits the American painter of Philippine origin, Alfonso Ossorio, at his house in East Hampton (New York), where the two of them talk until well into the night about painting and the fact of being an artist. The conversation has a great impact on the young Zóbel, who was, at that time, in the throes of a profound change of existential and artistic direction. About this, he wrote the following:

" (...) I spend most of the night talking with Alfonso Ossorio; in fact, between the two of us, we finish a whole bottle of Scotch and I get to bed at 4.30 in the morning. We talked mainly of painting and of being a painter. The gist of his remarks, repeated over and over again with variations and a kind of anguish: 'Don't let them stop you.' He lives and paints at high pitch, burning the candle at both ends. He is spending and living on his capital (...). Loathes compromise, any attempt to popularise. 'Art must be difficult to see, difficult to understand, difficult to own.' Ideally, he would like to see people forced to choose between buying an automobile and buying a painting. About 10 years older than I, unquestionably good, with a desperate, Dostoyevskian sort of goodness. Completely generous. Completely humourless. Inflexible and full of pratfalls. Completely committed to his art, which, for him, is an extension of religion. Gorgeously out of touch with reality. Commands respect and grudging admiration. His work, now almost completely abstract, is full of technical ingenuity and bright colour. It is profoundly cold, contradicting its surface appearance of emotion. Forced and contrived, it rewards only the intellect, not the eye, and fails to convince.

Alfonso's house, the old Herter estate, is magnificent. The exterior, pleasantly dingy and unkempt, a side giving on to a lake with swans. The interior is dazzling white, clean and bare. Any number of rooms without furniture; just white rooms hung with paintings: Clyfford Still, Pollock, some thirty Dubuffets, Alfonso's own work. In the bathroom, an early De Kooning. The guest rooms are festooned with gruesome bric-à-brac from the Société d'Art Brut collection that he formed with Dubuffet and André Breton. Depressing and depressed objects are made out of human hair, leads, bits of wool. Pinkings from asylum waste baskets and garbage cans, chosen for their careful unpleasantness.

*Downstairs, a glassed-in pergola with a mauve Victorian lampshade, tropical plants, and a Giacometti figure on the piano."*¹⁷

During the months at the Rhode Island School of Design, he continues with his research in the field of bibliophilism and publishes two articles. The first is about an eighteenth-century manuscript titled *Historia de un ruidoso desafío*, by don Francisco Xavier de Santiago y Palomares. It belongs to the collection of the Department of Graphic Arts at the Harvard College Library.¹⁸ The second, of a more general nature, concerns books illustrated by artists.¹⁹

Europe

In April, his stay on Rhode Island comes to an end and he goes on a three-month tour of Europe with his friend, biologist John Moir. First he goes to Paris, then to Spain (Úbeda, Ronda, Mérida, Granada, Seville, Madrid and Gerona) and lastly, to Italy, where he visits Florence, Ravenna and Venice, amongst other places.

In Madrid, he discovers young Spanish painting at the Galería Fernando Fe and visits the studio of Benjamín Palencia. On this, his first contact with Spanish painting, Zóbel writes:

*"I met Guillermo Delgado during his show at Fernando Fe. (...) His pictures, uncompromisingly abstract, show a process completely under control, completely 'worked out', unlike the abstract expressionists. A classical undertone. From a distance, some of his things could pass for Zurbarán's still lifes. There were several other abstract painters of roughly the same age. I remember Luis Feito and Canogar. All, without exception, seem to be on the defensive. (...) I bought one of Delgado's pictures. I surprised him by not haggling over the price. He confessed later that it was his first serious sale. Prices are high in Spain but actually painters seem to end by giving their pictures to friends."*²⁰

He meets Gerardo Rueda who, from then on, will be one of his best friends. On June 19 the same year, after a party organised by Rueda as a way of introducing him to other painters, Zóbel writes the following about these initial contacts:

"Gerardo's studio is no longer a secret hideout. It was full of people drinking wine and eating omelettes. The Isabel girls (Isabel Montojo and Isabel Garrigues), the Feduchis – making sure that there was enough for everybody and that dishes got washed. Wouldn't let the men help, which still surprises me after America. I agreed to swap paintings with Gerardo. In many ways, our heads operate in the same manner."

On the same trip, he strikes up friendships with Luis Feito, Guillermo Delgado and Antonio Lorenzo.

Manila

On returning to Manila, he keeps in touch with his colleagues in Spain by letter. He abandons figuration and tries to synthesise the luminism of Rothko, the matter painting of Feito and Burri and the calligraphy of Kline and his own drawings. He destroys most of the works produced in this period.

By studying the artistic objects to be found in the countless churches scattered over the islands, Zóbel continues with his research into the expression of the specifically Filipino in art. For the purpose, he focuses on an area to the north of Luzón, in Ilocos, where he comes across a number of religious images and votive offerings in a sixteenth-century church. Two years later, he publishes an article on the subject, entitled *Silver ex-votos in Ilocos*.²¹

He publishes an article on the American and European art he has seen during his holidays: *Art abroad: an impression*.²²

1956 Individual exhibition, *Fifteen paintings by Fernando Zóbel* at the Philippine Art Gallery. This exhibition of abstract works causes some surprise and has relatively little success, except among painters. In these early abstract paintings, we find above all influences of American abstract expressionism, of Pollock's dripping, of Willem de Kooning and especially of the gestural painting of Franz Kline.

He goes to Japan on a business trip related to his job at Ayala. He takes lots of photographs, especially of the temples and sand gardens (a bamboo garden, the Temple of Rioanji and its sand garden in Kyoto, the stone gardens of the Daisen Temple). About all this, he writes:

"With Dan to an out-of-the-way, moss-coloured garden. (...) All the huge trees are here, but in miniature. An equivocal effect, mildly soothing, mildly crying,

*and, in the long run, quite irritating. The cement wastebaskets made to look like tree trunks also bother me. The Japanese is neither Buddhist nor Christian. He is entirely of this world. He accepts death as a blank finality. Poverty is another matter; he evades it by transforming it into an aesthetic principle. Elegance and poverty fuse into shibui: the first is purged, the second, dignified. (...) Private life remains an enigma. At any rate, it remains very private indeed."*²³

After this trip, Zóbel has his house refurbished on the lines of a Japanese aesthetic.

Together with artists Cobb, González, Hillsmith, Sherman and Zerbe, he takes part in the exhibition, *6 Contemporary Painters*, held at the George Walter Vincent Smith Art Museum, Springfield. He also takes part in the photography exhibition at the Philippine Art Gallery in Manila.

He is invited by Manila's Universidad del Ateneo to give a course on the history of art during the academic year of 1956-57. The lectures are a success and there will be further courses on a range of subjects (contemporary, Chinese, Japanese art and so on) until 1961, when Zóbel returns to Spain for good. As a result of this academic experience, he makes friends in the new generation of Philippine and North American intellectuals: painters Lee Aguinaldo and Roberto Rodríguez-Chabet, poets Emmanuel Torres and Leónidas V. Benesa, architect Leandro V. Locsin and his wife, Cecilia Yulo, and Tessie Ojeda, who would later become the wife of Arturo Luz and the director of the gallery of the same name. He also strikes up a friendship with the young archaeologist and engraving specialist, Roger S. Keyes, and his future wife, Keiko Mizushima, a paper restorer and expert in Japanese engraving.

He is appointed Honorary Cultural Attaché at the Spanish Embassy in the Philippines. Through this appointment, Zóbel, in conjunction with UNESCO, obtains scholarships enabling Philippine painters to go abroad. People travelling to Spain on these scholarships include Arturo Luz, Legaspi, José Joya, Nena Saguil and Larry Tronco.

Lecture on present-day Philippine art: *Modern Art in the Philippines*, at Manila's Rotary Club.

He publishes an article on Gerardo Rueda.²⁴

1957 Individual exhibition: *Zóbel, an exhibition of new paintings*, at the Philippine Art Gallery. The abstraction of his painting evolves towards the expression of movement. He embarks on a long series called *Saetas*, where, as he would tell Rafael Pérez-Madero years later, the theme is *"movement expressed metaphorically through the use of line. The movement of leaves, blades of grass, trees, birds, people; movement observed, sensed, never imitated, but, I hope, translated."*²⁵ In *Saetas*, inspired on the Japanese sand gardens he had visited the year before, fine calligraphic lines are superposed on coloured backgrounds where he tries to reflect Rothko's luminism.²⁶ After countless experiments, the technical problem entailed in using oil to produce a fine, long, controlled line is solved by the use of a surgical syringe. This instrument, which he will use constantly from now on, bears a close relation to the pen with which he produces his sketches and drawings. There are many volumes filled with these drawings, constituting a manner of visual diary taking us through the evolution of his painting.

He publishes an article on Philippine silver votive offerings, titled *Silver ex-votos in Ilocos*.²⁷

1958 Exhibition: *Zóbel. Paintings / Schneidam. Sculptures*, at the Philippine Art Gallery, Manila.

He starts working on an archaeological dig on an estate belonging to his family on the peninsula of Calatagan. The work is continued by the National Museum

of the Philippines under the supervision of Dr. Robert B. Fox. A huge number of china pieces are discovered, prompting Zóbel to broaden his interest in Chinese art in general and Chinese painting and calligraphy in particular. In the course of time, he will become a great connoisseur of the subject. On Zóbel's initiative, the objects found at the site are donated to the National Museum. As a result of this experience, until 1960, he attends classes in Chinese technique, where he is taught by a Shanghai painter, Professor Ch'en Bing Sun. In a letter to his American friend, Paul Haldeman, he writes:

*"I learn to read (not speak) and write Chinese. I love this; a new world, a new way of expressing thought, so different that it affects the very quality of thought. An ideal exercise for the painter – if you can control a Chinese brush, surely you can control anything. (...) To fill in the blanks, I am preparing a series of 30 lectures on Chinese and Japanese art. But what a wonderful way to force oneself to learn something to get organised. Do send me some postcards of oriental things."*²⁸

He is appointed honorary curator of the National Museum of the Philippines.

In October, he takes a year's holiday and sets up his residence in Madrid. His house is located on Calle Velázquez, number 98. From this year onwards, he shares a study with his friend, painter Gerardo Rueda.²⁹ He forms friendships with Saura, Sempere, Chirino and Antonio Magaz. He commences the collection of Spanish abstract painting which will later form the basis of the Museum of Spanish Abstract Art (Museo de Arte Abstracto Español) in Cuenca.

