



## FERNANDO ZÓBEL: THE 1970s

---

*A Homage to Rafael Pérez-Madero*

## EXHIBITION

9 - 28 March 2022

Ground floor, Corinthian Plaza, 121 Paseo de Roxas,  
Legazpi Village, Makati City, Metro Manila, Philippines  
Contact number: +632 8856 2781

This catalog is published to accompany the exhibition entitled  
*Fernando Zóbel: the 1970s. A Homage to Rafael Pérez-Madero*  
9 - 28 March 2022

All rights reserved. No part of this catalogue may be reproduced  
or reprinted without the express written consent of Galería Cayón.

Images courtesy of Gina and Alejandro Padilla Zóbel.  
Translator: Sofia M. Starnes

Printed in the Philippines

### FRONT COVER

Fernando Zóbel painting "El Júcar XII"  
in his studio in Cuenca, 1971.  
Photo: J. J. Blassi

**CAYÓN**  
Madrid · Manila · Menorca

# FERNANDO ZÓBEL: THE 1970s

---

*A Homage to Rafael Pérez-Madero*

*Curated by* ADOLFO CAYÓN

*Essay by* JUAN MANUEL BONET



## TABLE *of* CONTENTS

7	THE STORY OF TWO FRIENDS <i>by Adolfo Cayón</i>
10	UNDER THE SKY OF CUENCA <i>by Georgina Padilla y Zóbel</i>
11	BAJO EL CIELO DE CUENCA
12	FERNANDO ZÓBEL, REVISITED <i>by Juan Manuel Bonet</i>
36	ABOUT THE ESSAYIST
37	FERNANDO ZÓBEL: THE 1970S
39	THE WORKS
65	CHRONOLOGY <i>by Ángeles Villalba Salvador</i>
146	NOTES
151	HISTORIA DE DOS AMISTADES
153	FERNANDO ZÓBEL, REVISITADO <i>por Juan Manuel Bonet</i>
170	FERNANDO ZÓBEL: THE 1970S
183	CRONOLOGÍA <i>por Ángeles Villalba Salvador</i>
226	NOTAS
231	ACKNOWLEDGEMENTS



**THIS PAGE AND PREVIOUS**

Fernando Zóbel and Rafael Pérez-Madero at the Artist's Studio in Madrid, spring 1978.  
Photography by Luis Pérez-Mínguez.

**OPPOSITE**

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

## THE STORY of TWO FRIENDS *by Adolfo Cayón*

RAFAEL PÉREZ-MADERO, our beloved Rafa, was born in Cuenca in 1946. He moved to Madrid in 1963 to undertake studies in Social Sciences and Sociology. His professional association with Fernando Zóbel began in this city when the painter reached out to him in 1967 through some mutual friends. By then, Rafa was starting a career as manager for a major housing developer, with a bright future in that field. However, he realized that the real estate world would be far less fulfilling for him personally than the world of art, and that Zóbel's offer was one he could not refuse.

Fernando Zóbel's formidable personality would not be fully understood without taking into account Rafael Pérez Madero's untiring labors. He was Zóbel's right-hand man and advisor, as well as a flawless critic of his work. So, too, a comprehensive assessment of Rafa's extraordinary personality would be impossible without recourse to Zóbel. Their relationship is best imagined, not as a "hand in hand" collaboration, but as unfolding "face to face," with both men working opposite each other across a wide table. It was how they worked best and most enjoyably, as if sharing a

Renaissance studio. Understanding their association was, is, and always will be crucial if we are to comprehend how Zóbel's work achieved the highly merited reputation it enjoys today, despite the artist's untimely death shortly before his 60th birthday, at an age when most artists have barely touched their creative potential. It was Rafa who—with the assistance of Georgina and Alejandro Padilla y Zóbel, heirs to Fernando Zóbel's estate—took charge of the artist's unique legacy. The 2003 retrospective exhibit of Zóbel's work at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Museum Reina Sofía), which Rafa himself commissioned, as well as the Catalogue Raisonné that he had previously compiled, were the culmination of his commitment to the artistic work of Fernando Zóbel de Ayala y Montojo.

Dear Rafa, thank you for conveying to us your passion for the work of Fernando Zóbel and for reminding us of his boundless generosity, which, even today, makes it possible for us to enjoy the extraordinary art collection of the Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca (Spanish Museum of Abstract Art in Cuenca). Above all, thank you for your friendship and your invariably wise counsel.



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

# UNDER THE SKY OF CUENCA

By GEORGINA PADILLA Y ZÓBEL

---

In 1997, a curious event happened: just as we were about to enter the Ermita of San Isidro, for Tío Fernando's annual Anniversary Mass, at twelve o'clock sharp, we looked up at the bright limpid sky, and, to our great surprise we all saw a pure white trail, like sea foam, drawing an enormous white circle, and a horizontal white line crossing the circle, in the blue sky.

The plane (or whatever it was, since we never saw an actual plane), was slowly drawing Zóbel's white signature in the blue sky, not only once, but three times!

"¡Es la firma de Zóbel!" ("It's Zóbel's signature!") We all exclaimed in unison, not quite believing what we were seeing.

We took pictures against the sun, our cameras trembling, in case it was a mirage. The next day, in the daily newspaper "El Día de Cuenca", Jose Luis Jover, a young poet from Cuenca who was also present, wrote these words:

"What I am telling you is true. All of us who were there, were all amazed to see that written symbol in the sky. And no one had flown up high to write it. Certainly, someone who loved Fernando Zóbel. However, I am sure that each one of us, who

saw that sign over the sky of the city, thought for a moment, in our own inner selves, that we were witnessing a magical feat. It seems impossible that these things can happen. It must have been a real being who painted the sky of Cuenca with silver, with that large circle, and that line crossing it horizontally, Zóbel's symbol.

*"Quien quiera que haya sido, que Dios le bendiga."*

("Whoever it may have been, may God bless him.")

— JOSÉ LUIS JOVER, June 4, 1997

*El Día de Cuenca*

---

## POSTSCRIPT

Up to now, many years later, this happening remains a mystery. When the newspaper article came out, it was also broadcast on the radio, and all the Conquenses, (Cuenca residents), started to search to find out who the pilot was. However, all the airports, and air strips, big and small, nationwide, denied having in their flight records, a small plane departing towards Cuenca, at that time, and on that day.

# BAJO EL CIELO DE CUENCA

By GEORGINA PADILLA Y ZÓBEL

---

En 1997, acaeció un evento curioso, en Cuenca; justo cuando íbamos a entrar en la Ermita de San Isidro, para la Misa de Aniversario anual de Tío Fernando, a las doce en punto, miramos hacia arriba, al cielo límpido, y con gran sorpresa vimos una estela blanca de espuma, dibujando un enorme círculo blanco, con una raya blanca horizontal, atravesando el círculo, en el cielo azul.

La avioneta, (o lo que fuera, pues nunca la vimos), estaba dibujando la firma blanca de Zóbel en el cielo azul, no una vez, ¡Es la firma de Zóbel! Exclamamos todos al unísono. Sacamos fotos contra el sol, nuestras cámaras temblando, por si fuera un espejismo.

Al día siguiente, en el diario "El Dia de Cuenca", José Luis Jover, un joven poeta, que también estaba presente, escribió estas palabras:



"Es cierto lo que cuento, todos los que allí estábamos, vimos sorprendidos, ese símbolo escrito en el cielo. Y nadie tenía la menor idea quién era la persona que había volado hasta allá arriba para escribirlo, desde luego, alguien que amaba a Fernando Zóbel. Sin embargo, todos los que lo vimos, sobre el cielo de la ciudad, pensamos por un momento, en lo más íntimo, que se estaba produciendo un hecho mágico.

No parece que estas cosas sucedan. Así que alguien real debió de ser quien fumigara de plata el cielo de Cuenca con esa circunferencia, y esa raya cruzándola en horizontal".

*"Quien quiera que haya sido, que Dios le bendiga."*

— JOSÉ LUIS JOVER, Junio 4, 1997

*El Día de Cuenca*

---

## POSTSCRIPT

Hasta hoy, muchos años mas tarde, este hecho sigue siendo un misterio. Cuando se publicó el artículo en la prensa y también salió en la radio, todos los conquenses iniciaron una búsqueda para averiguar quién era el piloto.

Sin embargo, todos los aeropuertos, grandes y pequeños, a escala nacional, negaron tener en sus registros de vuelo, una avioneta volando hacia Cuenca aquel día, y a aquella hora.

# FERNANDO ZÓBEL, REVISITED

by JUAN MANUEL BONET

---

Fernando Zóbel lived to be just sixty years old. Manolo Millares died at an even younger age; he was forty-six. Though radically different, these men, two of the most distinguished figures of Spain's Generation of '50, were nonetheless friends. They lived intense and fast-paced lives, yet their achievements are so numerous that the challenge for us lies in identifying what is most essential from their respective oeuvres and life stories.

In Zóbel's case, the ability to turn ideas into actions, as seen in his creation of the Spanish Museum of Abstract Art in Cuenca, attests to his generosity toward his colleagues and contemporaries. And yet, as important as this aspect of Zóbel's personality might be, it cannot surpass what is most essential in his work: his painting.

Zóbel's scholarly dimension would be a constant throughout his life. His years at Harvard (from the latter half of the 1940s to the early 1950s) represent one of his happiest periods, a time that he devoted to study, reflection, and contemplation. He would remain faithful to what he learned in those academic halls, and over the years, he donated numerous

works of value to the university library and to his beloved Fogg Museum, which would honor him with a posthumous exhibit in 1987. In 2018, I had the opportunity to visit the Fogg and admire some of those Spanish drawing masterpieces which he had donated. Zóbel's erudition would no doubt have a noticeable effect on his creative output, and a significant number of his paintings reveal marvelous conversations he maintained with the Great Masters, from Saenredam to Degas, many of them *d'après*. To the art historian, such dialogues leave a valuable cultural aftertaste; however, the same conversations would often disquiet those colleagues of Zóbel who were less steeped in art and literature. Zóbel was highly knowledgeable in Philippine and Far East Asian subjects. In addition, he was familiar with Chinese calligraphy and painting, as well as the Zen Universe, which was in vogue in most European and North American studios at the time. He was also keenly aware of the rituals attached to the exhibition of Asian treasures.

One of the things Zóbel learned early in his career and would always recall was the importance of recognizing that art's multiform reality is founded on a wide range of media,



Fernando Zóbel painting "El Júcar XII" in his studio in Cuenca, 1971.

techniques, epochs, and styles. This variedness, in his view, should encourage the amateur to transcend the limits of his own creative sphere in favor of certain eclecticism. He should also avoid equating size with quality, or thinking that the larger the format, the better the work. Instead, one should learn to value the greatness that resides in small things: a postage stamp or an *ex libris*, a sketch, a print....

The scholar in Zóbel reminds me of the scholar in someone we both knew and admired: Robert Motherwell. I crossed paths with Motherwell sometime in 1980 when he came to Madrid to inaugurate the retrospective organized by the Juan March Foundation. As a student, he was drawn to all things French and was the most literary of the action painters, writing a thesis on Baudelaire and the visual arts. Zóbel, on the other hand, authored a study on Federico García Lorca's *Don Perlimpín* and would later fill the margins of one of Lorca's poetry anthologies with countless sketches. In addition, he disseminated Lorca's theory of the *duende* among his Bostonian friends and painted a Lorca-inspired work titled *A las cinco de la tarde* (1946) .... Motherwell, for his part, was also greatly influenced by Spanish affairs during his youth, when he began what would become a lengthy

series of paintings titled *Elegies to the Spanish Republic*. The starting point for the series was a poem by Harold Rosenberg inspired in turn by Lorca's elegy to the bullfighter Ignacio Sanchez Mejías, "A las cinco en punto de la tarde" ("At five o'clock sharp in the afternoon").

It is possible to identify in Zóbel, as it is with most artists, a prehistoric and a historic period. And there exists some consensus on the dividing place and time between these phases: the city of Providence in 1955. Before 1955, Zóbel, a native of Manila, was a student at Harvard, yet whether in one place or the other, he was primarily an apprentice of Expressionism. In fact, he would carry with him at the time—and then in later years—the memoirs of George Grosz, which the renowned German exile had given him, with a watercolor painted on the dedication page. His luminaries at that point were Boston artists, mostly expressionists, notably Jim Pfeufer and his wife Reed Champion, who had been friends of his since 1946, as well as Jack Levine, and especially Hyman Bloom. Zóbel would soon adopt what was then known in art circles as the "Boston style," a mixture of Rouault, Expressionism, and romantic wistfulness. However, although he would always remain faithful, to a certain degree, to this

early artistic core, Zóbel's poetics would soon grow away from a mode that was already considered archaic.

In 1955, Zóbel was Artist in Residence at the Rhode Island School of Design, an opportunity made possible largely by his friend Pfeufer. While there, Zóbel visited a Rothko exhibit at the Providence Museum, which he found utterly fascinating, and this first encounter would be a decisive inflection point in his emergent artistic career. So enthralled was he by Rothko's work that he would return again and again to the paintings, in an effort to discern the reason for their magnetic hold on him, despite their being comprised of but a few elements. Over the years, Zóbel would frequent other Rothko exhibits (such as the next one in Rome, in 1962), where he felt the same emotional attraction. So, it seems appropriate to refer to the emotions as well when we consider the Russian-American artist's warm appraisal of Zóbel's work after visiting his only solo exhibition in New York, at the Bertha Schaefer in 1964.

The Filipino artist Alfonso Ossorio, a distant cousin of Zóbel's, was another early source of learning for the young painter, although he expressed disdain for the "horrific trifles" of Art Brut that filled Ossorio's home and which were greatly valued

by Ossorio and his friends, Dubuffet, André Breton, Michel Tapié, and others. Zóbel would explain his personal derision with graceful humor in a diary entry, balancing his scorn with an appreciation for the major paintings by De Kooning, Pollock, and Clyfford Still, alongside works by Dubuffet and a sculpture piece by Giacometti, also on display at Ossorio's estate. (Incidentally, Ossorio would one day introduce Zóbel to Pollock in his home, with Lee Krasner being present on that occasion.) Zóbel would complete his accelerated education with a visit to the Societé Anonyme in Yale, a collection assembled for Katherine S. Dreier by Marcel Duchamp, and another visit to a solo exhibit of Georges Mathieu at Stanley Kootz's gallery in New York. His friend Ronald Binks also contributed to his education by giving him advice on photography, thus introducing him to a field of endeavor that Zóbel would never abandon. In this, he was not unlike Rauschenberg, Cy Twombly, and more currently, Ed Ruscha and David Hockney, whose precursors were Bonnard, Vuillard, and a host of late 19th century artists.

Drawn to both East and West, Zóbel returned to Manila in 1955, reflecting on all that he had been exposed to during that mostly North American year. By then, Rothko had become a



personal obsession. "I am surprised at the way those gigantic colored squares resist being forgotten." The next year he made his first visit to Japan, to Kyoto, more specifically, to the Ryōan-ji Zen gardens, which were of such importance to John Cage, another notable visitor. They would impact Oteiza and Tàpies as well, albeit from a distance. Upon his return to Manila, Zóbel would renovate his house and imbue it with a Japanese spirit.

Starting in 1955, Zóbel began to discover his own creative ambit. The process meant starting out with a blank slate and involved a radical decantation. The following year we already find among his works a largely horizontal composition on a black background, reminiscent of the type of binary structures to which Rothko held a secret key, and which would soon tempt such Spanish painters as Gustavo Torner, one of Zóbel's closest friends. Zóbel would reveal the earliest fruits of this artistic development in two successive exhibits held in the Philippine Art Gallery of Manila in 1956 and 1957.

In 1955, Zóbel also took an exploratory trip to Madrid, where he had spent some time (1933-1936) as a child and which he had visited very briefly in 1951. On this occasion, he called

on Benjamin Palencia, the seasoned vanguard of the prewar Modernist movement. More importantly, he discovered his own artistic generation and befriended some of its members who would gather in the bookstore-cum-gallery of Fernando Fe in Puerta del Sol. There he would meet Rafael Canogar, Guillermo Delgado, Luis Feito, Antonio Lorenzo, and Gerardo Rueda. In 1958, that initial list would grow to include Martin Chirino, Antonio Magaz Sangro, Antonio Saura (whose "acute intelligence" amazed him), Eusebio Sempere.... During his 1955 trip to Madrid, Zóbel ventured south, visiting the Alhambra for the first time, a site that turned his mind to Rothko: "There is no need to paint here. They have resorted to architecture. Every refinement makes me think once more of Rothko."

The year 1958 found Zóbel somewhat settled in Madrid, where he had taken an apartment in the street of Velázquez. The apartment doubled as a studio, which he shared with his colleague Gerardo Rueda, who, with Gustavo Torner, would later play a major role in Zóbel's Cuenca venture. For now, Rueda, who had numerous French connections, including a French mother, was moving away from lyric abstraction (*abstraction lyrique*) in favor of an empty Spatialism in the



Fernando Zóbel and Rafael Pérez-Madero and *El Jardín del Obispo IV*. (painting dated 18/11/1978) at the Artist's Studio in Cuenca, 1978. Photography by Luis Pérez-Mínguez.

style of Lucio Fontana, a reference point for Turner, who would meet Fontana as well one day. Zóbel, for his part, was turning solidly to gestural painting, in a manner that was particularly pure and calligraphic. He was being influenced greatly by North American painters, Rothko mostly, but also Pollock and Kline, whom he would later get to know in person. But they did not have an exclusive hold on him. At least two European artists found a place of honor in Zóbel's pantheon. As I mentioned above, Zóbel was aware of Mathieu's *tachisme* in New York. In 1960, this experimental rapier of the art world, whom Andre Malraux called the "Western calligrapher," and who was known for his frequent public performances, exhibited his work in the Ateneo of Madrid, where Zóbel had the opportunity to see it again. The Ateneo hosted frequent international events, and in 1961 these included an exhibit by the prominent lyrical German artist Hans Hartung, also an honoree in Zóbel's pantheon. Hartung's work would be on display again in 1966, in Nebli, a gallery in vogue at the time, where Zóbel had exhibited five years earlier. During this period, Zóbel's work did not share the formal characteristics of either of these Parisian artists, yet he held them in decidedly high esteem and considered them among his luminaries.

Zóbel's foremost contributions to our Informalism, widely recognized by art critics, are two series, *Saetas* and *Serie negra*, which cemented his place in the Spanish generation with whom he had been establishing increasingly closer ties since 1955. *Saetas*, whose title connotes both an arrow and the Andalusian song, is a prolonged series of approximately one hundred works created between 1956 and 1959. At its core are gesture, speed, and the occupation of a surface, initially with great chromatic intensity, subsequently dissolving into white. The works are pure abstractions, and yet, as Zóbel would explain years later to his loyal friend Rafael Pérez Madero, they partake of the murmurs of the world. "[It is] movement expressed metaphorically through the use of the line. The movement of leaves, of blades of grass, of trees, of birds, of people; movement that is observed, sensed, never imitated, but, yes, I would hope, translated." From Zóbel himself we learn that the series grew out of his experience in Kyoto, contemplating the Ryōan-ji gardens: "...all those lines meticulously drawn with a rake produce an unsettling effect." He would refer also to the connection between the *Saetas* and Asian art in general, "Paintings of light and lines, of movement. Works of swift, spontaneous execution, in the manner of Chinese and Japanese paintings." The early *Saetas*, painted when Zóbel was still in Manila, emerge as

surprisingly radical and absolute canvases. The background color is, in some ways, reminiscent of Rothko, an impression also given in such pieces from 1957 as *Forma IV* or *Saeta IV*, an orange blast over a blue background; *Saeta blanca sobre ocre*, or *KU IV*, which now hangs in the Reina Sofia, a deeply haunting and enigmatic vertical *tableautin*. The following year would see other fascinating works: *Monotrance*, vertical, suggestive, and equally enigmatic, and *Saeta Filadelfia* or *Saeta 82*. In the second painting, we are led to perceive, even before we read its title, an evocative urban skyline at dusk. By this time, Zóbel had learned the art of calligraphy under a Chinese master, and the calligraphic dimension of the entire *Saetas* series is evident, as are its Asian elements. These traits reflect as well the perception that Henri Michaux and Mark Tobey, two artists of interest for the younger Zóbel, had of Eastern art.

"Art without affectation," Zóbel would note at the time, "without angst, without sensationalism. Traditional, yes; but belonging to the other Spanish tradition: Velázquez as opposed to Goya (without disparaging the latter)." There is a latent criticism of the *El Paso* group between those lines. Nonetheless, in 1959, Zóbel would share space with the *negristas* in the exhibit *Negro y Blanco* at the Sala Darro in Madrid. The event

celebrated the international achievements of artists like Chillida, Miró y Llorens Artigas, Oteiza, Palazuelo, and Tàpies at the biennials, and it was particularly meaningful for Zóbel, since it enhanced his sense of belonging to his generation. This exposition was followed by several collectives of Spanish artists organized by Luis González Robles that would also feature Zóbel's work. Some of his paintings, including *El Nacimiento de Pegaso*, would be on display as well, through the auspices of the same curator, in the Spanish pavilion at the 1962 Venice Biennale. It is true that in 1960 his paintings had not been featured in the Spanish collective at the MoMA, curated by poet and art critic Frank O'Hara, with whom he had crossed paths at Harvard. Yet, that same year, his work would be part of the Guggenheim exhibit organized by James Johnson Sweeney and titled, rather strangely, *Before Picasso, After Miró*. Among the paintings by Zóbel on display was the vertiginous *Istonium*, which Galería Cayón would later retrieve for its major exhibit, *Fernando Zóbel ca. 1959* (December 2015 to February 2016). In 1962, a similar exhibit held at the Tate in London would be advertised with a poster of *Colmenar*, one of the most impactful works of *Serie negra*.

Several exhibits in Spain were essential in establishing Zóbel's reputation. The first such event was a 1959 solo exposition

at the Biosca, then under the management of Juana Mordó. The exhibition was comprised of works from the two series mentioned above, and it garnered an excellent monograph by Zóbel's colleague Antonio Magaz Sangro. (Galería Cayón would issue a facsimile of Magaz Sangro's essay during its 2015-2016 exposition.) Then came the 1961 exhibit at the Neblí, to coincide with Zóbel's definitive move to Madrid. Worth noting is his inclusion in Fernando Nuño's solo photography exhibit depicting artists at work at the Ateneo the following year. The catalogue cover featured a highly modernist close-up of Zóbel, syringe in hand, his face outside one's view. Nuño also produced a series of more formal photographs depicting Zóbel surrounded by the paintings that would be on display at the aforementioned Neblí exhibit of 1961.

*Saeta LXXXIV: Vuelo Toledano* (1958), drawing at its purest, and some of the pieces created in 1959, such as the impressive and essential *Etorisa* and *Hasso* and another work published as *Untitled (White Syringe Piece)*, appear to us as veritable skeins of lines, tightrope assemblages with bits of lace. In 1961, the painting *Los Reyes Magos* is another marvel of radicalism and dissolution, at the edge of extreme whiteness, extreme nothingness, characteristics shared by the more

melodramatic piece *Cissa* (also from 1961) and by *Saguntum* and *Toletum* (both from 1960). When referring to these works Peter Soriano employs a metaphor that is much to my liking; he describes them as "restive linear lattices."

At around this time, Zóbel settled on a method that would serve him admirably, especially in his *Serie negra*. He would concentrate, as he described it, "on a large white background, used solely to highlight a relatively small but very intense area of black graphics." Over and over, it was painting perceived as motion, with a heavy presence of calligraphy, albeit in a less tangled manner than in the works mentioned above. From 1960 to 1962, Zóbel produced increasingly incandescent works, whose titles roll off as a Castilian litany: *Alberche, Alcorcón, Almanzor, Arganda, Atienza, Avila, Béjar, Colmenar, Cuéllar, Escalona, Escorial, Galapagar, Guisando, Illescas, Malagón, Pancorbo, Perales de Tajuña, Segóbriga, Segovia, Sepúlveda, Torreldones, Villar del Horno*, and so on. At least one of the localities alluded to would reappear, as late as 1968, in *La nube rosa en las afueras de Perales de Tajuña*, a small work with some abstract impressionistic intimations, reflecting the next phase in the artist's metamorphosis. The painting that concludes



Fernando Zóbel painting in his Madrid Studio, 1978.  
Photography by Luis Pérez-Mínguez

the *Serie negra* is the totally impactful *Ornitóptero II* (1962), now in the Spanish Museum of Abstract Art in Cuenca, best considered in the context of other paintings also depicting winged figures and created in the same year. Among them would be *Ícaro*, now housed in the Ayala Museum in Manila, or *El Nacimiento de Pegaso*, which—as noted earlier—was on display in Venice. *Ornitóptero* appears as a very small element in the background of an exceptional charcoal sketch by Claudio Bravo, the Chilean realist painter who was living in Madrid. In Bravo's sketch, Zóbel is depicted wearing a toga, surrounded by geometric figures and rolls of Chinese paintings, a solemn fusion of the scholar and art collector.

In 1964, Juana Mordó, the aforementioned Artistic Director of the Biosca, opened her own gallery in the street of Villanueva, which would become the main stage for our abstract generation. Nevertheless, Juana Mordó hosted such realists as Carmen Laffón, devotee of Bécquer and of her native Sevilla, and Julio López Hernandez, with his small chronicle of Madrid. Zóbel would become one of those artists whose work found a home in her gallery. Two years later, this tenuous generational framework is solidified by Zóbel's great contribution, the Spanish Museum of Abstract Art in

Cuenca, which he created and seeded with his own private art collection. If we are to look at photographs of Saura's convulsive imaginary portrait of Brigitte Bardot among a mishmash of objects and plants, and of a statue of Saint Sebastian in Zóbel's Velazquez studio, and then picture them installed in the Cuenca museum in 1966, we recognize the great forward leap that these galleries, with their emphasis on the placement of the paintings with wide spaces between them, represent for the artists whose creations they would display. The museum, built in the Hanging Houses of Cuenca, would soon receive high praise from none other than Alfred H. Barr, the founding director of New York's MoMA. Once more, Fernando Nuño was assigned the task of photographing the inauguration of this Cuenca museum, and from him we have two of the best group photos (reproduced countless times) of the artists of that generation represented in its labyrinthine halls. Drawn through the museum to Gustavo Torner's native city, most of the artists in the photograph felt at home in Cuenca. For Cuenca, a city that Zóbel had always loved and to which he had dedicated a book of figurative drawings, with a dosage of good humor (New York, 1967), the opening of the museum represented a watershed moment, a before and after in his life. I do not consider Cuenca's AVE station

its most attractive architecture, but I find it both moving and fitting that it should be called *Cuenca Fernando Zóbel*.