1959 Individual exhibition at Madrid's Galería Biosca. This is his first individual exhibition in Spain and is also the first time that Juana Mordó, the director of the Galería Biosca at the time, has held an exhibition of an abstract artist's work. The exhibition consists, on the one hand, of *Saetas* and, on the other, a new series of black calligraphic pictures on white, known as *Serie Negra*, which will not be completed until 1963. Antonio Magaz Sangro's book on these works, *Zóbel. Pinturas y Dibujos*, is published.³⁰

Zóbel takes part in the exhibition, *Negro y Blanco. Exposición homenaje a Chillida, Oteiza, Miró-Artigas, Tàpies y Palazuelo*, at Madrid's Sala Darro. At this exhibition, Zóbel identifies with the Spanish painters of his generation and this will be one of the reasons why he decides to leave the Philippines and the world of business to devote himself entirely to painting.

He returns to the Philippines, although his artistic activity continues to be based in Spain. He works as managing partner at Ayala; he paints, teaches and carries on with his archaeological studies, but his thoughts are in Spain. At the end of the year, Zóbel summarises this difficult and complicated period as follows:

"Some attempt must be made to pick out the shape of the past year. So many things have happened; (...) Spain, by contrast, is a blast of light. It completely fills the vacuum. (...) Friends: Gerardo and Manolo rediscovered. New ones: an odd kind of spiritual twinship in Tony Magaz; the human richness of Antonio Lorenzo; the hard intelligence of Saura. (...) Even the delight in walking the streets and hearing the sound of Spanish. The sound of home. Perhaps this is the important thing: this recognition of home. If one must lose oneself, this is where I want to be lost. Through all the ornaments, through the ease of English prose, I recognize myself in the last analysis as a Spaniard. And all the rest is just a tale. (...) I find myself inside the painting of Spain; I'm one of the gang. Accepted as such by the others who are, on the whole, my friends. I rejoin them at the moment of discovery, when we begin to attract attention. I see this happen before my eyes: Tàpies covered with cash and glory from the Venice Biennale, Feito established in Paris, Saura in everyone's hair (?), Canogar reproduced in full colour in French art magazines, startlingly well, and I become a part of the government tours of other countries: Switzerland,

Germany, Scandinavia, South America. The point is proven, at least on that level. I am an established painter, whatever that means. The real discovery is the possibility of a way of life." (Manila, December 1959).

He participates *in absentia* in a travelling exhibition of Spanish painters, *La joven pintura española*, which is taken, among other cities, to Basel, Freiburg and Munich.

1960 He takes part in the collective exhibition, *Before Picasso. After Miró*, at New York's The Solomon R. Guggenheim.

Trip to Tokyo.

He gives a course on Chinese art and another, on Japanese art at Manila's Universidad del Ateneo. His tremendous generosity and constant support of art are again noticeable on this occasion, when he donates the money he is paid for the course to the university library for the purchase of collections and reproductions of key paintings in the history of art.³¹

In the years elapsing between 1955 and 1960, Zóbel realises that Spain is an intellectual, sentimental and pictorial synthesis of what he has been seeking all his life. This awareness throws him into a state of endless anxiety about his life as an artist. As he combines this with his work at the family business, he becomes the inevitable victim of an identity crisis, coupled with a deep depression. Although he tries to overcome this by painting frantically, he finally contracts an alarming disease of unknown physical cause. In December of this year, Zóbel dismantles his office at Ayala and, after 10 years of trying to reconcile his artistic life with the life of a businessman, he decides to go and live in Spain and devote his entire life to painting.

1961 Individual exhibition at the Luz Gallery, Manila. The gallery has been opened this year by his friend Arturo Luz and is soon to become the leading gallery in the Philippines. The exhibition is on a large scale and is a huge success. It marks the end of a stage.

He moves to Madrid for good.

Individual exhibition at Sala Neblí, Madrid. At both exhibitions, he displays pictures from *Serie Negra* (1959-62), black calligraphies on white. As there is no longer any colour, the vibrations caused by the contrast of one or two colours disappear while the artist succeeds in suggesting direction, speed or volume by means of the sweeping strokes of a dry brush across the black calligraphies. As for technique, he avails himself of a syringe, going over the canvas with generous strokes which form angles or deliberately open up on the bare white. This use of black and white leads most of the period's critics to look on him as an informalist painter. However, unlike other painters such as Saura, Millares or Canogar, Zóbel meditates, observes and studies; he does not trust his hand, the improvised gesture, and such an attitude cannot produce a clamour, a paroxysm or an indictment. Zóbel detaches himself from *art informel*, as he explains clearly and concisely in a text where he defines his painting in *Serie Negra*:

"Painting of light and line, of movement. Pictures of a swift, improvised execution, like Chinese and Japanese painting. Improvisation permitted by a studied and infinite number of drawings. Line; trajectory. Imprint of movement. Painting without any fuss, without anguish, without any melodramatics. Traditional, yes, but of the 'other' Spanish tradition. Of the Velázquez tradition standing in opposition to the Goya tradition (by which no contempt is meant). Of the same Velázquez who attaches as much value to the Infanta as he does to the dress she is wearing and the curtain behind her head. The painter neither gives an opinion nor makes a judgement: he just acts. 'A statement'. There is gratitude. Awareness of just how much painting has been done. Abstract, to be more precise. Perhaps out of modesty. And out of a lack of interest in foodstuffs. And through attaching too much value to things, which isn't the same as attaching

value to the way they look. Privacy. The armchair by Matisse that so shocked the Russians. Court painting? In any event, a smile. And he's not always ironic. And why not?"³²

In the course of the previous ten years in the Philippines, his interest in archaeology, religious sculpture and contemporary Philippine art had led him to form excellent collections in the three fields and as a final touch to his acts of patronage on the islands, he donates the collections to Manila's Universidad del Ateneo. The collections will be used to create the Ateneo Art Gallery in June of this year. The paintings in this collection ranged from figurative styles to abstraction and included works by some of the leading Philippine artists of the time, such as Arturo Luz, Vicente Manansala, José Joya and Hernando R. Ocampo.³³

He publishes an article on Philippine porcelain: *The First Philippine Porcelain*.³⁴

1962 Manila's Universidad del Ateneo grants him the honour of becoming the university's first doctor *honoris causa*. He is also awarded the title of honorary director of the museum.

He takes part in a number of collective exhibitions outside Spain, including two of particular note: *Modern Spanish Painting* at London's Tate Gallery (the exhibition poster is a reproduction of Zóbel's *Colmenar*) and the XXXI Venice Biennale, where he meets Gustavo Torner, amongst other painters.³⁵

In Madrid, he participates in the exhibition, *Cinco pintores: Sempere, Rueda, Manrique, Vela y Zóbel* at the Galería Neblí.

Trip to Chicago. With his friend Mike Dobry, he visits the Chicago Art Institute to see an exhibition of paintings from what is now the Museum of the National Palace of Taipei (formerly the Forbidden City), Taiwan.³⁶ About this exhibition, he writes:

"Went with Mike Dobry to see the Gu Gong paintings being shown at the Art Institute. The Song landscapes are much bigger than I thought. The reproductions I knew, being much reduced, gave no idea of the amount of calligraphy involved. I thought that came later. (But content lords it over form. Rembrandt and Velázquez would have felt at home; especially Rembrandt). The Qing 'scholarly' paintings, presumably at their best, continue to look sloppy and weak. Am I missing the point? Or are they, as I suspect, primarily framed autographs by mysterious worthies playing parlour games with a brush for each other's benefit? After all, many of us are doing much the same. Some of the results look terribly inept though, I suppose. The footnotes are all there, terribly amusing to those who can spot them.

Fan Guang "travellers" tickled into gigantic existence, the artist intent on his theme, using the brush stroke as a means, not an end. Mike draws my attention to Xu Daoning's Fishing on a snowy river. Crisp, decided; calm emptiness. A Japanese emptiness, but without sugar. After a while, the tart and, further, the tasteless, always seem the best. In a sense, how little there is to all this; these flimsy works surrounded by the logorrhoea of the centuries. By contrast, our Louvres and Prados seem dense, heavy, full of furniture and gesticulation. The Chinese world is full of privacy. These works, never intended for a public showing, have an embarrassed look. Assaulted modesty (...)." ³⁷

He travels to Venice to attend the inauguration of the XXXI Biennale and also to Rome. Back in Madrid, on July 20, he writes the following:

"It's almost a week since Gerardo [Rueda], Alfonso [Zóbel] and I came back from Venice. It's taken me a week to get organised again. I'm finding myself clumsy. My painting, which contains a certain element of virtuosity, forces me to practice it almost every day; the gaps are noticeable. From the trip itself, I have kept about three hundred sketches. The Biennale is a kind of slave market where one smells and is smelled. Too much of pictures. I didn't manage to see them all. I think I didn't manage to see even half. I might say the same

about the Spanish Pavilion. It looked like a shop window on Calle Hortaleza or Calle Fuencarral. My stuff looked good against the black walls. Its simplicity stood out in the midst of all the panoply. I've been offered exhibitions in NY, Chicago, Los Angeles, San Francisco (Feingarten, Bodley), in Rome (La Salita, Don Quixote), in Naples. They seem to be a lot, too many. (...) Manessier, for political reasons and unjustifiably, walked off with first prize. Giacometti, justifiably, walked off with the sculpture prize. His pictures deteriorated greatly in the period from 1957 to 1959. For me, the best things about Venice were the Jean Paul Riopelle and Hundertwasser Pavilions. The latter took me completely by surprise. As we Spaniards had nobody to defend us before the panel, we left empty-handed. (...) President Segni, tired and distinguished, a figurehead in a morning coat, surrounded by clamorously decorative civil servants and military officials, visited each pavilion and came out with an immortal phrase for each artist. By the time he came to my pictures, he was worn out after so much talking and sliced the air with his hands as if he were a plane taking off. He evidently sees things more clearly than many critics. (...) The best thing about the Biennale is Venice. That enormous toy. (...) Anything that can be said about Venice has already been said. It is being worn away by so many eyes looking at it. (...) We go back to Rome, looking at all the fountains that appear in our path. (...) Wonderful retrospective exhibition of Mark Rothko. New colours, vibrant and sombre. The best pictures I see from start to finish of the trip are, with the exception of a Bonnard in Venice, a female nude in front of a mirror of twisting, sizzling colours. In Italy, all is colour. I feel this great urge to buy a box of watercolours and mess around a bit. To paint with glaze. Also: the small Etruscan bronzes at Villa Giulia are marvellous.

I draw wherever I go; in Venice, Tintoretto, in Rome, fountains and water. I buy myself a bronze Roman lantern, a sestertium of Lucio Vero, a cut gemstone from the eighteenth century, an engraving of two girl's faces by Renzo Vespi-nani. (...)"

In Madrid, he moves to another house and study at number 12, Calle Fortuny.