After the *Serie negra*, Zóbel would return to working with color, undertaking the creation of what he described as abstract landscapes. Initially, many of these were inspired by the scenery of Castilla, but later he would create, in parallel, works that evoked scenes from Lower Andalucía, a land he too would embrace. Abstract landscaping. Abstract Impressionism. Lyricism. Ever-porous boundaries, pathways between abstraction and figuration. It was a tradition exemplified in North America by De Kooning's portrayals of evenings in the Hamptons, Joan Mitchell's paintings of her retreat in France in the Norman vicinity of Monet's Vétheuil, and Richard Diebenkorn's Californian *Ocean Parks* series. Adjacent north, in Canada, it was to be found in the work of Jean-Paul Riopelle, which, as we learned, had so captivated Zóbel at the 1962 Venice Biennale. In France, the tradition was cultivated by such artists as Jean Messagier, Olivier Debré, Geneviève Asse, or the Norwegian artist Anna-Eva Bergman. Among us, it is the tradition embodied by Gonzalo Chillida and his interpretations of the Cantábrico, Lucio Muñoz and his truncated Castilian castles, Albert Rafols

Casamada's blue renderings of the town of Cadaqués, or Esteban Vicente's representations of the Hamptons gardens. (As an aside, I first learned of this artist through Zóbel in Cuenca many years ago.)

"Remember by painting" would be Zóbel's maxim from then on. The maxim of a poet of the art, whose creations are anything but literary. Yet they are certainly poetic. Zóbel's paintings, like poetry, are often born out of fleeting impressions, Proustian moments, lights flickering in the distance, memories at gloaming just before the lighting of the lamps. For Zóbel, retaining some of the freshness of life's emotion is crucial. And he does so, fully, in *Jardín Seco* (1969), a stark, melancholy, yet deeply gratifying masterpiece; concise as a haiku, it has been reproduced countless times and now hangs in the museum in Cuenca. With his usual wry, self-deprecating sense of humor, Zóbel commented on occasion that his landscapes of La Mancha and Castilla are the scenes he would see through the car windows of his Mercedes, while traveling at over a hundred kilometers an hour between Madrid and Cuenca. In some cases, this is literally the case, as can be attested, for example, by the titles of some of his works. From 1966, we have *Transparente*

por la ventanilla, and ten years later, in his *Serie blanca*, is a piece titled *Almendros vistos por la ventanilla*. Similarly, we might reconsider a 1968 painting cited earlier, inspired by a cloud hovering over Perales de Tajuña. At times, Zóbel would jot a note in the corner of the work, providing specific topographical references, including the weather or the condition of the light. Some of the references are extremely detailed. As a result, such paintings with their lengthy annotations can be said to resemble, even in their composition, pages taken from an intimate diary. A diary in whites and grays, ochres, yellows, and greens: the color spectrum that would define Zóbel's work in the sixties and which we now instinctively identify with him.

*Tarancón, Gasolinera* (1971), a work that appears in this catalogue and whose title is attached to other earlier works from 1964 and 1966, reminds us that this municipality in the province of Cuenca was one of Zóbel's favorite highway stops between Madrid and Cuenca, the capital. This is due to the potato omelette served in this establishment. The ordinary contours of the gas station referred to in the title are reduced to a minimum. As indicated elsewhere, Zóbel, unlike José Guerrero or Esteban Vicente, found Pop Art quite amusing (see the *sixties* listing in his *Cuaderno de Apuntes*, to which I will return later, or his prologue to the catalogue

of the Johnson collection exhibit in Madrid), and he was a gifted and accomplished photographer. Yet his view of the gas station is totally unlike the views of Ed Ruscha or Allan d'Arcangelo, photographic kings of the North American highways. Nevertheless, like these artists, and like Hockney, Alfredo Alcaín, and Guillermo Pérez Villalta, Zóbel was a painter who doubled as a photographer. We know this to be true from his three excellent photobooks: *Mis Fotos de Cuenca* (1975), *El Júcar en Cuenca* (1982), and the posthumous *Mis Fotos de Sevilla* (1985). "My photography," he would write in the prologue of the second of his Cuenca collections, "is one among many other ways of making notes from nature."

Filled with outdoor sketches, often interspersed with diary entries, Zóbel's notebooks are to be considered within the perspective of his landscaping. In 1963, Antonio Lorenzo would author a book on Zóbel's drawings, a solid work by an erudite painter and engraver well versed in his subject and equally proficient in matters having to do with pen, pencil, and brush on paper, as well as burin on plates. However, Zóbel's notebooks have yet to be studied in depth, and will need to be transcribed as well (the text, that is). These are tasks the Juan March Foundation will surely undertake someday.



Fernando Zóbel in Cuenca, 1978.  
Photography by Luis Pérez-Mínguez

I am particularly fond of two photographs. In one of them, taken by William H. Bond, a longtime friend dating from the painter's Harvard days, Zóbel is standing in a field in Concord, Massachusetts, making notes. In the other photograph, which is quite similar and was taken by Rafael Pérez-Madero in Cuenca, Zóbel is seen, also standing, on the banks of the Júcar, I believe. In my mind, Zóbel often appears holding one of his many notebooks in his hands, notebooks that he would buy in prestigious establishments in Paris, London, or New York. We find in them not only numerous ink sketches, but also watercolors, a technique he would master gradually over the years. His only solo exhibit in Paris, at Denise Renard's Galerie Jacob in 1977—which he thoroughly enjoyed—would be devoted to his watercolors. The Jacob was a relatively small gallery, but permeated with delightful memories of exhibits by such artists as the Spaniards Carmen Laffón or Luis Marsans. Also, Geneviève Asse, Janice Biala, Alain Brustlein, Sergio de Castro, Denise Esteban, Vera Pagava, Brigitte Simon, Arpad Szenes, and Vieira da Silva. Ah, so many, many remembrances!

Zóbel's notebooks contain, in addition, numerous notes he took in museums. We have, in this instance, a photograph taken by Cristóbal Hara in 1968, which captures the painter,

notebook in hand, sitting in one of the galleries of the Alte Pinakothek in Munich. Zóbel delighted in the notebooks that artists compiled on their museum visits, for instance, those of Giacometti. And I am reminded once more of Zóbel's appreciation for the dialogue format as a way of meeting the ancient masters. (In fact, one of his most protracted series, begun in 1969, would be titled *Dialogues*.) I remember, too, the publication of *Cuaderno de apuntes sobre la pintura y otras cosas* (1972), subtitled "Colección de citas recogidas por Fernando Zóbel," edited by Juana Mordó and printed by Joaquín Sáenz, Gráficas del Sur (Sevilla), with its photo cover by Jaume and Jordi Blasi depicting a box of colored markers. This particular notebook is not one of Zóbel's workbooks, but a virtual notebook, a collage of texts, containing some one hundred pages of quotations by other artists and art connoisseurs. It is a breviary of passages of interest to him; some he found thought-provoking, others.... well, they simply made him laugh. I have indicated more than once elsewhere (for example, in my prologue to the notebook when it was reissued by Aldeasa in 2003) how very much I have always liked it. My son, Miguel, also is greatly attached to it, so much so that, as a young man, he took it with him in his rucksack on a months-long mountaineering trip to the tallest peaks of Nepal. There is a strong French presence in the book,

from Pascal to Malraux by way of Chardin, Delacroix, the Impressionists and Post-Impressionists, Erik Satie, Matisse, and Apollinaire. And from North America, Whistler and Whitman, almost all the action painters, and a number of exponents of Pop Art. Some from Britain (how marvelous the excerpt from Auden's "Musée des Beaux Arts", which Zóbel had already shared with me at his home in Cuenca, and "The Unquiet Grave" by Cyril Connolly, a poet most of us hardly knew, but whose work Zóbel loved), and a sampling of German thought [Friedrich, Marx (a single, rather strange quote), Nietzsche, Schönberg, Klee, Gombrich]. The Spanish presence is relatively light, represented only by Azorín (for whom Zóbel felt genuine devotion, and to whom he dedicated a painting in 1967), by Borges (dominant in the space he shares with Torner and T. S. Eliot), by Miguel Hernández (one of the poets whose first editions Zóbel would seek out for Harvard), and lastly by Antonio Palomino and Cecilio Pla, with hisingenious advice to painters on the care they should give to their mode of dress.

I have spoken of *Dialogues*. Of *Academies*. Paintings and sketches—not surprisingly, considering that he was such a collector of them. It is impossible to cite all the artists in history whom Zóbel looked toward, as if in a mirror, in search

of his own reflection. He was particularly drawn to the Dutch masters, in the manner of Eugène Fromentin (whose *Les maîtres d'antan* appears in his notebook): Vermeer, the still-life painter Adriaan Coorte, the treatise author Jan Vredeman de Vries, and of course Peter Saenredam, mentioned earlier, whom he unveiled to all of us. So much so that we instinctively think of Zóbel when, in some art museum, we come face to face with the work of this painter of white churches, or some other artist of similar vein.... Zóbel also turned his attention to 19th century North American art: Sargent and Eakins, for example, whom he introduced to the rest of us. And to Mantegna, Tintoretto, Veronés, Evaristo Baschenis, Morandi (hardly anyone among us spoke of the Bolognese artist), as well as other Italian masters. And of course, the French artists, from Poussin to Bonnard, whom he so admired (as he admired Vuillard). I must add here that one of my favorite painted *Dialogues* is the one he maintained in 1969 with Degas, whom he greatly revered.

Another major work which might be included among the pictorial *Dialogues* is *Tertulia escurialense* (1969), a painting of rigorous, architectonic dimensions. Similarly, we might include *Lepidóptero: Noche de Verano*, also from 1969, now part of the collection of the Cultural Center of the Philippines;

*Las Soledades de Lope de Vega: Castilla recordada*, from 1968; even *Homenaje a Newton*, of similar vintage. All these works suggest an inclination toward the geometric and the renaissance, yet they would have no lasting hold on Zóbel. Nevertheless, what the works of this period do reveal are Zóbel's recurrent attempts at vindicating culture, efforts he shared with his friends Torner and Rueda. Already in 1961, at the time of his *Serie negra*, Zóbel was planning his *Proyecto para un monumento en homenaje a Bernini* (1961). This and other endeavors would not go unnoticed by the poet Marcos Ricardo Barnatán, who was sympathetic to them. In his contribution to the catalogue of the Zóbel retrospective held at the Reina Sofía, he would emphasize the convergence between the artist's approach and that of the Nueve novisimos (Nine Very New Spanish Poets), as well as other poets of his generation (the 60s and 70s). Among the youngest painters was Miguel Ángel Campano, who began his career in Cuenca and gained Zóbel's real appreciation. He would create works *d'après* Poussin, Delacroix, and Cézanne, and he was one of the artists of his generation welcomed into the Museum of Abstract Art. It was a gesture charged with symbolism endorsing intergenerational dialogue.

*Pequeño homenaje a Stravinski* (1972), also included here, is a sensitive and restrained work that brings to mind the

integral role of music in Zóbel's value system. By 1959, he had produced a gorgeous Stravinskian work, entirely in shades of red, titled *Pájaro de fuego*. Of all his paintings, however, the most musically relevant is *Pequeña primavera para Claudio Monteverdi* (1966), one of the first two works by Zóbel to be exhibited in the Cuenca museum. Zóbel's acute interest in music was already evident during his Harvard years, as we learn from Peter Soriano, who points out that Zóbel attended a lecture-recital by the highly unconventional Henry Cowell, a North American music pioneer. In the latter half of the 1970s, Zóbel, an amateur flutist himself, would create a series of flute-inspired works, including the *Cuarteto para instrumentos de viento* (1978), all of them in dominant whites.

I met Zóbel in Sevilla around 1968 or 1969 when my father, Antonio Bonet Correa, was director of the Fine Arts Museum, and then of the *Correo de las Artes*, a Saturday supplement of the daily *El Correo de Andalucía*; those days of the Equipo Múltiple.... Zóbel was involved in, or close to, all these endeavors. In 1967 La Pasarela had hosted a solo exhibit of his work, with other exhibits following at the Juana de Aizpuru Gallery. From then on the Andalusian capital would claim a place in Zóbel's heart, just behind Madrid and Cuenca. In Sevilla Zóbel lived in Conde de Ibarra, in a flat immediately below the apartment occupied by Carmen Laffón and Ignacio



Fernando Zóbel in Cuenca, 1978.  
Photography by Luis Pérez-Mínguez

Vázquez Parladé. He shared a studio with Carmen Laffón and with the late José Soto, the highly talented and sensitive geometric abstract artist. Among Zóbel's other friends were Joaquín Sáenz (mentioned above in his role as a printer) and Claudio Díaz. In addition, he associated with the younger painters and abstract artists of Sevilla, among whom were Gerardo Delgado, José Ramón Sierra, and Juan Suárez, as well as Jacobo Cortines and other poets. And he befriended the high school student painters of the Equipo Múltiple, that is to say, Quico Rivas and the author of these lines. Many of Zóbel's paintings were inspired by this city, where he was greatly loved and left a lasting mark. An entire series of works, from 1977 to 1978, would be titled *Invierno en Sevilla*, which evoked, as he himself would say, "misty winters, full of infinitely nuanced whites." It was a sequence of works on the edge of pure nothingness, reminiscent of his portrayal of wisterias, also from that period, or his *Rosa marchita* and *La vela*, both from 1977. In these compositions, Zóbel returns to the essentially airy language that characterized the period of the *Saetas* or the *Serie negra*. As a result, these and other Zóbel works of the seventies have been termed by Rafael Pérez Madero and other critics as his *Serie blanca*.

Zóbel would eventually move from his shared lodgings in Conde de Ibarra (mentioned above) to an apartment in the Plaza de Pilatos almost directly opposite the palace which bears the same name. It would be his last home in Sevilla, and we find allusions to it in several works of this period. I am especially fond of a particular piece from his creative output of 1980 titled *Cosas de Sevilla: Patio de la calle Vírgenes*. It is markedly more vibrant in color than most of the pieces inspired by the Andalusian capital, and its "theme" is the commingling of interior and exterior elements in a typical patio. In 1983, one year before Zóbel's passing, the Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Sevilla would host the only retrospective to be held during the painter's life.

Zóbel's paintings from this period include more than a few dominantly white, luminous and essentialist pieces, inspired by the marshes of the Guadalquivir. Other works are linked to localities in Cádiz, such as *Tarifa* (1976) or *Conil* (1977). One of his paintings from 1976, which he titled *Marina*, makes no allusion to a particular place and could belong anywhere, while another titled *Cape Cod* invites the viewer to a voyage across the Atlantic.

With Sevilla as our guide, we now find ourselves on the brink of the 1980s, a time we still reluctantly refer to as the "last century." But we need to travel even further back, to the earlier decade of the 70s and to Cuenca, one of the three Spanish cities with a claim on Zóbel's heart. It would become the city dearest to him, the one we most closely identify with him; the place where he would be buried. The first of two series painted at that time and which he began in 1971 is titled *El Júcar*, for the river that so enthralled him. As did the *Piedra del Caballo*, which inspired several works in 1975, and the *Recreo Peral*, focus of another painting in 1981. The *Recreo* is a modest eatery near the river, surrounded by trees and easily accessible downhill from the Plaza Mayor (the climb back is another matter). There, on more than one occasion, I observed the joy that so filled Zóbel and radiated from him. He strove to understand himself as a painter of waterscapes and relied on the mechanisms of memory to figure out what would lead him to devote an entire series of paintings to the Júcar in its flow through Cuenca. It was a lake in Oxford, he thought, or—closer to home—the greens that were of such value to the painters of the Tajo in Aranjuez. In fact, it was the Júcar itself and its shades of green, so incredible on their

own, that governed Zóbel's movements: the way he wandered so close to the water, looked at himself in its surface as if in a mirror, the way he expressed the sweetness of light among the trees.

*El Júcar* is comprised of a large, faceted work with strong Cézanne overtones (190 cm. high and 240 cm. wide) considered the culmination of the series, *El Júcar XII* (1971), now in the CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo) in Sevilla, plus some thirty adjacent smaller pieces, approximately one hundred sketches, and, of course, countless photographs. Other works include variations of *El jardín del obispo* (1978), small treasures depicting Cuenca's descent, amid gorges, toward the Júcar. Then quite unexpectedly, the following year Zóbel offers us *El Júcar y Saskia acostada* (also included here), a coming together of the river and Rembrandt's wife. A subsequent series titled *El río*, which Zóbel had actually begun in 1976, unfolds on the verge of total whiteness. After that would come *Las orillas* (1979-1982), subtitled "Variaciones sobre un río." Always, abstract Impressionism. Lyrical, luminous abstraction, here in dominant greens, rooted in a life lived through instances, which the artist would condense in each work.



Considering that Zóbel lived in an apartment in the street of Pílares with windows facing Cuenca's Plaza Mayor, the nerve center of Upper Town Cuenca, it is not surprising that a second series, initiated in 1973, would be titled *La Vista*. The view, Zóbel explained, was that of Lower Town Cuenca, from one of the windows on the other side of the house, overlooking the mouth of the Júcar. Once more we have before us a large work (181 cm. high and 301 cm. wide), one that has been stripped of all that might be superfluous. *La vista XXVI* (1974), currently in the Museu Fundación Juan March in Palma de Mallorca, sister museum of the museum in Cuenca, hangs surrounded by numerous smaller pieces, all of them variations on the same theme, all of them essentialist paintings in dominant white. It would not be true to say that in Zóbel's painting there is always an Eastern element, because quite often his concerns revolve around the Baroque, or Impressionism, or action painting. Yet, when contemplating *La vista XXVI* and

some of the accompanying variations of the series, we cannot but see in the latent tremor of the images, or in the painter's attachment to whites and to emptiness—if only for a few moments—his affinity to certain Chinese artists, whom he truly loved. Among the many stunning portraits that Jaume Blassi, his "court photographer", would take of Zóbel in his spotless and luminous Cuenca studio, I especially like those that depict the artist engrossed in the execution of the works in this series.

In the early 1980s, as I've just mentioned, Zóbel's works assumed, once again, their most brilliant hues. Such is the case not only in his portrayal of the calle Vírgenes, but also in *Oscuro veneciano*, not to mention other paintings inspired by the immediate environs of his home in Madrid, in Juan Ruiz de Alarcón behind the Prado. We find views of the Palacio de Cristal (Crystal Palace) in the Retiro (1982-1983) and the work

*Atocha nocturno* (1983), whose entire focus is the enormous plate glass window of the Atocha train station, glistening in the dusk. It is the station the poet Juan Ramón Jiménez would arrive at from his native Andalucía in the dawn of the 20th century. The same station, still in use today, from which one departs en route to Sevilla or to *Cuenca Fernando Zóbel*.

In closing, and on a personal note, I would like to express my enthusiastic support for the decision of the organizers, particularly Galería Cayón, to dedicate this exhibit of Zóbel in the seventies to the memory of Rafael Pérez Madero, whom we all profoundly miss. Having lived much of his youth in the artist's shadow, he contributed with acumen to cataloging the pieces and to defending Zóbel's legacy. We remember, too, Rafael's wife, the art historian Silvia Cubiles, whom he met in Sevilla in the 1960s and who passed away before he did. Silvia's small book, *Fernando Zóbel (Esquema biográfico)*, with

neither imprint nor date of publication, remains nonetheless a primary source for those who wish to know Zóbel, the great painter whom she also knew and admired.

by JUAN MANUEL BONET  
(trans. Sofia M. Starnes)



The Artist Studio in Cuenca in the 1970s



Fernando Zóbel's studio in Cuenca, 1973.

# JUAN MANUEL BONET

(b. 1953, Paris), is a Spanish Art critic and curator.

Director of The Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) Museum in Valencia (1995 - 2000) and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2000 - 2005), has curated dozens of exhibitions with artists like Picasso, Juan Gris, Giorgio Morandi, Millares or Michaux, among other.

Between 2012 and 2017 he was the director of Instituto Cervantes in Paris and between 2017 and 2018 global director of the Instituto.

Considered one of the most important experts of the Spanish Art from the 20th Century, Bonet has also written several books devoted to artists as well as a selected group of publications as a poet.

# FERNANDO ZÓBEL: THE 1970s

---

Contrary to commonly held belief, the 70s were years of heightened artistic exploration for Fernando Zóbel. During this decade of imaginative abundance, Zóbel would create, uninterruptedly, three of his six series (or seven, if we consider the *Diálogos*). They are *El Júcar*, *La Vista*, and the highly acclaimed *Serie Blanca*, which emerged from the former two. Eventually they would represent, in simplified structural and schematic terms and as preferred by Zóbel himself, his entire pictorial body of work.

The following is a brief illustrative outline written by Silvia Cubiles in 1977; it underscores the creative vortex within which Zóbel carried his explorations of space and color to the extreme. To complete Cubiles's outline, one would need to add Zóbel's continued work on his *Serie Blanca* in the latter years of the decade, from 1978 to 1979.

## 1970

Group shows (Göteborg Museum; opening show, Juana de Aizupuru Gallery, Seville) and solo show of works on paper (Egam Gallery, Madrid).

## 1971

Travels to the Middle East with Gustavo Torner. Solo show (Juana Mordó Gallery, Madrid). Begins the *El Júcar* series.

## 1972

Solo show *El Júcar: development of a painting* (Cuenca, Valencia, Seville). The exhibition focused on a single large painting and included a selection of preliminary studies on paper.

## 1973

Begins a new series in the style of *El Júcar* but based on the view from the artist's studio in Cuenca. This new series, almost as large as the former, is titled *La Vista*. The main difference between them is that *La Vista* is sparser and more focused than *El Júcar*. Color is reduced to a scale of greys, and the compositive structure almost disappears. These paintings become the starting point for the *Serie Blanca*, where Zóbel dispenses with the use of color entirely, relying instead on a delicate contrast of values, the effect of light and space.

## 1974

Solo show of *La Vista* (Juana Mordó Gallery, Madrid, and Juana de Aizupuru Gallery, Seville). *Zóbel—a theme*, a short documentary film about this period, by Esteban Lasala and Rafael Pérez-Madero, is shown.

## 1975-76

The *Serie Blanca* period and early watercolors.

## 1977

First exhibit of watercolors (Galerie Jacob, Paris). Work on the *Serie Blanca* continues.

From

Silvia Cubiles, *Fernando Zóbel. Esquema biográfico*, 1977



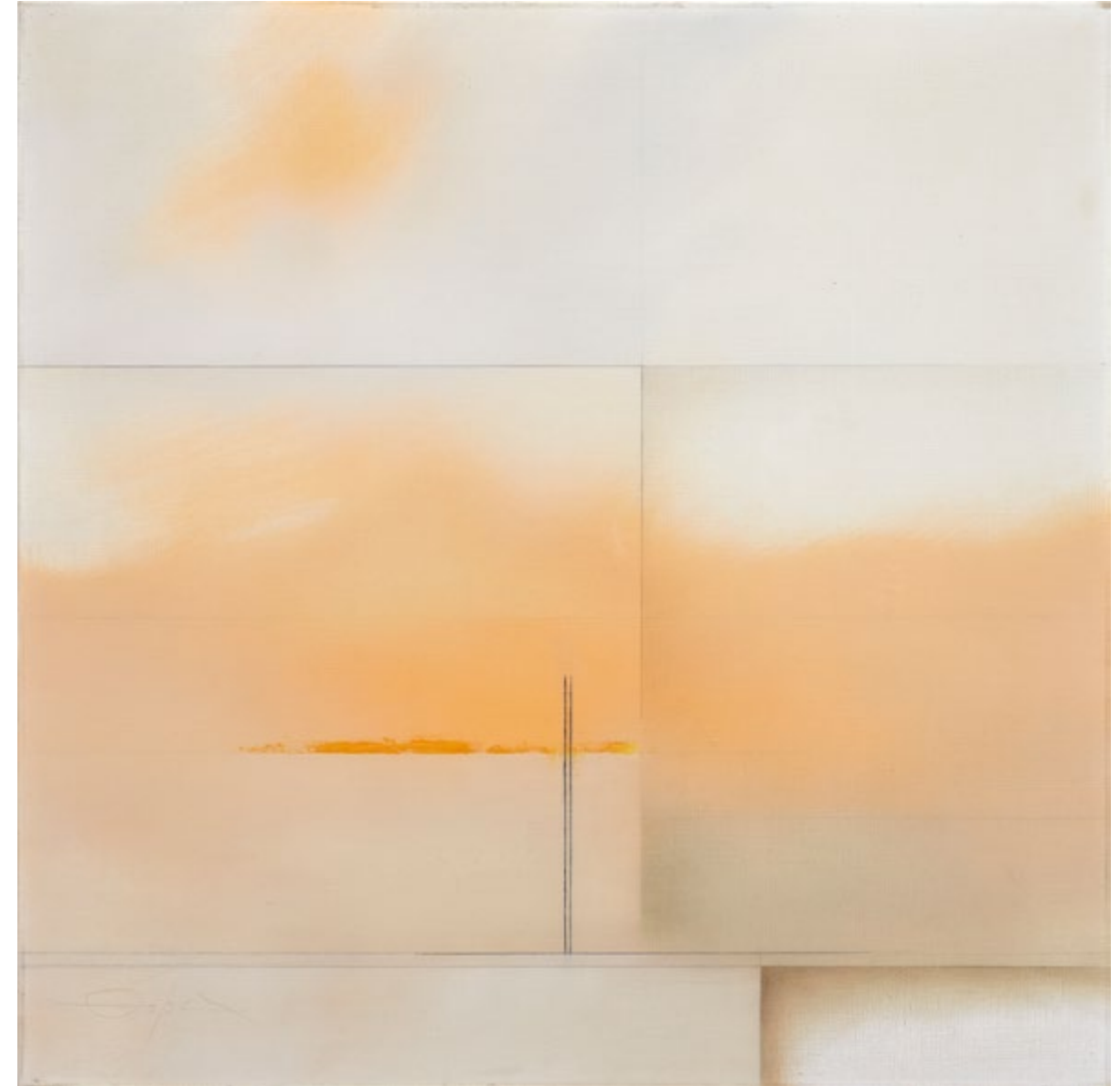
Detail: *Invierno en Sevilla VII*, 1978.