He starts engraving with Dimitri Papagueorghiu and becomes actively engaged in etching with Antonio Lorenzo. About his engraving activities, he writes frequent letters to his North American engraver friend, Bernard Childs. He travels to Paris with Antonio Lorenzo and Gerardo Rueda. October. Visits to the Louvre, some galleries and his friend Bernard Childs, who gives them an engraving session. Childs is the friend to influence him most, the one to show him the secrets and problems of inks, plates, paper, etc.³⁸

About his visit to Childs' studio, Zóbel writes:

"Antonio and I watching Childs engrave. He's impressed by Antonio's etchings - 'only two weeks'. An interesting detail: The time Bernard spends from inking the plate to finally passing it through the screw press is two and a half hours. He wastes no movements. He inks with a spatula and cleans with a piece of newspaper. In the inking process, it's as if he were painting each plate. There is nothing more pleasurable than watching somebody do something he knows how to do really well. When inking a plate, Bernard uses his head more than most of the painters that I know use theirs when they're painting a picture. (He doesn't like etching, he finds it indirect). When we leave the studio, we're in a daze, our heads bursting, and we go to Charbonnel to buy materials."

This anecdote is completed by the one told by painter Antonio Lorenzo in the prologue to the catalogue of his graphic work. He tells of how he became interested in engraving as a result of the trip to Paris with Zóbel. "It was not until 1960, during a trip to Paris with Fernando Zóbel and Gerardo Rueda, that I became interested in engraving. It happened in the Paris study of North American artist Bernard Childs, an old acquaintance of Zóbel's. We became friends. I showed an interest and he let me soak the paper and turn the shafts on the screwpress... Bernard Childs

initiated me, and Zóbel, who was also there sometimes – he would spend the day hunting for books and engravings – and was aware of my weaknesses, acted as tempter by rushing me off to Charbonnel to buy inks, scrapers, punches, polishers and lots of other things, rounding off our purchases with a small screwpress. We dismantled the shafts and put it in the boot of the car.”³⁹

On his way to Manila, where he usually goes for Christmas, he stops off at New York. He makes this journey in the year when pop art is at its height in the United States. While he is there, Zóbel visits the historic exhibition, *New Realisms*, at the Sidney Janis Gallery. He writes of it as follows:

*“Super exhibition at the Janis. Super catalogue. Everything’s super except the objects. I found them forced and boring. At Wittenborn, I see a book: Do-it-yourself collages. Critics think that modern art has revolutionised publicity art. It’s the other way round.”*⁴⁰

One year later, on November 17 1963, he writes on the subject again:

“Pop art feeds off the advertisement, the photograph, vulgarity. To my mind, this double digestion is excessive; the first is quite enough. The rasping sensation produced by the pile of cans of soup is something I feel and have felt perfectly without needing Roy Lichtenstein or Andy Warhol to show me. (But it’s an art for the public). They’ve got the wrong idea with this fashion game. You have to look for the other, the thing that doesn’t change, the thing that serves. What they’re doing here is a kind of tickle.”

His visits to the Prado are constant. He unfailingly carries his notebook with him so as to study and analyse the paintings of the past with his pen. As his visits are long, he applies for a Prado copier’s card so that he may sit and draw in comfort.⁴¹

He develops an interest in bullfighting (there are countless bullring drawings and observations in his notebooks). He collects Spanish blue and white ceramics from the fourteenth to eighteenth centuries and silverware in the Spanish baroque style.

Fernando Nuño exhibits his photographs of artists in the Sala del Prado at Madrid’s Ateneo, including some taken of Fernando Zóbel while painting.

Zóbel started to buy works by Spanish painters of his own generation in 1955. Between then and now, his still small collection includes works by Antonio Saura, Gerardo Rueda, Luis Feito, Guillermo Delgado, Antonio Lorenzo, Manuel Millares and Eusebio Sempere. At the end of the year, before setting off for the Philippines, Zóbel mentions the “Toledo Project” (the future Museum of Abstract Art) for the first time. This is his first idea about what to do with his collection of paintings by Spanish abstract artists.

“I leave reluctantly. I say goodbye to Antonio [Lorenzo] and Gerardo [Rueda]. We talk about the Toledo Project.” (Madrid, November 27 1962).

This year witnesses the completion of *Serie Negra* with *Ornitóptero* (1962).

1963 The years elapsing between 1963 and 1975 constitute the longest stage in Zóbel’s painting. This year, he returns to colour and slowly, the siennas, dark browns, ochres and greys start to appear, as in works like *Atienza*, *Armadura III* and *Pancorbo*. The theme of memory, hinted at in previous series, begins to take shape in this new stage, in which Zóbel, by means of forms, objects and imagination, seeks “to remember in pictorial terms”, as he himself put it. In the prelude to this colourist stage, Zóbel develops the idea of painting based on the memory of the experience lived, a concept whose literary equivalent is to be found in Marcel Proust’s great work, *À la recherche du temps perdu*. About Proust’s influence on his work, Zóbel is very clear when he speaks of *Homenaje a Patricio Montojo* (1963), now in the Museo de Arte Abstracto Español:

“I have always been struck by the part in Côté de chez Swann where Proust describes a walk round Cambray – a walk in a country and a time which

*aren’t mine initially but become mine in the end; to put it another way, as I read, I recognise, with a strange, inexplicable nostalgia, the relish of my own childhood. On another occasion, over two years ago, I think, I decided to try a kind of painting based on memory; by this, I mean a climate painting, leaving the viewer to complete it with his memories. The realist focuses on that loaf of bread, that flower. I’d like to create a climate in which the bread, the flower, were born of the viewer’s imagination. There is something of this in Homenaje a Patricio Montojo: I discussed this at length with Toni Magaz last night. It’s not that it’s about a naval battle. Obviously, the picture is an abstract composition. But, from my point of view, as I use elements exterior to the picture, and from Toni’s, who contributes personal elements quite similar to my own, it is clearly a naval battle. An educated North American would probably see it as a scene from Melville. This morning, Rubio Camín turned out a landscape of plateaus (figuration always proves clear, bordering on the most extreme realism. However, it varies from person to person, the plateau as clear as the battle). The painting establishes the climate, ‘in the order of’, as Torner would say. The viewer completes it with his subjective experience, which, for me, translates into a battle (complete to the last detail with lights, the floating tree, gunpowder on the water) and for Camín, it translates into a plateau (rocks, parched plants, mists, a shepherd’s cottage and so on). Ortega’s definition of the cannon: ‘You take a hole and surround it with iron...’ etc. (The picture as a hole filled by the viewer. I provide the iron that gives shape to the hole). Retrospectively, previous works fill out with meaning: El Faro, La primera amapola and so on. A complete scenario of painting opens up; an approach as yet untried. Subjective painting (until now, rendered subjective by the painter); now aimed at the viewer. Painting as a mirror. I’m expressing myself badly because I still don’t have a clear idea about the limits and possibilities. All this will fall into place with time.”*⁴²

Exhibition of drawings at the Galería Fortuny, Madrid. A book of his drawings is published: *Zóbel. Dibujos, drawings, dessins*, with a text by Antonio Lorenzo.⁴³

As the year elapses, the idea to install a painting collection somewhere outside the four walls of his Madrid home begins to take shape. With this view in mind, in April, he goes to Toledo with Gerardo Rueda, but fails to find anything satisfactory. A few days later, Gustavo Torner invites him to spend the day in Cuenca to show him his house and take him round the city, along with José María Agulló, Rafael and Carmen Leoz and Juana Mordó. In June, the museum project starts to develop when, through Gustavo Torner, the Mayor of Cuenca offers him the possibility of installing his collection in the building of the “Hanging Houses” (at the time, the houses are being renovated and no decision has been taken as to their future use). On seeing the houses, Zóbel does not hesitate. On June 16, after visiting the “Hanging Houses”, he writes:

“Two days in Cuenca with Torner and Lorenzo. The mayor, Rodrigo Lozano de la Fuente, goes out of his way to help us and find solutions. We take a look. A magnificent museum could be installed in the “Hanging Houses”. 20 to 30 years paying a nominal rent and the pictures are my property. The buildings are handed over to me ready for use but, from then on, expenses are on my own account. (...) I see it as a good proposition, a nice thing to do and it saves me from spending nearly a million pesetas on a house. I can use that money to buy pictures. The best idea would be to encourage painters to come and spend the summer here. You have to make the most of your opportunities as they arise. Otherwise, regret sets in.”

The fact that there is now a space to house the collection affects decisions as to its content and, from now on, Zóbel will consider it necessary to have a more complete representation of Spanish artists belonging to the abstract generation. He selects the works and always asks the artist to give his opinion. As he accepts neither gifts nor donations, he is in a position to act quite freely.

He usually buys the works directly from the artists, although he sometimes goes to the galleries, or exchanges his work for that of the artist, or the artist produces a work specifically for the museum. He then forms a team with Torner and Rueda, who will be responsible for adapting the museum's spaces and installing the paintings. In July, Zóbel takes up residence in Cuenca. In September, he starts work on the museum. Full of enthusiasm about the museum project, Zóbel writes to his American friend, Paul Haldeman (October 4 1963):

"My big project is a Museum of Spanish Abstract Art in the city of Cuenca – two and a half hours from Madrid. In the renowned "Hanging Houses", which the kind-hearted, forward-looking local corporation has let me rent for thirty years at something like 1.50 dollars per annum. How nice for everybody! I have a feeling it is going to turn into one of the loveliest small museums in the world. As I will be owner, director, curator, acquisitions committee, patron, board of trustees and dictator, I rather think I shall have a lovely time. My life's ambition: a final club with only one member – me. (There will be room for only about 40 paintings but they shall hang with all the glamour that my fervid jeweller's imagination can devise)."

In October, he buys *Sarcófago para Felipe II* (1963) by Manuel Millares, one of the museum's most important works. After visiting the artist at his studio, he writes:

"The other day, Manolo Millares called me. He'd heard about the museum and he told me that he had a couple of pictures he wanted me to see before Pierre Matisse arrived, because he likes them and, above all, he would like one or two of them to stay in Spain. I went with Gerardo after lunch. (...) He tells me that, after painting, his greatest interest is archaeology. We see the paintings. An excellent triptych built round bottoms and corsets, an allusion to the Profumo Case. To me, it seems a bit of out of character for Millares and, what's more, it is far too clichéd. I prefer the other one, a huge diptych depicting a sarcophagus, the body of Felipe II, or whatever. For all the poor quality and coarseness of the matter, it is astonishingly elegant. The difference between pop art and Millares is that Millares takes an aesthetic approach, he composes. The shock is not the issue; it is more like a tip or something of the sort. He himself says: 'I haven't the slightest interest in neo-Dada.'"

One year later, he buys another work from him, an *arpillera* (a technique whereby scraps of fabric are appliqued onto a hessian backing) titled *Cuadro*, which is reproduced in the first catalogue Zóbel publishes for the Museo de Arte Abstracto in 1966. Also in 1963, he buys two works from Manuel Rivera, *Espejo de duende* and a landscape.

This year, he concludes his research into Philippine art and publishes in Manila an impeccable study titled *Philippine Religious Imagery*, about Philippine images painted, sculpted or modelled during the period of Spanish domination from 1565 to 1898. In this study, Zóbel reaches the conclusion that, beyond any doubt, the best area in which to study the existence of a Filipino style with its very own characteristics is colonial statuary.

Lectures: one titled *El renacer de la pintura española*, on the rebirth of Spanish painting, at the Colegio de Leyes del Ateneo de Manila, and another about the Eastern painter, *El mundo del pintor oriental*, given at a course organised by the Cátedra San Pablo, Madrid.

1964 He rejects the offer of the Professorship of History of Art at Mills College, Berkeley (California).

Individual exhibition at the Luz Gallery, Manila. He also works on a series of etchings at the studio of painter Manuel Rodríguez, in Manila.

In Madrid, individual exhibition at the Galería Juana Mordó, inaugurated this year by the gallery owner of the same name. It is his first exhibition in Spain after his return to colour.

Trip to New York to participate in the Spanish Pavilion at the New York World's Fair and to finalise the details for his exhibition at the Bertha Schaefer Gallery, to take place the following year.

This is a year of intense activity at the museum, with acquisitions, trips, visits to studios and so on. In a remarkably short time, Zóbel succeeds in drawing a good number of artists to Cuenca, all of whom are enthusiastic about the idea of the museum. By Easter of this year, in addition to Antonio Saura and Gustavo Torner who actually live there, Gerardo Rueda, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó and Amadeo Gabino have studios in the city. And Zóbel writes:

"Mompó arrived yesterday to stay at the house. Millares and Serrano went the day before. Escassi is staying with Ángeles Gasset. I saw Greco and Adriansens on the street. The place is full of painters. It is also just plain full."

This year, he buys a number of works from José Guerrero, Gustavo Torner and also from Manuel Hernández Mompó, who executes *Semana Santa en Cuenca* expressly for the museum. The inclusion of Chillida in the collection is another of the objectives for this year. Through Antonio Saura, the two artists meet in Cuenca in May and Zóbel asks him to make a piece for the museum.⁴⁴ At the end of this year, Chillida tells Zóbel that he has completed the sculpture for Cuenca: *Abesti Gogora IV* (1959-1964).⁴⁵

With regard to this sculpture and his conversations with Chillida in various encounters, Zóbel writes about the quality of the Basque artist's thought and work with extraordinary lucidness:

"Chillida, as friendly as ever, tells me that the sculpture is ready. It's big. A point of departure for an even bigger one. Maeght doesn't charge commission so we get it for half the normal price: about 350 k (this may be cheap for a Chillida, and indeed it is, but it nearly used up all my resources). From the photograph, you can tell that it's made of wood, compacted with that strange way of not missing a single detail, so characteristic of Chillida. He's been turning it over in his mind for three years. (...) From a very early age, Eduardo has wanted to become an artist. The biggest problem he had to face was giving up the architecture degree course he'd started. He didn't want to upset his family but in the end, he found himself forced to abandon the course halfway through. He was talking about the days when he used to play football and about his reputation for ending all the matches in a fight. He has no cuttings from this period of glory and his children (eight of them) can hardly believe him when he says that he played for Real Madrid. (...) He works slowly. His ideas spring up as he works. He'd been working on Abesti Gogora IV for Cuenca since 1961 and finished it just a couple of months ago. Once the work is finished, he doesn't mind parting with it; he knows it by heart (with Manolo Mompó, on the other hand, it's an entirely different matter. Taking a drawing away from Manolo is like pulling out one of his teeth (...))." "Eduardo Chillida is here for the Canada Cup. He loves golf. He game to dinner with Pili plus Lorenzos. He felt like talking and talked steadily and rather beautifully until two. Mainly, it was Antonio and myself who kept prodding him."

In Paris, the two horrible years between figuration and abstraction where he worked every day and could get nothing done. At one point, he decided to return to figuration to recover his footing and found, to his horror, that he no longer knew how. Panic. He walked the Quais for hours – at one point, he remembered stopping in front of a shop window full of clothing – dummies, and telling himself, 'At least the man who made those knew what he was doing.' He decided that perhaps Paris was pushing him out of shape, and he returned to Hernani, recently married, short of funds, the future a complete fog. The lowest point of his life. He suspected that he had burnt himself out as a sculptor."

Those drawings of hands. He didn't do them while he was sick; what he did when he was sick was a whole series of squiggly Indian ink abstractions drawn with a Chinese brush. (...) My Abesti Gogora, the first of the series; his first sculpture in wood. It took years to finish, with many pauses and false completions. It used to be much larger than it is now. 'The heart is still the same, anything superfluous has to be removed. The sculptor does not see in the same way as a painter does. He looks at things deeply. If he were doing your portrait, he would cease to see a profile. He would focus on the centre of your skull and from here, from within, the forms would issue forth.' Dismisses Calder, Henry Moore (...). Likes Giacometti, Lippold. A passion for Medardo Rosso. Told me to check out a virtually unknown, older Spanish painter in Paris, named Fernández. Virtually unknown. Very honest. I asked him to send me photographs or something. We got to talking about people who write about art. Started translating from Lin Yutang's collections of Chinese excerpts. He was fascinated. 'I must have something Chinese somewhere inside my body.' His own favourite is Gaston Bachelard. Those bearded youngsters look down their noses at him; most of the time, they don't have the slightest idea what he is talking about. Bachelard wrote the introduction to Chillida's first catalogue. Chillida moved heaven and earth to meet him; once they'd met, there was a meeting of minds almost instantly. Chillida merely wanted permission to quote from Bachelard; 'mais nous sommes frères!', said poet to that and wrote the presentation. (...) Chillida never makes models, he draws to establish the mood, then lays the drawings aside and attacks his final materials directly. He tried working from a model once and the results were disastrous. (...)"

He publishes an article about Gerardo Rueda in Manila⁴⁶ and also in this year, writes the prologue to the catalogue for the exhibition of the Johnson collection, *Arte Actual USA*. This exhibition is organised by the Directorate General of the Fine Arts and is held in Madrid, at the Casón del Buen Retiro.

1965 A short trip to Manila, where he prints a portfolio of 24 small etchings, *Libro de horas*, at Manuel Rodríguez's workshop, and gives the lecture, *Philippine Folk Art*.

He travels to New York on the occasion of his individual exhibition at the Bertha Schaeffer Gallery.

Individual exhibition at the Galería Sur, Santander.

Once he has decided to set up the Museum of Abstract Art in Cuenca, his trips to this city are constant; for years, it will be on the road and in the city that he will find most of his themes for landscapes, as in *Tarancón* (1964), *Balcones* (1964), *Carretera de Valencia* (1966) and many others which he will paint in the course of time. Little by little, the city and its surrounding area take possession of the painter and Cuenca fills his notebooks, his pictures and also his writing. In April, back in Cuenca after visiting Manila and New York for the purpose of his exhibition, he writes:

"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. Felled trees on both sides of the highway for a widening that may take a decade to come. 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 colour of the meseta reawakens and I begin to feel like a painter again. I haven't really touched a brush in almost three months."

Trip to Barcelona in October, with Gerardo Rueda and Gustavo Torner, to visit Tàpies at his studio and buy a major work from him for the museum. Zóbel had already reserved *Grand Equerre* at the Stadler Gallery in Paris, but he wants to know Tàpies' opinion on the matter. In the end, in accordance with Tàpies' opinion, this is the work he chooses.

1966 Death of his mother, Fermina Montojo y Torrónategui.

Individual exhibitions at the Galería Juana Mordó in Madrid and Galería La Pasarella in Seville, where he gives a lecture about the Spanish abstract painting of the Cuenca Museum, *Pintura abstracta española en el Museo de Cuenca*.

Zóbel paints little while the works at the museum are going on. He hangs but two of his pictures: *Ornitóptero* (1962) and *Pequeña Primavera para Claudio Monteverdi* (1966).

Inauguration of the Museo de Arte Abstracto Español of Cuenca on June 30. The following day, he writes the following about the event:

"Simple inauguration: Governor, Mayor, the President of the Council, Rodrigo Lozano de la Fuente, Fernando Nicolás and some local newspapermen. I asked Rodrigo to open the door (visibly shaken, surprise and delight), which he did with considerable difficulty, using the big iron key decorated with a purple ribbon. The museum looked beautiful, everything apparently in place. The officials were delighted. We had a cordial and very late dinner, full of ponderous compliments. My feet had swollen and throbbled. I slept like a log. The morning at the museum was quiet. We taped an interview for radio and T.V. The Edurnes came from Madrid and mainly we just sat around, chatting, occasionally going to listen to the comments of the sprinkling of visitors. I had invited nobody, on purpose, so that nobody could claim later on that they had been left out. Therefore, the groups that arrived from Madrid in the afternoon came simply because they felt like coming. There were almost fifty for dinner: Juana Mordó and, of course, the Edurnes, Manuel and Mari Rivera, Manolo and Elvireta Millares, Carmen Laffón, up from Seville, Jaime Burguillos, a sprinkling of Ruiz de la Prada brothers, Lucio Muñoz and Amalia Avia, Paco López Hernández, Antonio and Margarita Lorenzo, the Paluzzis with a young girl painter from Chicago, very attractive in a yellow shawl and a Cordovan hat, Martín Chirino and his wife, Alberto Portera and his wife, Isabel Bennet, Eusebio Sempere, Macua, Fernando Nuño, Gerardo and so on and so on. Nuño took a great photograph of the whole group, festooned along the stairway. The group's visit to the museum was a great success."

A catalogue is published, with an introduction by Fernando Zóbel and black and white photographs by Fernando Nuño of some of the works. On the cover of this, the first catalogue, there is a photograph of the "Hanging Houses" at night. In 1973, Ricard Giralt-Miracle designs a dust cover for the catalogue, showing a photograph of the Blassi brothers, who will work with Zóbel on most of his publishing projects. At the museum, a number of young artists play a part, including Jordi Teixidor and José María Yturralde, also Nicolás Sahuquillo and Ángel Cruz. By this time, the museum has about 100 works, 12 sculptures, about 200 drawings, engravings and posters and several books, illustrated and engraved by Spanish artists. It is not a didactic historical collection, nor is it a comprehensive representation of Spanish abstract artists⁴⁷; firstly, because financial efforts have their limitations⁴⁸ and secondly, because a private collection is made in accordance with the collector's taste and involves

"a way of seeing as opposed to chance and whim".

Zóbel is made Member of the Order of Alfonso X the Wise for the creation of the museum and is also named Member of the Order of Isabel the Catholic.