All works to be included in the forthcoming Fernando Zóbel catalogue raisonné by Alfonso de la Torre and the collaboration of Rafael Pérez-Madero. Edited by Ayala Museum, Fundación Juan March and Fundación Azcona and with the collaboration of the artist's heirs, Georgina and Alejandro Padilla Zóbel.

*“In painting, and I would suspect in almost everything else, what is superfluous is a hindrance. Every surplus stroke or color creates a barrier between the canvas and the viewer.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1977

From Mario Hernandez's *Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*, Madrid, 1977.



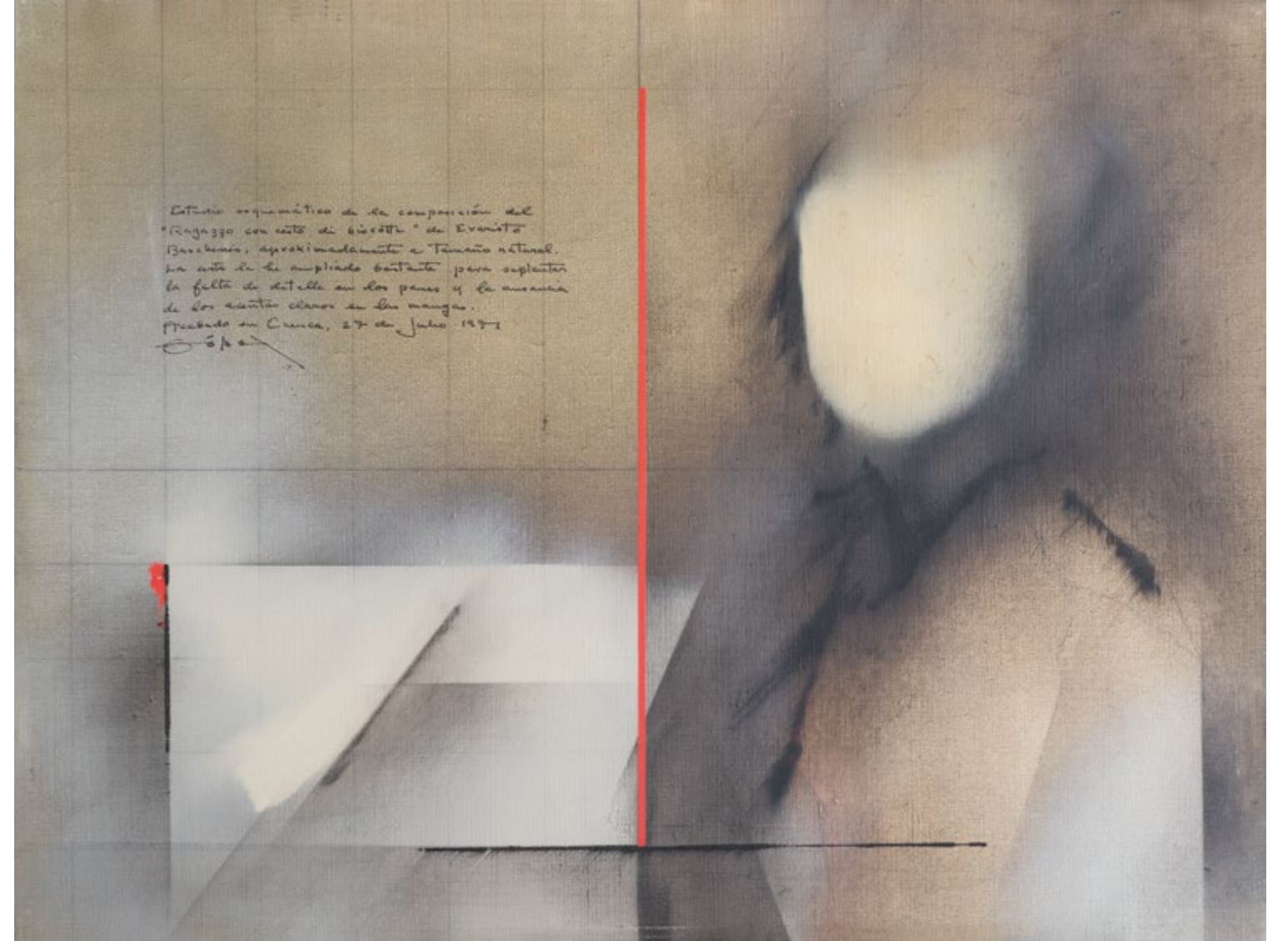
1

---

*Tarancón-Gasolinera*  
1970  
oil and graphite on canvas  
80 cm x 80 cm

*“I believe every artist paints in relation to his surroundings,  
and I have always been surrounded by art history, by works of art.  
That is my world.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1972



2

*Estudio Sobre Baschenis*

1975

oil and graphite on canvas

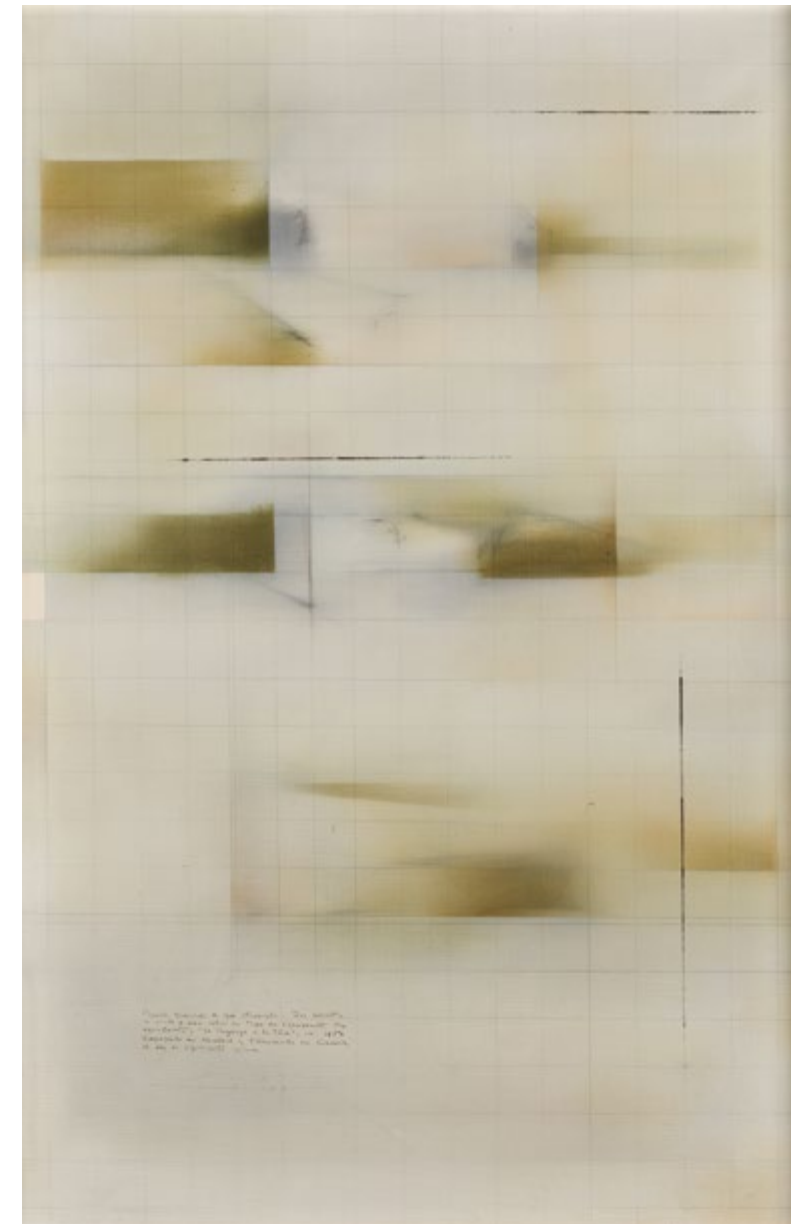
46 cm x 61 cm



Rembrandt, *Le Paysage à la tour carrée*,  
etching and dry point on paper, 1650,  
3.46 x 6.18 in.

Transcription of the note on the painting:

*“Small homage to Igor Stravinsky. Three variations in green and ochre, based on a theme by Rembrandt: his etching ‘Le Paysage a la Tour,’ ca. 1650. Begun in Madrid and completed in Cuenca, August 2, 1972.”*



3

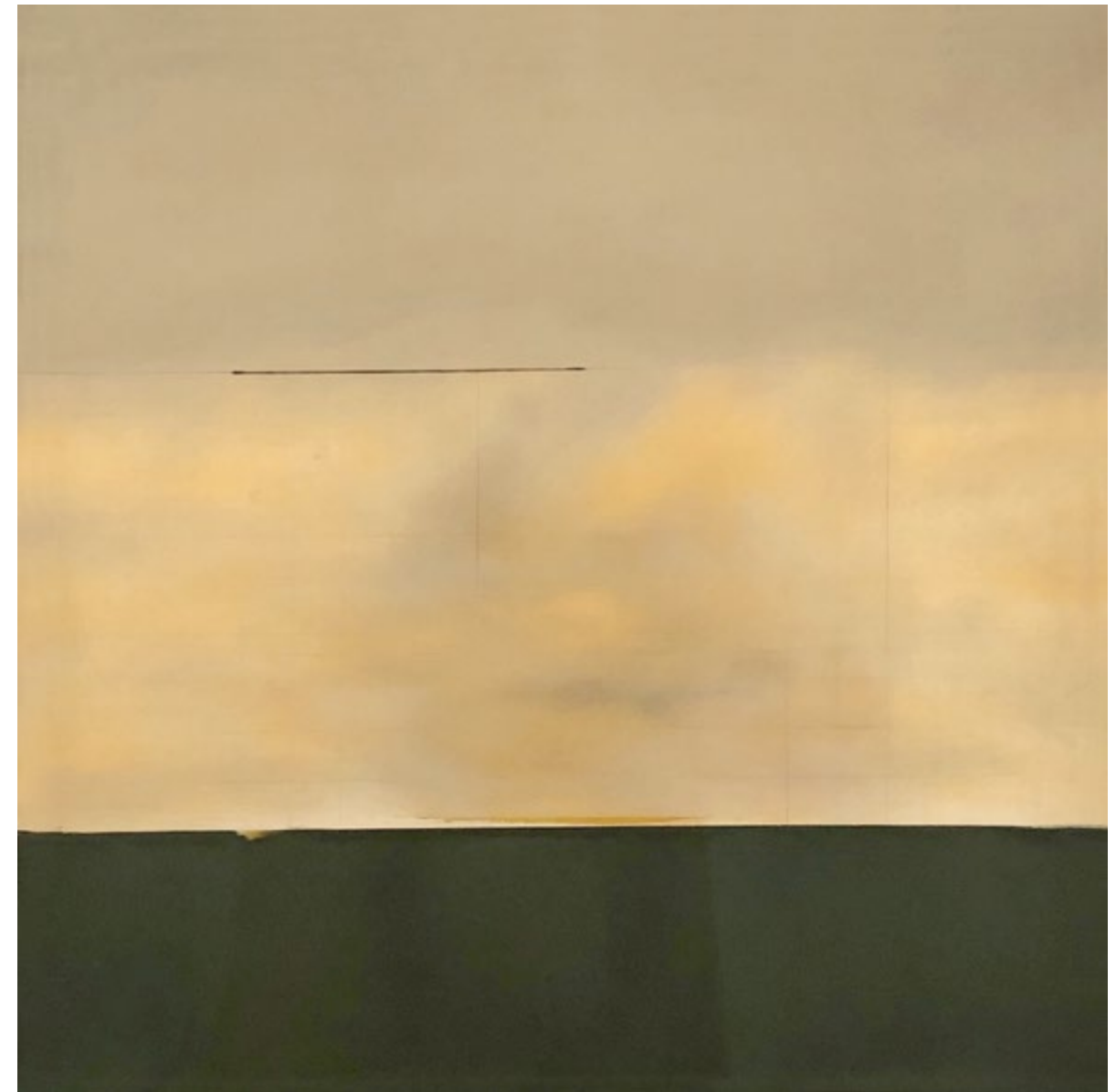
*Pequeño Homenaje a Stravinsky*

1972

oil and graphite on canvas  
120 cm x 80 cm

*“As I paint, I eliminate all that is superfluous. My paintings are, I believe, quite simple: I don’t want them to contain anything that might be distracting.”*

FERNANDO ZÓBEL  
interview in *El País*, March 3, 1982



4

---

*Ionia*  
1973  
oil and graphite on canvas  
100 cm x 100 cm



*“My paintings involve a great deal of thinking, although obviously, instincts and the subconscious play vital roles. Nevertheless, and perhaps paradoxically, I do not apply any particular theory in a deliberate manner.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1977

From Mario Hernandez's *Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*, Madrid, 1977.