1967 With his return to colour, Zóbel starts to produce series of paintings, and one of the first to appear in this new stage is *Diálogos*, dialogues with paintings, the conversations he has, pencil, pen or brush in hand, with works by other artists. In the main, these conversations take place during his trips, at museums and exhibitions, and are always recorded in some way in his notebooks. They reflect the world surrounding the painter. The works of other artists become a subject for study, for he never copies but contemplates, analyses, interprets, disarranges

and rearranges so as to build in his own way (light, movement, colour, gesture, intention). During an interview several years later, he explains the significance of this series within his work:

"I think this series will last all my life, until the day I depart this world. The idea behind Diálogos is to speak of art with art, but with the brushes at the ready. I stand before a picture I like and I prefer to communicate with that work by painting too. It's a way of seeing and doing painting and will become a constant in my life, because it's a pleasure and I see no reason to stop practising it... When "I speak" in these dialogues, I concentrate on one facet and the result is not an imitation but a comment. In plagiarism, more often than not, it's the style that's imitated and when I establish one of these dialogues, I can't remember a single instance where the other painter's style has been the subject of the dialogue."⁴⁹

His interlocutors are many: Braque, Morandi, Rembrandt, Lotto, Poussin, Tintoretto, Adriaen Coorte, Saenredam, John Singer Sargent, Bonnard, Turner, Monet, etc. With each of them, the conversation is different. For instance, with Degas and Manet, the topic of conversation will be colour; with Turner and Monet, chromatic values. About Tintoretto, with whom he holds several dialogues, there are countless drawings throughout his notebooks. When writing of the St. George in London's National Gallery, he says:

"Each goes his own way: he expands and contracts like a boa constrictor's poison gland. The unquestionable 's' in raspberry pink, a cloak echoing into a cloud. An 'S' that is always pulled in opposite directions, along a staircase of horizontal movements. The saint throws himself upon the dragon (later to be stolen by Gustav Doré), which will inevitably send him rolling down to the water, together with his cardboard horse. With his lance, he presses a spring to release that well-fed virgin in a gesture somewhere between dread and that of a chubby angel bearing tidings of glory. The body, for instance, might serve to reinforce the diagonal movement and the obedient tree finishes it off. In all of Tintoretto's work, there are a couple of superposed pictures; at times, they are even contradictory. Here, the theme is not convincing, the gestures even less. The gesture, however, is. I'm referring to the gesture of the painter. And it's a strange picture – and part of any. It is no mean task to give life to a series of horizontals. It's rather like trying to destroy a commonplace. Kandinsky, who sought to convert his collection of commonplaces into language, would have objected to this series of rebel horizontals and illogical colours (the warm ones marking out the distance within the cold ones). A dialogue in three steps crossing the whole picture (three squares), starting with the Christ and finishing with the water vanishing to the left. Contained within an oval frame, but it is precisely inside the frame that action takes place. The viewer does not stand IN FRONT, he goes round and comes in from the back. It's a bit like a picture turned back to front. As if we'd been allowed in with a special pass provided by someone with connections. The plebs – invisible – remain on the outside, in the area of the classical arch."⁵⁰

The opening of the Museo de Arte Abstracto Español draws the international press and, around this time, many articles about the museum are published (*Time Magazine*, *Architectural Forum*, *Herald Tribune*, *Studio International*, *London Telegraph*, *Gazette des Beaux Arts*, etc.). The museum is visited frequently by specialists, curators and artists. Of particular note is the visit of Alfred H. Barr, the first director of New York's Museum of Modern Art (MoMA). On January 1 1967, Zóbel writes the following about Barr's visit:

"More visitors: Carlos and Charo Reim, Javier Reim, Teixidor with girlfriend, Yturralde with wife and baby. Around noon, Jean Bratton turned up with Alfred Barr from the Museum of Modern Art and his wife. Quiet, elderly, very charming and intelligent. (...) Barr saw the place slowly, taking notes. At the end, he asked if he had time for a second round. He did, so he started again at the

beginning and repeated the whole tour. Lunch at Sempere's. Barr leaned over and whispered that he and his wife thought it the most beautiful museum they had ever seen. I asked him if he would repeat that. He said yes, and repeated it aloud. The crowd cheered and we made him honorary curator on the spot. More singing, dancing and so on. The Barrs were obviously enthralled. Barr asked me to help review their Spanish collections at the MoMA. I offered to help fill the gaps."

From this year onwards, Rafael Pérez-Madero will work alongside Fernando Zóbel as secretary, administrator and assistant in all the projects concerning his work and the museum. In addition to working on a publication about his painting, *La Serie Blanca*, and a short about his work, after his death, he took over management of his work and organised most of the exhibitions, including this one.

Lecture on the two currents of Spanish abstract art, *Las dos corrientes del arte abstracto español*, at Cuenca's Casa de Cultura.

1968 Individual exhibition at the Bertha Schaefer Gallery, New York.

At the end of the sixties, Zóbel's work grows more geometric while, generally speaking, his style becomes colder. In this sense, it reflects the harshness noticeable in nearly all the artistic currents of this decade. In these works, spaces are built by means of lines drawn in pencil, broken lines and impeccable perspectives. Trapeziums, rhombuses and cubes articulate the composition by means of an architectural framework. Series on themes relating to Cuenca start to appear – *La fuente*, *La calle estrecha* –, themes alluding to Seville – *Conde Ibarra* – and themes from classical painting, such as the six dialogues with Pieter Saenredam (1968) and the seven conversations with painter Adriaen Coorte (1968). The essence lies in the practice of developing a theme gradually by means of lots of pictures, drawings, sketches and photographs.

After Zóbel's exhibition at Seville's Galería La Pasarela the year before, this city starts to form part of his life. In Seville, he becomes a very close friend of painter Carmen Laffón, with whom and José Soto he shares a studio. Also around this time, he strikes up a friendship with the Bonet Correa family and painters Joaquín Sáenz and Gerardo Delgado.

1969 First photography exhibition, *Cuenca y sus niños*, at Cuenca's Casa de Cultura.

A year of intense travelling: New York, Washington and Boston; Teruel and Albaracín; London; Munich and Geneva.

He writes a text about Antonio Lorenzo, titled, *Lorenzo. Machines for the imagination*, appearing in the catalogue for the exhibition of this artist's work at the Galería Kreisler.

1970 Exhibition of drawings at the Galería Egam, Madrid.

The Department of Printing and Graphic Arts at Harvard University publishes *Fernando Zóbel. Cuenca. Sketchbook of a Spanish hilltown*. This book contains about 40 ink and watercolour drawings chosen from a sketchbook executed by Zóbel from 1963 to 1965. By this time, when the Museo de Arte Abstracto is about to come into being, he has bought himself a house in the city. They are descriptive drawings in which Zóbel depicts the city in painstaking detail, its streets, his house, his friends' studios and countless observations and anecdotes, conveyed with that subtle and ironic sense of humour which is so typical of his personality. The book is published by the Department of Printing and Graphic Arts of Harvard College Library by way of acknowledging Zóbel as the first assistant of the department's curator, while the book itself commemorates the twentieth anniversary of Houghton Library. It contains a prologue by Philip Hofer, director of the Department of Graphic Arts at Harvard College, and an introduction by Fernando Zóbel. Zóbel himself translates the handwritten notes that go with the drawings from the original Spanish version.⁵¹

He takes part in the Museo de Arte Abstracto exhibition, *12 pintores españoles*, held at the Göteborgs Konstmuseum (Sweden). He travels to Göteborg to attend the inauguration and gives a lecture on the Spanish abstract generation, *La generación abstracta española*.

He visits London and Amsterdam.

1971 Individual exhibition at the Galería Juana Mordó, Madrid.

Zóbel continues to serialise his work. During this period, *Diálogos* is followed by series relating to Cuenca landscapes, anatomies and football. Cuenca and its river, the Júcar, and the views from the high part of the city will be the central features in two of the landscape series of this period: *El Júcar* (1971-1972) and *La vista* (1972-1974).

Trip to London in June. He has been invited to the congress of the Oriental Ceramic Society, of which he is a member, so as to attend the commemoration of the fiftieth anniversary of its foundation and join a private visit to the exhibition organised for the event, *The Ceramic Art of China*, held at London's Victoria & Albert Museum. He also attends a lunch for the society's members, organised by the Dean of Winchester College, Oxford. At the lunch, he makes a series of notes about the college lake. Not long afterwards, these notes would be used to produce *El lago* and *El estanque* (1971). From these two themes (*lake* and *pond*), Zóbel set himself the project of making a large picture, a manner of synopsis of the aspects of a river. After some deliberation, the river chosen is the Júcar as it passes through Cuenca. Throughout the year, Zóbel works systematically on the theme, the end result being the series, *El Júcar*, which includes about 30 pictures, 100 drawings and two collections of photographs. He puts it on show the following year, together with the drawings and photographs he has used in the development of the theme. The colours of the Júcar seen in the paintings constitute the chromatic base of the series while acting as an abstract reference to something real. These colours are threaded into the composition by means of a linear network which endows the work with a solid structure. While painting this series, Zóbel keeps a diary of the development and process of *El Júcar*. In 1995, Rafael Pérez-Madero organises an exhibition of this series at the Museo de Arte Abstracto Español and includes the diary, unpublished until that time, in the catalogue.⁵²

A new studio in Seville, on the famous Plaza de Pilatos, one of city's most beautiful and emblematic spots.

Trip to the Far East.

1972 Exhibition of *El Júcar* at the Galería Juana de Aizpuru, Seville and at Cuenca's Casa de Cultura.

Another of the themes he starts working on this year is the series, *Academias*, studies in colour of the human body, based on figure studies, some taken from life and others, from paintings belonging to the Renaissance, to mannerism and baroque (Mantegna, Bellini, Pontormo, Lanfranco, Strozzi, Della Bella, etc.).

Zóbel is named Honorary Citizen of Cuenca by the local corporation.

He tours Eastern Europe, Vienna, Bratislava, Prague.

1973 He embarks on another picture project, similar to *El Júcar* but based this time on the view from the window in his studio in Cuenca. The series, titled *La vista*, is almost as long as the previous one. Colour is reduced to greys while the geometric network practically disappears altogether. With *El Júcar* and *La vista*, Zóbel starts to use photography as part of the picture's development. The note-drawing-sketch-picture process is extended to include photographs and the work process becomes even more analytical and clinical. In Seville, he has the idea for a new series, *Fútbol*, where his interest in the human figure spreads to the bodies of children in motion as they play football. The sport is a pretext. Here, Zóbel is trying to paint colour and movement as a single entity.

Lecture: *Caligrafía oriental*, at Seville's Museum of Contemporary Art. With Pablo Serrano, he participates in the round table, *La creación en el arte*, part of the cycle of lectures, *Análisis del arte actual*, held at the US Cultural Centre in Madrid. Trips to London and Copenhagen.