5

---

*El Corral*  
1974  
oil and graphite on canvas  
80 cm x 80 cm

*“La Vista is based on the view through my window. When I look at it I see all sorts of things that don’t really interest me very much: houses, roads, colors, birds, etc. (...) So, what it is that really interest me? Finding out makes the history of a painting”*

FERNANDO ZÓBEL, 1978

From Rafael Pérez-Madero's *Zóbel/la Serie Blanca*, Madrid, 1978.



6

---

*La Vista XXXI*

1974

oil and graphite on canvas

81.5 cm x 81.5 cm

*“...The process is one of elimination; the removal of anecdotes and other distractions. As I remove houses, trees, roads, I find that the view increasingly becomes MY view.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1978

From Rafael Pérez-Madero's *Zóbel/la Serie Blanca*, Madrid, 1978.



7

---

*El Triunfo del Cesar*  
1974  
oil and graphite on canvas  
100 cm x 100 cm

*“The technique never changes. What does change is the role of the line and with that, the roles of black and white, respectively. In the serie negra, the drawing comprises the work. In the serie blanca, the drawing, which is almost always hidden, acts as the scaffolding for the work, invisible yet essential.”*

---



Fernando Zóbel and "Reunión Familiar", circa 1978.



8

---

*“I believe I seek a certain clarity, and this, of course, entails what you might call research work, if you wish. It consists primarily of a continuous placing and removing, with a lot of looking and looking again.”*

Fernando Zóbel, Madrid

---

*Reunión Familiar*  
1975  
oil and graphite on canvas  
100 cm x 100 cm

*“There are numerous stretches of the river and a series of essays about winter in Sevilla. Winters of fog filled with infinitely nuanced whites delineated by things — creeping roots, vines, power lines — all of it hanging... oh, there is so much that hangs over Sevilla!”*

FERNANDO ZÓBEL, 1978

From Rafael Pérez-Madero's *Zóbel/la Serie Blanca*, Madrid, 1978.



9

---

*Invierno en Sevilla VII*

1978

oil and graphite on canvas  
80 cm x 100.4 cm

*“I have often worked with issues of color, but always in the abstract. Actually, the starting point is the extremely unusual Júcar River as it flows through Cuenca, where it displays an array of colors the likes of which I have not seen elsewhere.”*

FERNANDO ZÓBEL

interview in *El País*, March 3, 1982



10

---

*Júcar y Saskia Acostada*

1979

oil and graphite on canvas

81 cm x 100 cm

*“I haven’t consciously tried to paint an abstract painting since the Saetas,  
or a figurative one, for that matter. I simply try to paint pictures (...)  
If the spectator recognizes something in one of my paintings,  
I suppose that makes it figurative; if not, abstract.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1978

From Rafael Pérez-Madero's *Zóbel/la Serie Blanca*, Madrid, 1978.



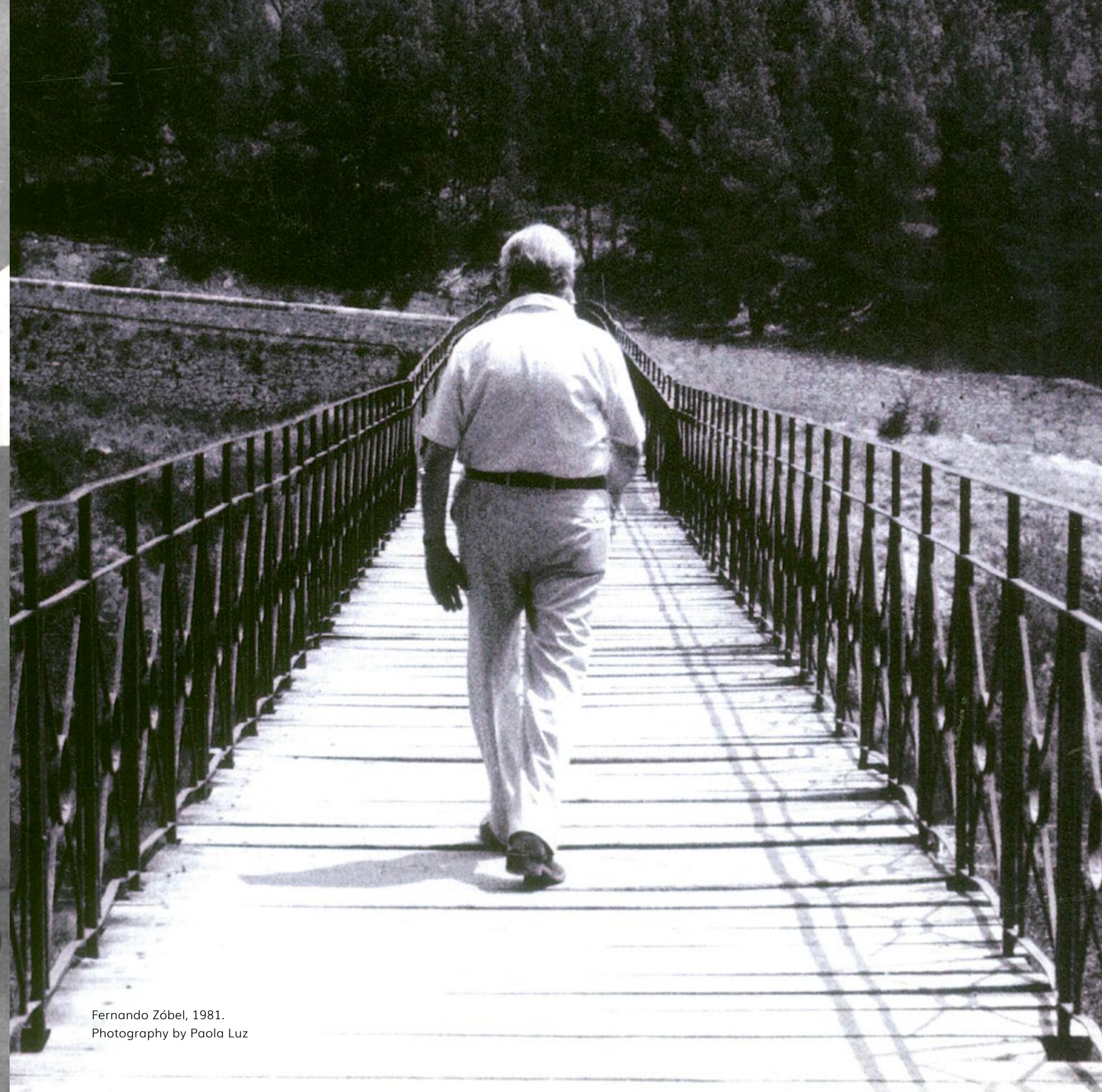
11

---

*Primavera Júcar*  
1984  
oil and graphite on canvas  
99.06 cm x 78.74 cm



Fernando Zóbel while recording the short film  
*Zóbel-un tema*, October 1974.  
Directed by José Esteban Lasala,  
script and artistic direction Rafael Pérez-Madero



Fernando Zóbel, 1981.  
Photography by Paola Luz





Cover of Rafael Pérez-Madero's, *Zóbel/La Serie Blanca*, Madrid, 1978.

# CHRONOLOGY

FERNANDO ZÓBEL (*Manila, 1924 - Rome, 1984*)

by ÁNGELES VILLALBA SALVADOR  
with updated information

Courtesy of Fernando Zóbel's Archive, from the catalog  
"Fernando Zóbel c. 1959", Galería Cayón, 2015-2016.

---

*"Painting for me is a way of seeing, feeling, learning, teaching, sharing, conversing, discovering, organizing... 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 Art patron born in Madrid, Spain, and Fermina Montojo y Torrónategui, (native of Galicia, Spain) is born in Manila (Philippines), Fernando Zóbel bears Spanish nationality. He belongs to a family of good financial and social position, whose roots in the Philippines go back ten 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, due to a back ailment, 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.

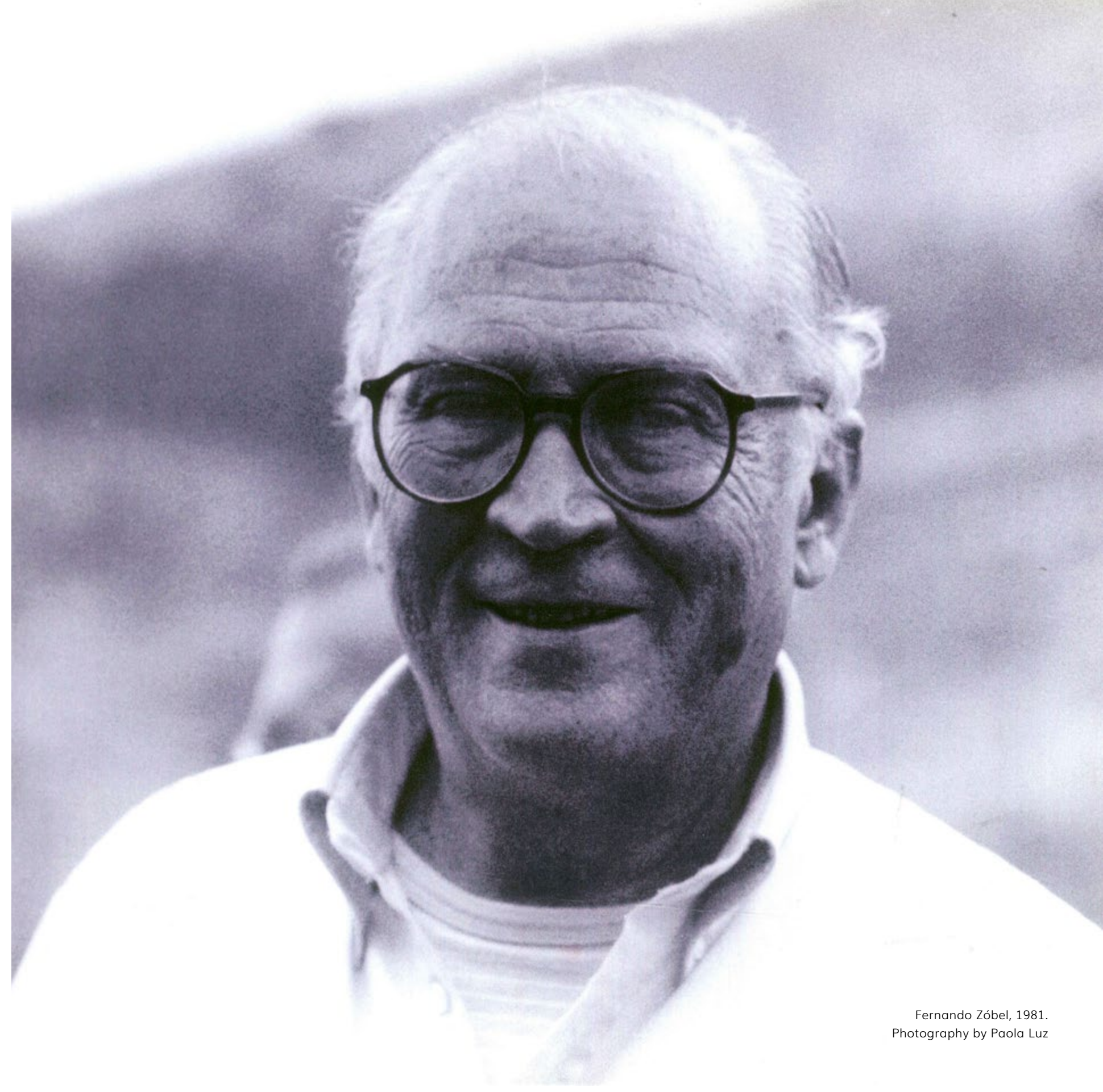
### 1941

He registers in a preparatory course in medicine at Manila's University of 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."*<sup>1</sup>



Fernando Zóbel, 1981.  
Photography by Paola Luz



Enrique Zóbel de Ayala (1877 - 1943) and  
Fermina Montojo y Torrontegui (1881 - 1966)  
Images from the Fernando Zóbel Archive.



Fernando Zóbel with his family, at his home in Manila in the late 1930s.  
Images from the Fernando Zóbel Archive.

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.”<sup>2</sup>*

### 1943

Death of his father, Enrique Zóbel de Ayala.<sup>3</sup>

### 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.<sup>4</sup>

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.



Manila, 1945.