He receives the Gold Medal from the Philatelic and Cultural Group of Cuenca for the support and help he has given to the association.

1974 Exhibition of the series, *La vista*, in the context of the development of a picture. Galería Juana Mordó, Madrid and Galería Juana de Aizpuru, Seville. Rafael Pérez-Madero and Esteban Lasala make a short about the series: *Zóbel. Un tema*.

Trip to Harvard University on the occasion of the twenty-fifth anniversary of his graduation. While he is there, he is appointed Honorary Curator of Calligraphy of the Harvard College Library.

He publishes *Zóbel. Cuaderno de apuntes*. This book is of special significance for Zóbel as it contains a selection of quotations about painting from other authors. He has been collecting them since the fifties in his sketchbooks. The book has a prologue and an index by authors, both the work of Zóbel, with brief biographical and bibliographical notes about each of the authors of the quotations. It is printed by Gráficas del Sur, Sevilla, the typographic design is by Joaquín Sáenz and Manuel González and the cover is designed by Jaime and Jorge Blassi.⁵³

The management and supervision of the Museo de Arte Abstracto Español require a dedication and on-going attention for which Zóbel does not have time. He therefore appoints a director: Pablo López de Osaba, philosopher, theologian and art historian and also a specialist in sacred music. He has known him since the inauguration of the museum in 1966.

In the Philippines, the second edition of his book, *Philippine Religious Imagery*, is published.

1975 Harvard University appoints him member of the advisory committee for the acquisition of rare books and manuscripts.

After twelve years spent studying colour, in the final pictures of *La vista*, Zóbel's painting becomes predominantly white. He thus commences the series, *Serie Blanca*, which he will continue until 1978. These paintings are characterised by infinitely degraded whites which distribute spaces and volumes and seem to lose themselves on the edges of the canvas. Whites approaching blues, greys and greyish browns fuse with the virgin whiteness of the canvas or paper in such a way that the whole thing becomes the background. With *Serie Blanca*, the thematic aspect is broadened: light, volume, form, gesture, anatomies, still lifes and of course, themes from the history of art. With this series, he starts to paint watercolours as another way of taking notes for a work based on elimination and selection.

He publishes his first book of photographs, *Mis fotos de Cuenca*. In the introductory note, Zóbel explains that, for him, photography is another way of making notes:

*"They're painter's photographs. Photos of effects and relationships which made an impact on me and may prove useful in helping me paint. Their descriptive aspect is of no importance. The true value of these photographs might be a touch of gloss, a harmony or a dissonance of colour, a composition in diagonals imposed on the children by chance as they play. I think I make myself clear if I say that, for me, photography is one of many ways of taking notes from life."*⁵⁴

Trips to Boston, Paris, Holland and Venice.

1976 He writes a text about Simeón Sáiz, published in the catalogue for the exhibition held by this artist at Madrid's Galería Edurne. Simeón Sáiz and sculptor Peter Soriano, are two young artists who work under Zóbel's guidance in their respective training periods. He writes another text for his friends, the brothers Jorge and Jaime

Blassi, both of whom are designers and photographers. The text is published in the catalogue for their exhibition, held in honour of Antonio Machado in the exhibition rooms of Banco de Granada, Granada.

Trips to Normandy (France), London, Boston and San Francisco. With Gerardo Rueda and Juan Antonio and Victoria Vallejo-Nájera, he attends the inauguration of the Museum of Contemporary Art at Castillo de San José, Lanzarote.

Lecture on the language of drawing, *El lenguaje del dibujo*, Caja de Ahorros de Sevilla.

1977 Watercolour exhibition at the Galerie Jacob, Paris.

He writes the prologue to the book *Leandro V. Locsin*, about one of the most relevant architects in the Far East. Of Philippine origin, he has been a great friend of Zóbel's since the fifties. He also writes a text on Eusebio Sempere.⁵⁵

A book about his work, *El misterio de lo transparente*, by Mario Hernández, is published.⁵⁶

Trips to London, Paris, Germany and Austria (with Gustavo Torner, Gerardo Rueda and Pablo López de Osaba) and Boston.

Lecture on twentieth-century North American painting, *Pintura norteamericana en el siglo XX*, for the inauguration of the exhibition, *Arte USA* at Fundación Juan March, Madrid. While he is there, Zóbel, in conjunction with Carmen Laffón, conducts a guided tour of the exhibition for a group of students from the Fine Arts School of Seville.

1978 Exhibition of *Serie Blanca* at the Galería Theo and a watercolour exhibition at the Galería Rayuela in Madrid. In *Serie Blanca*, his interest in the figure is transferred to the various ways in which the human body arranges itself. It is no longer a question of its movement, as in the previous stage, but of rest between two movements and, in particular, the gestures made by children. Thus, series appear within a series, such as the one named *Gestos*, which includes series of paintings named after the model portrayed: *Nazario* (1977), *Leonardo* (1977-78), *Dioni* (1977), *El Rafi* (1977) and *Barocci* (1977-78), along with the gestures of cyclists and musicians. The gesture of musicians playing at a concert, and flutes with their cold, metallic form, take up another large part of his painting during these years. Again, Zóbel speaks of his work through his painting. As in other facets of his life, it is not just that he enjoys and has a keen interest in concerts and festivals, which he attends on a regular basis; he actually sets about learning to play the flute.

Publication of several books on Zóbel's work: *La Serie Blanca*, by Rafael Pérez-Madero⁵⁷; *Zóbel. Acuarelas*, with texts by José Miguel Ullán⁵⁸; and *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel*, by Pancho Ortuño.⁵⁹

Trazos, the Televisión Española programme directed by Paloma Chamorro, broadcasts two instalments about Zóbel and his work. Also in this year, Zóbel appears on the TVE programme, *Imágenes*, in which he talks about his collection of oriental art in his Madrid home and the exhibition of the Chinese art collection belonging to King Carl Gustaf Adolphus VI of Sweden. This exhibition is held in the same year in Madrid.

Extension of the Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca, with the construction of a new building attached to the original "Hanging Houses". Designed by Gustavo Torner, the extension triples the space available for exhibitions, leaving room for a library specialising in contemporary art and repositories.

Trips to Paris and Galicia.

Lecture: *Cuadros y espectadores*, as part of the cycle about visual perception, *Percepción visual en el arte*, held at the School of Applied Arts of Seville.

1979 Trips to London, New York, Boston, Singapore and Berlin (with Gerardo Rueda and the Vallejo-Nájeras).

Lecture: *De Kooning: expresionismo y color*, for the inauguration of the Willem de Kooning exhibition at Fundación Juan March, Madrid.

1980 In Manila, he becomes ill on account of a brain haemorrhage. Although he manages to recover, he continues to suffer from some of the effects. On returning to Spain, he sinks into a depression, which naturally also affects his painting. Drawing now loses its central role of previous stages to fuse completely with colour. He also starts to use new materials, such as the pencil for drafts and pastel. As a result of this depression, Zóbel destroys many of these pictures and devotes more time to photography, focussing once more on the River Júcar and its banks on the outskirts of Cuenca. These photographs are the starting point of his last series of paintings, *Las orillas (Variaciones sobre un río)* (1979-1982). This year, despite problems with his health, he exhibits in several Spanish cities: Tenerife, Gerona, Pamplona and Valencia.

Trip to Italy (Milan, Verona, Vicenza, Padua, Venice, Brenta, Ferrara, Florence, San Gimignano, Siena, Orvieto, Rome) with the Vallejo-Nájera family.

The Council of Europe grants the Museo de Arte Abstracto Español a Special Mention as Museum of the Year and the Ministry of Culture awards the museum the Gold Medal for Merit in the Fine Arts.

In December of this year, he donates the Museo de Arte Abstracto to Fundación Juan March. In 1980, the collection totals about 700 works, 180 of which are paintings and 16, sculptures. The rest is made up of drawings, watercolours, gouaches and graphic work.

The Cuenca School of Secondary Education officially adopts the name of *Instituto Nacional de Bachillerato Fernando Zóbel*.

Lecture: *Zóbel. Una forma de pintar*, given in December at the Faculty of Humanities, Valencia.

1981 Official ceremony for the donation of the Museo de Arte Abstracto of Cuenca to Fundación Juan March.

Trips to London, New York, Washington, Boston and Portugal.

Zóbel attends the music course, *III Curso de música barroca y rococó. En torno a Calderón y la memoria de Telemann*, held at Universidad de María Cristina, El Escorial (Madrid).

1982 Exhibition of the series, *Las orillas (Variaciones sobre un río)* at the Galería Theo, Madrid and at Sala Celini. He simultaneously displays the watercolours, graphic work, notes and photographs which he has used in the development of the series.

Trips to London and Madeira (Portugal) to attend the Bach Festival at Funchal.

He publishes his second book of photographs, this time on the theme of the river: *El Júcar en Cuenca*.⁶⁰

He writes a text about painter Daniel Quintero⁶¹, and another about Ricard Giralt-Miracle, titled *Amor por la letra*, published in the catalogue for the exhibition of the Catalan designer's work, organised by Fundación Joan Miró, Barcelona.

In the Televisión Española programme, *Mirar un cuadro*, Zóbel explains Velázquez's *The Tapestry Weavers* at the Prado.

He attends the I International Course in Instrumental Music in Cuenca.

Lecture about Chinese and Japanese painting, *Técnicas de la pintura china y japonesa*, The Granada Arts and Crafts School.

1983 First retrospective exhibition of Zóbel's work, organised by Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Sevilla.

The Ministry of Culture awards him the Gold Medal for Merit in the Fine Arts.

Fundación Juan March appoints him member of the foundation's advisory committee.

He takes part in the exhibition, *259 imágenes. Fotografía actual en España*, held at Madrid's Fine Arts Circle, Círculo de Bellas Artes. The catalogue includes, amongst others, his text, *Para mí la fotografía es el recuerdo*.

He travels to Amsterdam to attend the music festival and to Utrecht.

1984 Trips to London and Holland. In June, he goes to Rome with his nephew, sculptor Peter Soriano, and his wife. He dies in Rome from a heart attack. His remains are sent to Spain and he is buried in the highest part of Cuenca, in the San Isidro burial ground, a cemetery perched on the narrow pass overlooking the River Júcar.

At the end of May, the Painting Commission of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Royal Academy of Fine Arts of San Fernando) proposes Fernando Zóbel as candidate for a vacant painter's seat. His unexpected death prevents him from reading his inaugural address as academician of the Fine Arts.

He is posthumously awarded the Gold Medal of the City by the Local Corporation of Cuenca. Likewise, he is awarded the Medal of Honour by the Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander.

Exhibition: *Zóbel*, held in September by Fundación Juan March in the Madrid exhibition room in honour of the painter's memory.⁶²

In 1984, 1985 and 1986, the same exhibition was put on show at museums and public rooms in various Spanish cities.

1985 Publication of a book of photographs of Seville, *Mis fotos de Sevilla*, which Fernando had been working on a few months before his death. The book was edited by Rafael Pérez-Madero and Manuel Alonso.⁶³

1987 Exhibition: *Creative Transformation. Drawings and paintings by Fernando Zóbel*, at the Fogg Art Museum, Harvard University. Organised by his nephew, sculptor Peter Soriano.⁶⁴

1991 Exhibition: *Fernando Zóbel. Cuadernos de apuntes y portfolios. Una visión de Cuenca*, held at the Old Carmelite Convent in Cuenca. Organised by Rafael Pérez-Madero under the auspices of Fundación Juan March to commemorate the XXV anniversary of the foundation of the Museo de Arte Abstracto. In this exhibition, some of the notebooks bequeathed by Zóbel to the foundation are displayed for the first time. A cycle of conferences about Zóbel and Cuenca is also organised.

1994 Exhibition: *Zóbel: el río Júcar*, held at the Museo de Arte Abstracto Español of Cuenca, and, one year later, at the Museo de Bellas Artes de San Pío V, Valencia. This exhibition focuses on the theme of the genesis and development (photographs, sketches, drawings and notes) of the series, *El Júcar*. In the catalogue, the exhibition organiser, Rafael Pérez-Madero, publishes an unknown text by Zóbel, *Diario de un cuadro* (1971). The text is a small diary of the execution of *Júcar XII*, where the painter comments on the progressive transformation of the work, which is a synopsis of all the pictures depicting this part of Cuenca. The exhibition is inaugurated in the museum's new exhibition room. This room occupied the space formerly taken up by the museum library, which Zóbel himself had been building up since the museum's foundation in 1966. After his death, the number of volumes increases when his personal library is transferred to the museum as part of his legacy to Fundación Juan March.

1996 Fundación Juan March donates the library of the Museo de Arte Abstracto Español, created by Fernando Zóbel, to the Cuenca Local Corporation and its university. Part of Zóbel's personal library remains at the Museo de Arte Abstracto, together with the rest of the painter's personal legacy to the foundation.

1998 Exhibitions: *Zóbel*, at Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, and *Zóbel, Espacio y color* at the Sala Amos Salvador de Cultural Rioja, Logroño, both organised by Rafael Pérez-Madero.

1999 Exhibition: *Fernando Zóbel: Obra gráfica*, at the Museo de Arte Abstracto Español of Cuenca. Publication of the systematised catalogue of the complete graphic work of Fernando Zóbel, prepared by Rafael Pérez-Madero and published by the Diputación Provincial of Cuenca.⁶⁵

2003 Retrospective exhibition *Zóbel* at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía of Madrid

2009 Exhibition *Fernando Zóbel (1924 – 1984) Viajar, dibujar, pintar* at Museo de Arte Abstracto de Cuenca on the 25th anniversary of his death.

June 2, 2009 – January 17, 2010 Exhibition *Fernando Zobel in the 1950s: The Formative Years* at the Ayala Museum of Manila

2014 Exhibition *Journey into the space. The visual odyssey of Fernando Zóbel* at the Ayala Museum of Manila

2015 Exhibition *Zóbel. C. 1959* at Galería Cayón in Madrid

NOTES

¹ Fernando Zóbel in the interview conducted by Armando Manalo, "Fernando Zóbel, a virtuoso of paint", *Pace*, Manila, March 24 1972.

² Fernando Zóbel in the interview conducted by Joaquín Soler Serrano in *A fondo con...*, Televisión Española, December 24 1979.

³ Although his father dies when Fernando Zóbel is only 19, both his mark and that of Fernando's grandfather, Jacobo Zóbel Zangróniz, will be reflected in some aspects of his personality and in the generous, supportive attitude he showed towards the world of art throughout his existence. His grandfather, Jacobo Zóbel Zangróniz, a numismatist, archaeologist, palaeologist, writer and polyglot (he spoke 11 languages), was a full member of the Royal Academy of History and Mayor of Manila. In addition to introducing the islands' first tram and bicycles, he founded the first library in the Philippines. He is also the author of two major studies, the first of which concerned ancient Spanish coins and was published in 1877 with the title, *Estudios históricos de la moneda antigua española desde su origen hasta el Imperio Romano*; and the second, a numismatic manual, *Manual numismático*, published in 1879. Both works are considered to be indispensable sources of reference today. Fernando's father, Enrique Zóbel, was a leading figure in the Philippine industrial and commercial worlds (he founded the first porcelain and glass works and also the first insurance companies, apart from creating pharmaceutical, distilling and fishing concerns and fostering the urban development of large areas in Manila and so on). At the same time, he was extremely active as a lover of art and culture (while reading Mining Engineering at the Sorbonne in Paris, he attended painting classes with Louise Glieze); he was the driving force behind the construction of Manila's Metropolitan Theatre, his house became an artists' salon, he was the patron of painter Fernando Amorsolo and he funded archaeological digs. So as to perpetuate cultural ties between Spain and the Philippines, in 1920, he established a literary award known as the Zóbel Prize and, in 1924, was a

founding member of the Academia Filipina, correspondent of the Real Academia Española (The Royal Academy of the Spanish Language).

⁴ This manuscript is at the Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

⁵ “*What nice projects await me if I manage to stay. An article on Hooghe followed by that very necessary work; a study of seventeenth-century art. Then I could spend my time studying other worthy painters, unfairly forgotten: Gustave Moreau, Jacques Bellange, Adolphe Monticelli, Ensor, Mariano Fortuny, Néstor Martín de la Torre and so on. I discover another engraver, a disciple of Callot: Della Bella. A touch too impulsive but extremely good and tremendously prolific. What a life, to live surrounded by books and paintings, painting and writing! Hitch: To whom can I offer half of this life of a delighted monk? And with what money? On its own, it is of no use.*” Fernando Zóbel. Cambridge, May 11 1949.

⁶ Fernando Zóbel. Cambridge, November 21 1949.

⁷ Fernando Zóbel in the interview conducted by Joaquín Soler Serrano in *A fondo con...*, Televisión Española, December 24 1979.

⁸ In 1995, during his stay at the Rhode Island School of Design, he publishes an article on this subject: “The artist and the illustrated book”.

⁹ Zóbel makes the following reflection about the third lecture:

“*Prof. Jackson rejects my thesis that the ugly may, from a sociological point of view, have as much value as the lovely. Or rather, to be clearer, he rejects my idea that it is something worth collecting. I can think of lots of ugly things that now are lovely: sixteenth and seventeenth-century books, all baroque, just as Gothic once was ars barbara. And all the lovely things that now are ugly: Rafael Sanzio, Aubrey Beardsley, that fool Meryon, Ribera. Who knows? I'll keep silent. His point of view is correct: we have to keep the best. But the best, the best? What for? (...)*” Fernando Zóbel, Cambridge, December 20 1950.

¹⁰ However, the young painter’s gaze knew no limits. At the Harvard Fogg Museum, it was Greek sculpture and Chinese painting; at the Museum of Modern Art, the work of Soutine; at the Metropolitan, archaic bronzes and mediaeval armour; at Boston’s Fine Arts, Rubens and El Greco. According to his writing, his favourite painters at that time are also Rembrandt, Georges de la Tour, Rodolphe Bresdin, the Germans of the Danube School and Samuel Palmer.

¹¹ Fernando Zóbel. Cambridge, March 8 1951.

¹² After he starts painting at Harvard, we find that Zóbel’s work can be traced along two closely connected paths: on the one hand, his notebooks and, on the other, his work in oil. In order to understand the complete dimension of this artist (painter, researcher, drawer, engraver, photographer, teacher, patron, collector, writer, bibliophile, cosmopolitan and tireless traveller), a highly cultured man of sober but exquisite taste, it is essential to trace his artistic path through the notebooks catalogued and dated between 1950 and 1984.

¹³ *Cuaderno Zóbel. Filipinas 1951-1953 (F.Z.M.4)*, dated June to September 1951 and in *Cuaderno Zóbel. Filipinas 1951-1953 (F.Z.M.5)*, dated September to March 1952.

¹⁴ “Pintura moderna en Filipinas”, *Mundo Hispánico*, January 1953; “Art in the Philippines Today”, *Liturgical Arts*, vol. 21, 2, Manila, September 1953, pp. 108-109; and “Filipino artistic expression”, *Philippine Studies*, vol. 1, 2, Manila, September 1953, pp. 125-130.

¹⁵ Fernando Zóbel in *AAP Bulletin*, Manila, October 1953.

¹⁶ Fernando Zóbel, Granada, 1955.

¹⁷ Fernando Zóbel, East Hampton, March 13 1955.

¹⁸ “A Calligraphic Duel”, in *Harvard Library Bulletin*, vol. IX, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1955.

¹⁹ “The artist and the illustrated book”, in *Spectrum*, vol. V, 1, Providence, Massachusetts, 1955.

²⁰ Fernando Zóbel, Madrid, June 10 and 11 1955.

²¹ *Philippine Studies*, vol. V, 3, Manila, September 1957, pp. 261-267.

²² In *AAP Bulletin*, Manila, 1955.

²³ Fernando Zóbel, Japan, 1956.

²⁴ In *Five paintings by four Spanish painters*, vol. VI, 1, Ed. Art Association of the Philippines, Manila, January-February 1956, p. 27.

²⁵ In Rafael Pérez-Madero, *Zóbel. La Serie Blanca*, Ed. Rayuela, Madrid, 1978, p. 19.

²⁶ “*My paintings in motion are closely related to oriental painting. The series, Saetas, was inspired on Japanese sand gardens. All those lines, painstakingly drawn with a rake, give off a disturbing effect.*”

Fernando Zóbel in the interview conducted by Armando Manalo: “Fernando Zóbel: a virtuoso of paint”, *Pace*, Manila, March 24 1972.

²⁷ In *Philippine Studies*, vol. V, 3, Manila, September 1957, pp. 261-267.

²⁸ Letter from Fernando Zóbel to Paul Haldeman, dated December 6 1959. The letter is at the Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

²⁹ “*The dazzling studio that I share with Gerardo becomes a point of departure. We grow shells like a nautilus. This one is white, with plants and paintings of friends, Gerardo’s glass from La Granja, Greek and Roman coins, books, Chinese potlets and Tanagra figurines, iridescent bottles from the Roman East. (...)*”

Fernando Zóbel. Manila, December 1959.

³⁰ Madrid, 1959. 54 pages, 10 plates in black and white. Several reproductions of drawings intercalated in the text.