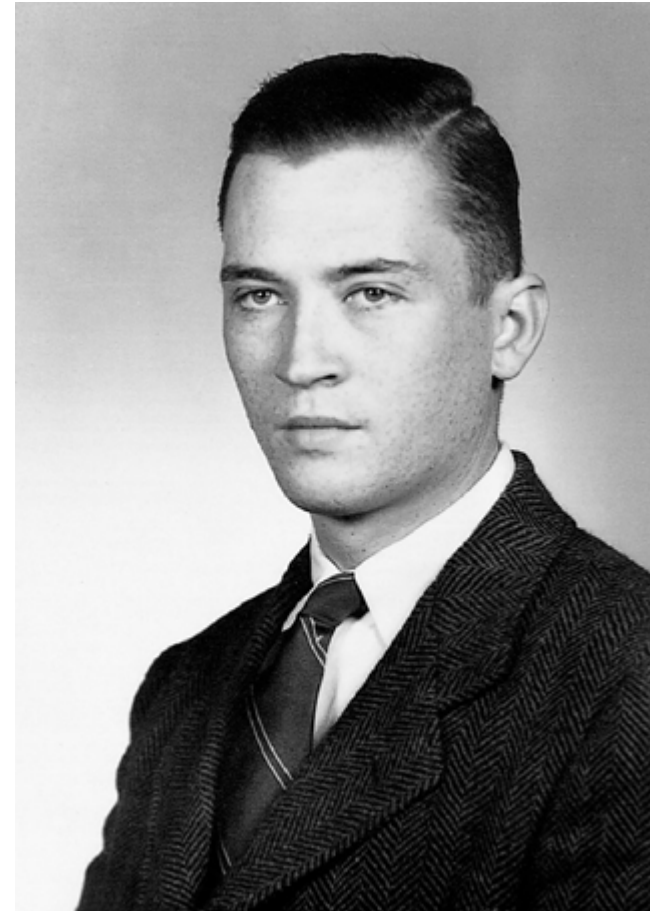
Manila, 1945.

## 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.<sup>5</sup>

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’ (...).”*<sup>6</sup>



Fernando Zóbel in the year of his graduation from Harvard, 1949. Images from the Fernando Zóbel Archive.

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.”*<sup>7</sup>

## 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 watercolor, 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 organize 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 books<sup>8</sup> and a

third, on items which, generally speaking, fail to arouse the collector’s interest.<sup>9</sup>

## 1951

The painters to influence him most in this first stage are Hyman Bloom, Jack Levine, John Marin and Rattner.<sup>10</sup> 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.”*<sup>11</sup>

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 color.

Not long afterwards, he takes part in his first collective exhibition at Boston's Swetzoff 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.<sup>12</sup> 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 organize 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.<sup>13</sup>

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 Watercolor Exhibition*, held by the Art Association of the Philippines, and also exhibits a watercolor 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*.<sup>14</sup>

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



Zóbel with Lyd Arguilla, founder of the Philippine Art Gallery (PAG).

reportada, como en cualquier otro país, pero aquí grandes corrientes que se oponen y se discuten, las que tocan la «zona de nadie» muchos veces. En los que empiezan, tenacidad y norma probada siempre en nombre del mejor arte de todos los

tiempos. Las futuras Bienales de Arte Hispanoamericano, donde Filipinas entra con una de fraterna excepción, darán la razón a quien la tenga en cada caso. Hoy, al pie de este trabajo de un hombre que milita en la vanguardia pictórica, MVNDO HERNÁNDEZ sólo quiere servir de portavoz, ofreciendo sus páginas, como siempre, a las más débiles pero siempre honestas y rigurosas opiniones.

solo, discípulo de Sorolla, con maravillosa habilidad, se dedicó a la producción idealizada del paisaje filipino, como derivación del aguado del maestro. Desde esas fechas la pintura filipina se resume o menos bien hechas, de Amoroso, o de lo que pintura de turismo—paleo florecimiento habitados siempre impecablemente traje nacional, de incómodas, acompañadas de ancianos, bichos exóticos—; arte la vez cursi y abundante mismo falso, de asunto nazó inundar todas las

que los establecidos pintores Victoria Edades y Galo Ocampo tuvieron sus estilos: el primero, hacia un expresionismo costumbrista, y el segundo, hacia un surrealismo a la Dalí. Dos años más tarde ya se había formado el AAP (Art Association of the Philippines), una rigurosa asociación de pintores, que presentó varias exposiciones de arte moderno, y, con auspicio general, se comprobó que estas pinturas nuevas, estilizadas y alegres atraían un gran público interesado. Finalmente, Láz Arguilla, viuda de Manuel Arguilla, general escritor muerto durante el dominio japonés, estableció su galería Promotions, que ha sido y sigue siendo el centro de reunión de arte moderno en Filipinas. Y en este arte, de base tan internacional, paradójicamente se empieza a encontrar un verdadero estilo filipino, que se caracteriza, sobre todo, por un colorido vistoso y original, que recuerda los fuertes contrastes de nuestro arte, cascos y selvas, por un dibujo arbitrario y decorativo, que inconscientemente vuelve al barroquismo de la era colonial. Los primeros intentos de pintura moderna, las copias no siempre bien entendidas de los estilos europeos en el extranjero, son pronto olvidadas, y surge una especie de expresionismo activo, a

Pero la verdadera invasión del ejército americano es como liberadores, encoradas las puertas abiertas, soldados americanos, de todo en sus vidas patres, escritores, hombre penetraon en las casas dujeron una fuerte imprecisión en la vida nacional. decir con exactitud cómo el estilo moderno en Filipinas en 1946 se oía de los jóvenes Ocampo y Carlos Francisco

que los establecidos pintores Victoria Edades y Galo Ocampo tuvieron sus estilos: el primero, hacia un expresionismo costumbrista, y el segundo, hacia un surrealismo a la Dalí. Dos años más tarde ya se había formado el AAP (Art Association of the Philippines), una rigurosa asociación de pintores, que presentó varias exposiciones de arte moderno, y, con auspicio general, se comprobó que estas pinturas nuevas, estilizadas y alegres atraían un gran público interesado. Finalmente, Láz Arguilla, viuda de Manuel Arguilla, general escritor muerto durante el dominio japonés, estableció su galería Promotions, que ha sido y sigue siendo el centro de reunión de arte moderno en Filipinas. Y en este arte, de base tan internacional, paradójicamente se empieza a encontrar un verdadero estilo filipino, que se caracteriza, sobre todo, por un colorido vistoso y original, que recuerda los fuertes contrastes de nuestro arte, cascos y selvas, por un dibujo arbitrario y decorativo, que inconscientemente vuelve al barroquismo de la era colonial. Los primeros intentos de pintura moderna, las copias no siempre bien entendidas de los estilos europeos en el extranjero, son pronto olvidadas, y surge una especie de expresionismo activo, a

el ejército americano es como liberadores, encoradas las puertas abiertas, soldados americanos, de todo en sus vidas patres, escritores, hombre penetraon en las casas dujeron una fuerte imprecisión en la vida nacional. decir con exactitud cómo el estilo moderno en Filipinas en 1946 se oía de los jóvenes Ocampo y Carlos Francisco

que los establecidos pintores Victoria Edades y Galo Ocampo tuvieron sus estilos: el primero, hacia un expresionismo costumbrista, y el segundo, hacia un surrealismo a la Dalí. Dos años más tarde ya se había formado el AAP (Art Association of the Philippines), una rigurosa asociación de pintores, que presentó varias exposiciones de arte moderno, y, con auspicio general, se comprobó que estas pinturas nuevas, estilizadas y alegres atraían un gran público interesado. Finalmente, Láz Arguilla, viuda de Manuel Arguilla, general escritor muerto durante el dominio japonés, estableció su galería Promotions, que ha sido y sigue siendo el centro de reunión de arte moderno en Filipinas. Y en este arte, de base tan internacional, paradójicamente se empieza a encontrar un verdadero estilo filipino, que se caracteriza, sobre todo, por un colorido vistoso y original, que recuerda los fuertes contrastes de nuestro arte, cascos y selvas, por un dibujo arbitrario y decorativo, que inconscientemente vuelve al barroquismo de la era colonial. Los primeros intentos de pintura moderna, las copias no siempre bien entendidas de los estilos europeos en el extranjero, son pronto olvidadas, y surge una especie de expresionismo activo, a

Pintura Moderna En Filipinas by Fernando Zóbel  
Images from the León Gallery Archives.

vez controlado y alegre, traído nuevo grupo de pintores jóvenes, serios, pintores que con grandes sacrificios van al extranjero para aprender la técnica con los maestros de la época, técnica para mejor entender la visión puramente filipina. vienen para encontrar que en Manila ya puesto de moda la pintura, destruidas por los japoneses paredes, sencillas y modernas an la vida, que no pueden dar los buenos cuadros. Las exposiciones llenan, y como favoritos de los críticos aparecen los cuadros de Vicente Manansala, Arturo Luz y Romeo Tabuena. El primero, con un colorido muy controlado y una línea de gran sutileza; Luz, como el maestro de la simplicidad, sencillos vigorosa y exacta, que sabe escoger y guardar nada más que lo esencial de la vida filipina; Tabuena, el más decorativo de los tres y quizá el más profundo, que se sirve de una elegancia arcaica para representar su mundo actual y divertido. Estos y tantos otros—Anita Magsaysay-Ho, Legaspi, Ocampo, que se yo—representan un momento—o, mejor dicho, el verdadero nacimiento—de un estilo nacional.

### 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 colors 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

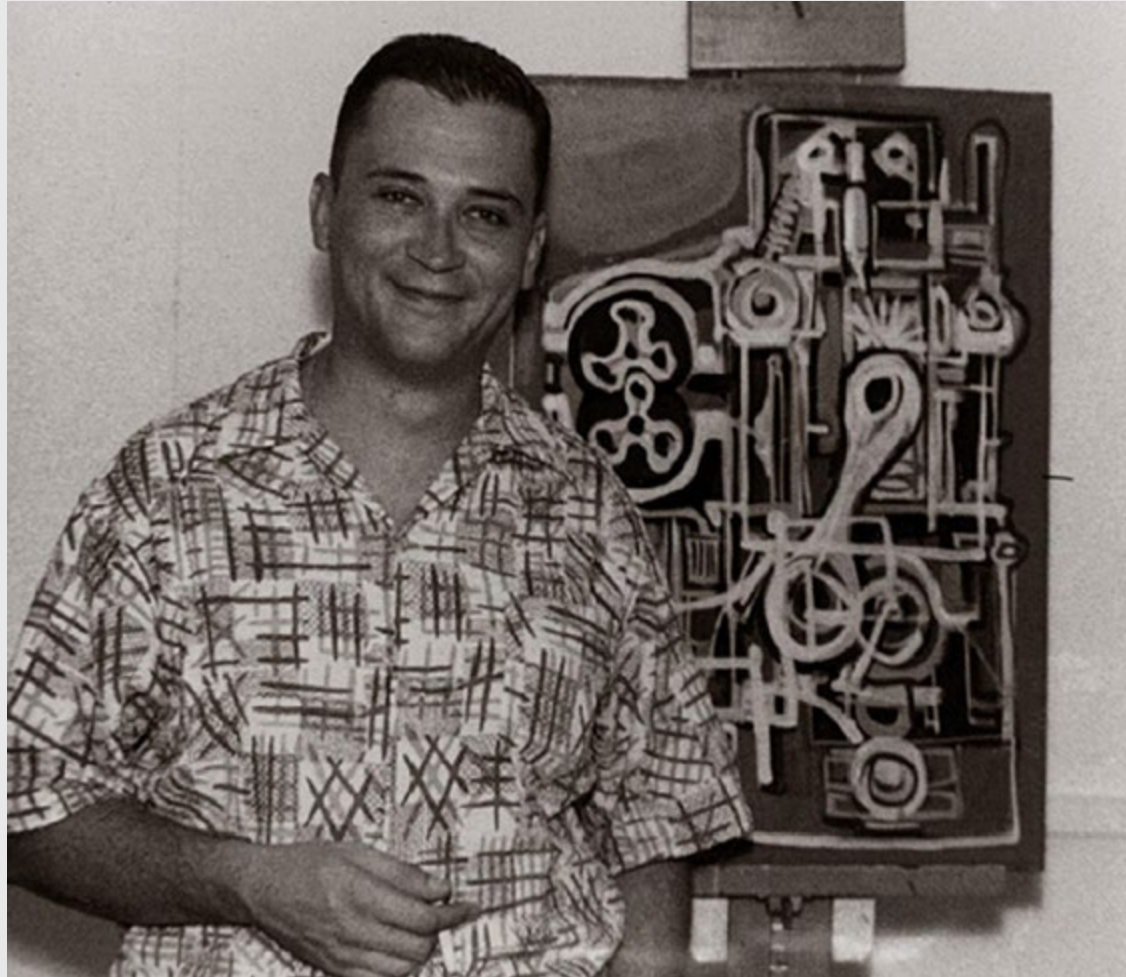
centuries. Published in 1958 with the title, *The Art of the Philippines*, the book satisfied a pressing need in the sense that very little had been written on the subject. At Manila's University of Ateneo, he gives a course titled *The appreciation of art*, aimed at postgraduates.

### 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 colors 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 color. 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 watercolor. 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 color 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*



Fernando Zóbel in Manila, 1953.  
Images from the Fernando Zóbel Archive



José T. Joya, Carmen Rivera, Manuel Rodríguez, Arturo Luz, Fernando Zóbel,  
Cesar Legaspi, Nena Saguil, and Fernando Ocampo, 1953.  
Images from the Fernando Zóbel Archive.



*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 (...).”<sup>15</sup>*

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 endeavors 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.