³¹ Father Miguel A. Bernard, a great friend of Zóbel’s from Manila, recalled the matter: “There was an amusing incident when we first got Fernando Zóbel to lecture in the Ateneo Graduate School. The Dean of Graduate Studies asked him to give a quick lecture, followed by a period for questions and discussion. Zóbel’s first question was: ‘How much do you pay?’ This was a disconcerting question coming from Fernando Zóbel. The dean said: ‘Thirty pesos an hour, sixty for the two-hour period.’ Zóbel replied: ‘That is respectable.’ But at the end of each term, he would take this cheque, endorse it, give it back and say: ‘Use this money to buy reproductions of famous paintings. Have them framed and charge the cost of the framing to me.’ Miguel A. Bernard, “Fernando Zóbel, an artist and scholar. 1924-1984”, *Kinaadman*, vol. VII, 1, Manila, 1985, p. 53.

³² In the notebook “F.Z.A. 1958-1959”, p. 51.

³³ As the years go by, Zóbel continues to give his support to these artists through gestures like the one he showed when his nephew, Jaime Zóbel de Ayala, was the Philippine ambassador in London: he gave him an important collection of works by Philippine painters, to be put on show at the embassy, thus indirectly disseminating their work abroad. *Vid.* Armando Manalo, “Fernando Zóbel. A virtuoso of paint”, *Pace*, Manila, March 24 1972.

³⁴ In *Philippine Studies*, vol. IX, 19, Manila, 1961.

³⁵ The Spanish Pavilion, selected by Luis González Robles, included works by painters

such as Vicente Vela, Rafael Canogar, Juan Genovés, Hernández Mompó, Guinovart and Zóbel, amongst others.

³⁶ This exhibition showed landscapes belonging to the Song Dynasty (tenth to thirteenth centuries), paintings by erudite members of the Qing Dynasty (1644-1911) and works by painters Fan Guang (eleventh century) and Xu Daoning, from the Northern Song Dynasty.

³⁷ Fernando Zóbel, Chicago, March 1 1962.

³⁸ Vid. Rafael Pérez-Madero. *Zóbel. Obra gráfica completa*. Cuenca, 1999, p. 13.

³⁹ Antonio Lorenzo and José J. Bakedano: Catalogue for the exhibition, *Antonio Lorenzo. Obra gráfica (1959-1992)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992.

⁴⁰ Fernando Zóbel, November 29 1962.

⁴¹ "I collect my Prado copier's card (nº. 342). The main thing is that it entitles me to a chair. I'd almost finished the pictures that happened to have a chair opposite. Drawing the pictures is a way of seeing them. It cleanses the eyes and leaves the most unexpected things in the subconscious."

Fernando Zóbel, Madrid, August 21 1962.

⁴² Fernando Zóbel, Madrid, October 29 1964.

⁴³ Madrid, 1963. 96 pages, 27 plates in black and white, edition of 999 numbered copies. The text has been translated into English and French. All the copies are stamped onto handmade linen paper of the varieties *Ingres* and *Castell*, produced by Guarro, Barcelona.

⁴⁴ "Chillida, who came to Cuenca with his wife, invited by Saura, was also younger than I thought. (...) Direct, friendly, obviously intelligent and very well-informed. (...) Chillida loves Greece. He spoke on and on. He feels their art (he kept using the adjective, noble; a good indication of the sort of thing he is after himself) is a direct consequence of the quality of light (if the light has the quality, why has the art it produces dried up for two thousand years?). He enthused over the museum. I asked him to do one of his wooden things for the first landing."

Fernando Zóbel, Cuenca, May 1964.

⁴⁵ Chillida could not answer him during their first encounter because, initially, this piece had been allocated to the Houston Fine Arts Museum, which finally bought the first and last of the *Abesti Gogora* series, both of which were executed in granite.

⁴⁶ "Rueda", *The Chronicle Magazine*, vol. XIX, 8, Manila, February 22 1964.

⁴⁷ In 1966, painters represented at the museum include, amongst others, Antonio Saura and the other members of the El Paso Group, Cuixart, Tàpies, Tharrats, Millares, Chillida, José Guerrero, Lucio Muñoz, Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Sempere, Néstor Basterrechea, José María Labra and Zóbel.

⁴⁸ Although Zóbel's financial resources were solid, the effort deployed during this period was considerable. To cope with the great expense involved in opening the museum (frames, lighting, books for the library, furniture and fittings, personnel, maintenance and so on), Zóbel sold his magnificent collection of stamps. Furthermore, we know that, during this period, he gave away several houses, paid the hospital bills of two sick friends (Agustín Albalat and Antonio Magaz Sangro) for many years; any artist in trouble who came to him for help would always find him willing; he saved a Valencian review from closure; in 1964, he donated a collection of drawings by Spanish abstract artists to the Fogg Art Museum at Harvard University, and so on and so forth.

⁴⁹ In the interview, "Preguntas a... Fernando Zóbel", conducted by Carlos García Osuna. *El Imparcial*, Madrid, February 24 1978.

⁵⁰ In the notebook, *Fernando Zóbel de Ayala. Drawings (1963-1964)*, pp. 51 and 53.

⁵¹ Fernando Zóbel. *Cuenca. Sketchbook of a Spanish hilltown*. Walker and Company, New York, and Department of Printing and Graphic Arts, Harvard College Library. Cambridge, Massachusetts, 1970.

⁵² Catalogue for the exhibition, *Fernando Zóbel. Río Júcar*, Fundación Juan March, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1995.

⁵³ *Fernando Zóbel. Cuaderno de apuntes*. Published by Galería Juana Mordó, Madrid, 1974.

⁵⁴ The book is published by the Museo de Arte Abstracto Español in 1975. It contains a note by the author, an index of photographs and is designed by Zóbel and Jorge and Jaime Blassi.

⁵⁵ "Eusebio Sempere", in *Cuadernos Guadalimar*, 1, Madrid, 1977.

⁵⁶ Ediciones Rayuela, Colección Maniluvios, Madrid, 1977. 132 pages, 14 colour plates, 54 in black. The book contains a text by the author, alternating with some comments from Zóbel, originally answers to a prior survey, and also personal photographs and a biography by Silvia Cubiles.

⁵⁷ Ediciones Rayuela, Madrid, 1978. 112 pages, 86 illustrations in black and colour. The book contains a prologue and conversations with Fernando Zóbel by Rafael Pérez-Madero and a chronology and bibliography by Silvia Cubiles. There is also an English translation of the text. The design is by Zóbel and Pérez-Madero and the photographs are by Melli Pérez-Madero, Fernando Nuño and Luis Pérez Mínguez.

⁵⁸ Ediciones Rayuela, Colección Fábula y Signo, Madrid, 1978. The book contains a prologue by José Miguel Ullán, "Manchas nombradas/Líneas de fuego", a technical description by Zóbel and 47 colour plates of watercolours produced by Zóbel from 1971 to 1977, divided into themes. The photographs are by Melli Pérez-Madero. A normal edition and a special edition of 30 numbered copies, complete with an original watercolour.

⁵⁹ Ediciones Theo, Colección Arte Vivo, Madrid, 1978. 133 pages, prologue, 50 colour plates, *curriculum vitae* and biography. Photograph in black by Cristóbal Hara and in colour by Melli Pérez-Madero.

⁶⁰ Edited and designed by Fernando Zóbel, it contains a note by the author. A total of 2,000 copies were made. Printed by Gráficas Cuenca, Cuenca, 1982.

⁶¹ *Guadalimar*, 29, Madrid, 1982.

⁶² Catalogue for the exhibition, *Zóbel*. Contains 43 colour illustrations, a text by Francisco Calvo Serraller, "Fernando Zóbel: la razón de la belleza", biography and bibliography. Fundación Juan March, Madrid, 1984.

⁶³ Contains an introduction by Rafael Pérez-Madero. Published by Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Printed under the supervision of Joaquín Sáenz by Gráficas del Sur, Seville, 1985.

⁶⁴ A catalogue with the same title as the exhibition is published, with texts by Konrad Oberhuber and Peter Soriano. Published by the Publications Department of Harvard University Art Museums. Cambridge, Massachusetts, 1987.

⁶⁵ Rafael Pérez-Madero: *Zóbel. Catálogo obra gráfica completa*. 264 pages, 231 illustrations in colour and black and white, texts by Rafael Pérez-Madero and Antonio Lorenzo, biography and bibliography. Published by Diputación Provincial de Cuenca, Serie Arte, 15, Cuenca, 1999.

Fernando Zóbel pintando el cuadro *El Júcar XII* en el estudio de Cuenca, 1971. Fotografía de J. J. Blassi

Fernando Zóbel painting the canvas *El Júcar XII* in his Cuenca studio, 1971





AGRADECIMIENTOS:

Georgina Padilla Zóbel.

Alejandro Padilla Zóbel.

Carmen Giménez.

Iñigo Pérez-Madero.

Museo Guggenheim, Nueva York.

Archivo de la Biennale di Venezia, Venecia.

Archivo del British Museum, Londres.

Ayala Museum, Manila.

Ateneo Art Gallery, Manila.

Jaime y Jorge Blassi, Cristóbal Hara y Maria Ángeles Villalba.

Queremos agradecer especialmente el apoyo entusiasta de Francisco Calvo Serraller y Rafael Pérez-Madero.

© CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

p. 2 © J. J. Blassi / p. 4 © Cristobal Hara / p. 6 © Paola Luz / p. 10 © J. J. Blassi / p. 11 © Ateneo Art Gallery Archives / p. 12 © 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko, VEGAP, Madrid, 2015 / p. 14 © Ateneo Art Gallery Archives / p. 15 © Fred W. McDarrah / Getty Images / p. 16 © The Trustees of the British Museum / p. 24 © SRGF, NY / p. 25 Photo: Robert E. Mates © SRGF, NY / p. 29 © J. J. Blassi / p. 45 Photo: Robert E. Mates © SRGF, NY / p. 56 Photo: Giacomelli © La Biennale di Venezia – ASAC / p. 91 © J. J. Blassi.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.



Blanca de Navarra 7 y 9
Madrid 28010
galeriacayon.com
T. (34) 91 310 62 89
info@galeriacayon.com

Coordinación:
Ariadna Vilalta

Fotografía:
J. J. Blassi
Cristóbal Hara
Archivo Rafael Pérez-Madero

Obras expuestas, J. J. Blázquez, Madrid

Obras en el espacio, Joaquín Cortés, Madrid

© **Herederos de Fernando Zóbel**
Madrid, 2015 for all reproductions of works,
documents and texts by Fernando Zóbel

Traducción:
Sofía Molina de Starnes

© de la edición, Galería Cayón
© de los textos, sus autores
© de las imágenes, sus autores
© de las traducciones, sus autores

ISBN: 978-84-608-4546-1

Tipografía: Benton Gotic
Papel: Symbol Tatami white 170g
Impresión: Artes Gráficas Palermo



Idea y diseño: Adolfo Cayón

FERNANDO ZÓBEL

c. 1959