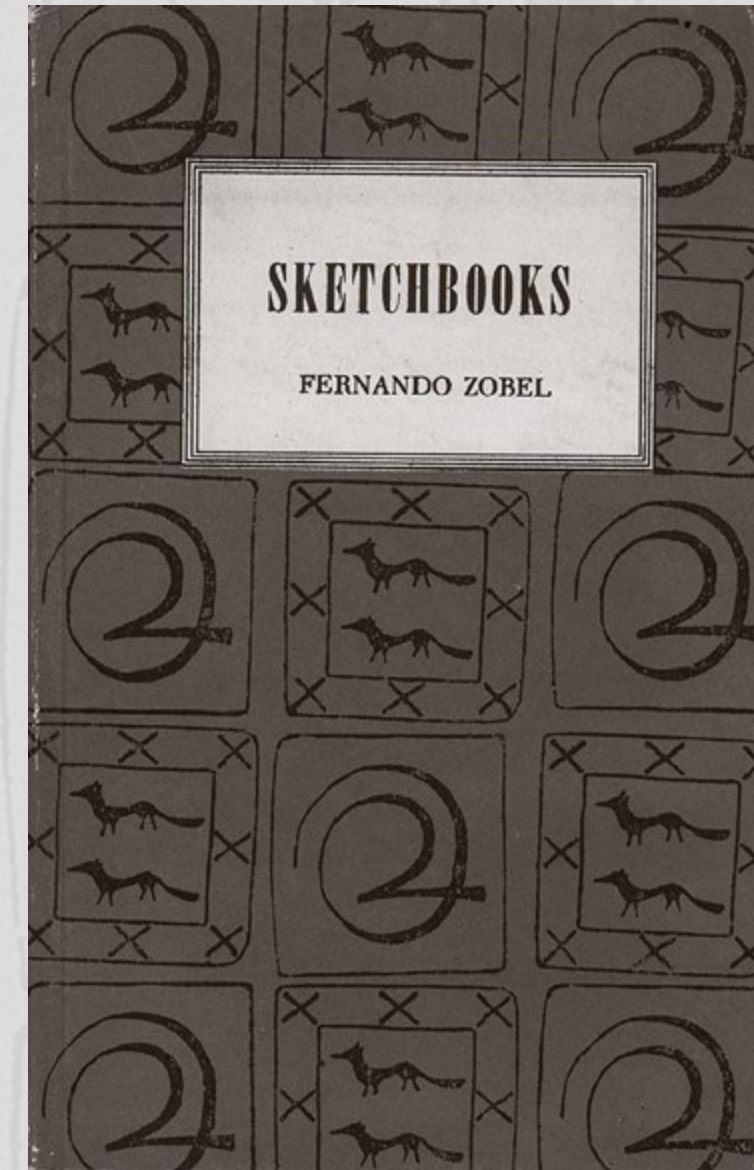
#### 1954 MANILA

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.



First book of notes and drawings, published by Zóbel in Manila, 1954. Images from the Fernando Zóbel Archive

## 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 colors, 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 characterizes his painting: huge, horizontal blotches of color 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 (...).”<sup>16</sup>*

## 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 organized 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 organizes 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 popularize. ‘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 color. 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.”<sup>17</sup>*

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.<sup>18</sup> The second, of a more general nature, concerns books illustrated by artists.<sup>19</sup>

## 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*



Alfonso A. Ossorio (1916 - 1990) at work.



Invitation to the exhibit '15 Paintings', at the Philippine Art Gallery (PAG)  
Images from the León Gallery Archives.

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."<sup>20</sup>

He meets Gerardo Rueda who, from then on, will be one of his best friends. On June 19 the same year, after a party organized 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*.<sup>21</sup>

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

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-colored 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.”*<sup>23</sup>

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 University of 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



His house in Manila after the renovation made after a trip to Japan, 1958.  
Images from the Fernando Zóbel Archive

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.<sup>24</sup>

## 1957

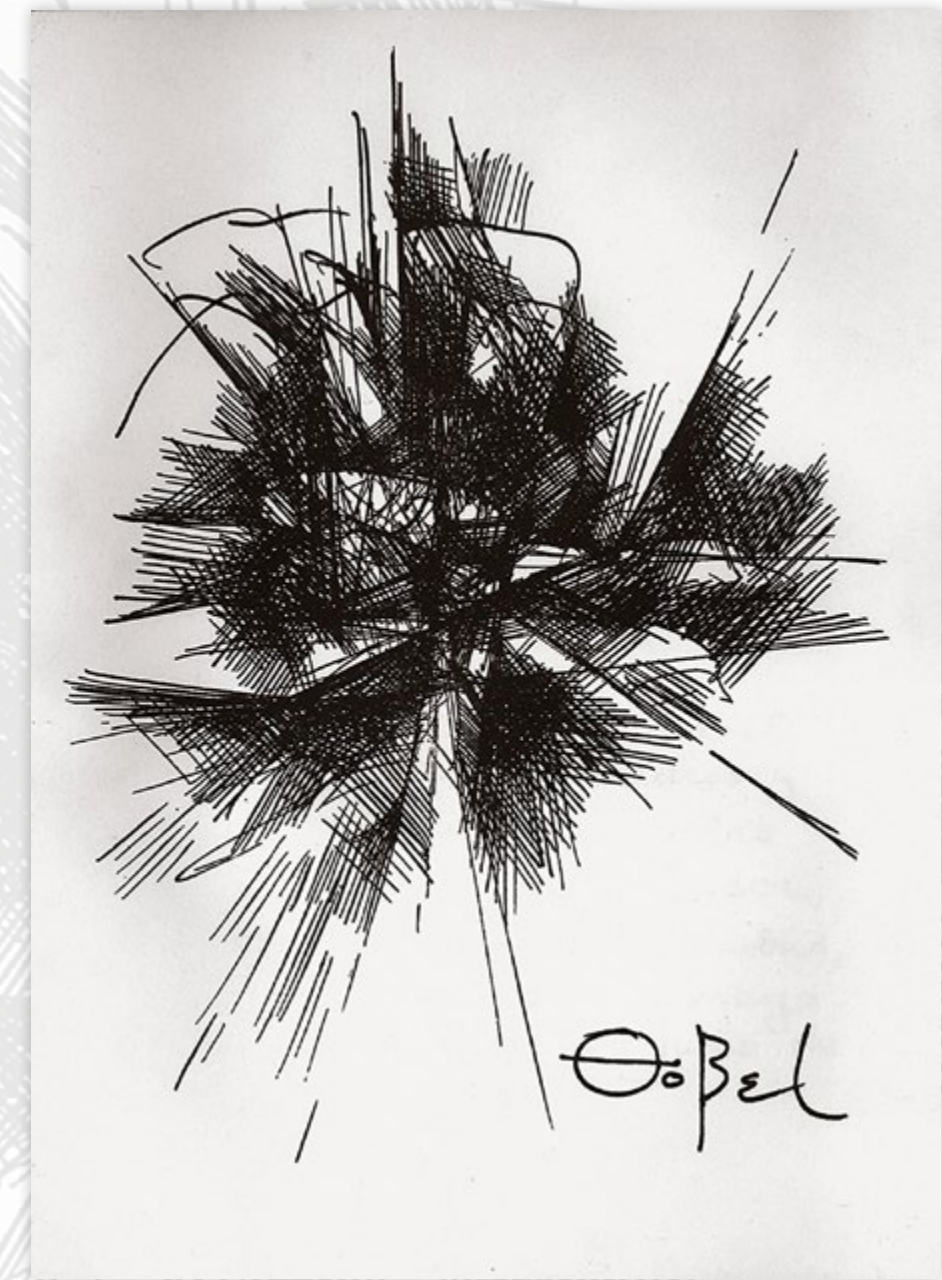
Individual exhibition: *Zóbel, an exhibition of new paintings*, at the Philippine Art Gallery. The abstraction of his painting evolves towards the expression of movement. He embarks

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.*"<sup>25</sup> In *Saetas*, inspired on the Japanese sand gardens he had visited the year before, fine calligraphic lines are superposed on colored backgrounds where he tries to reflect Rothko's luminism.<sup>26</sup> 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*.<sup>27</sup>

## 1958

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



Invitation to the Zóbel exhibition held at the Philippine Art Gallery in Manila, 1957.  
Images from the Fernando Zóbel Archive

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:

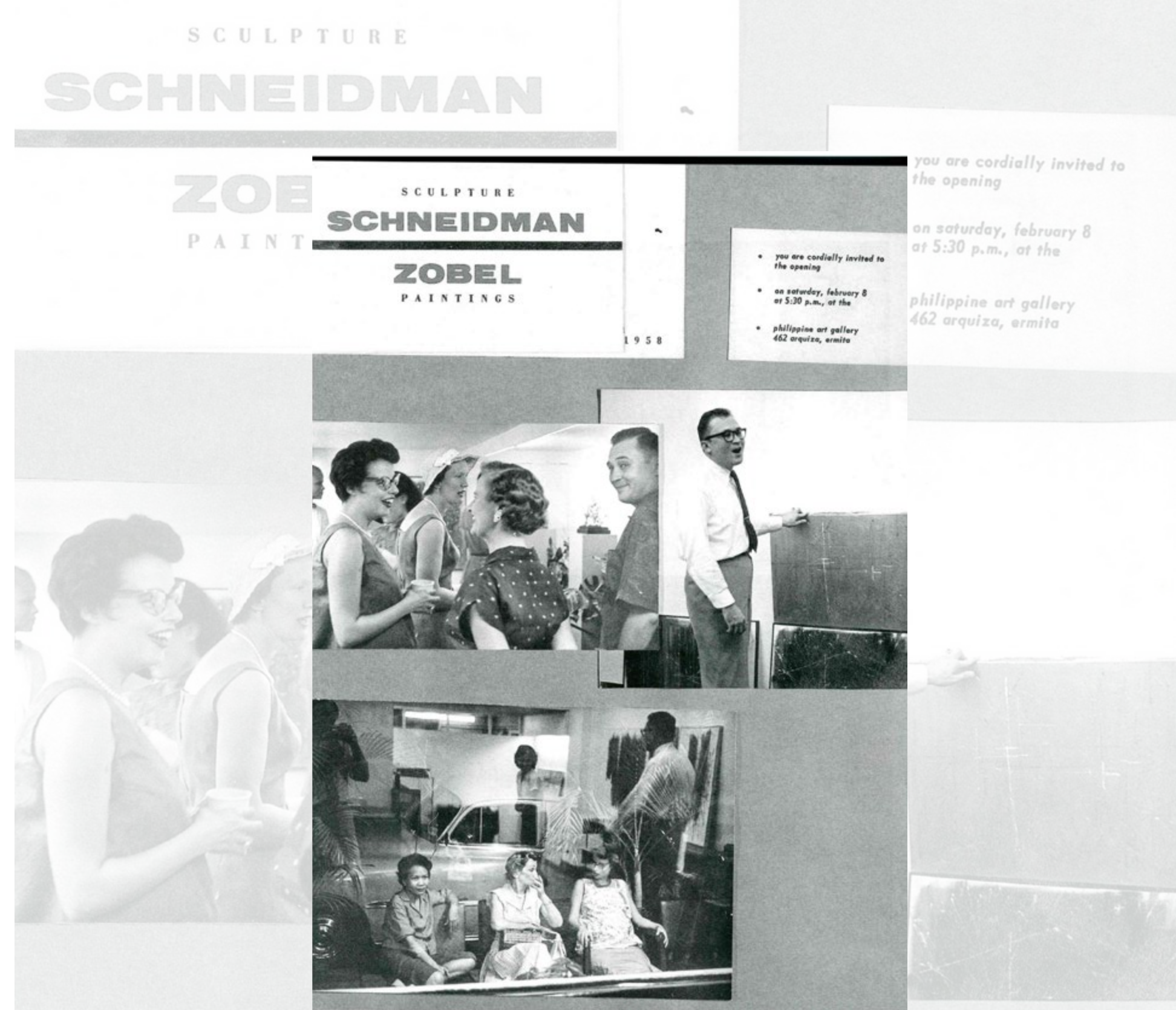
*"I learn to read (not speak) and write Chinese. I love this; a new world, a new way of expressing thought, so different that it affects the very quality of thought. An ideal exercise for the painter – if you can control a Chinese brush, surely you can control anything. (...) To fill in the blanks, I 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 organized. Do send me some postcards of oriental things."*<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>



Zóbel. Paintings / Schneidman. Sculptures. 1958, at the Philippine Art Gallery. Images from the León Gallery Archives.

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 summarizes 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 color 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 University of Ateneo. His tremendous generosity and constant support of art are again noticeable on this



Fernando Zóbel, Roger Keyes, Arturo Luz and Kumiko Kondo in Tokyo, 1961. Images from the Fernando Zóbel Archive

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.<sup>31</sup>

In the years elapsing between 1955 and 1960, Zóbel realizes 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 color, the vibrations caused by the contrast of one or two colors 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 clamor, 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?”<sup>32</sup>*

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 University of 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.<sup>33</sup>

He publishes an article on Philippine porcelain: *The First Philippine Porcelain*.<sup>34</sup>



**LEFT**  
Fernando Zóbel in the exhibition at the Tate Gallery, London, 1962. Images from the Fernando Zóbel Archive

**RIGHT**  
Collective exhibition at the Neblí Gallery in which they participate (from left to right) Gerardo Rueda, Vicente Vela, César Manrique, Fernando Zóbel and Eusebio Sempere, 1962. Images from the Fernando Zóbel Archive

## 1962

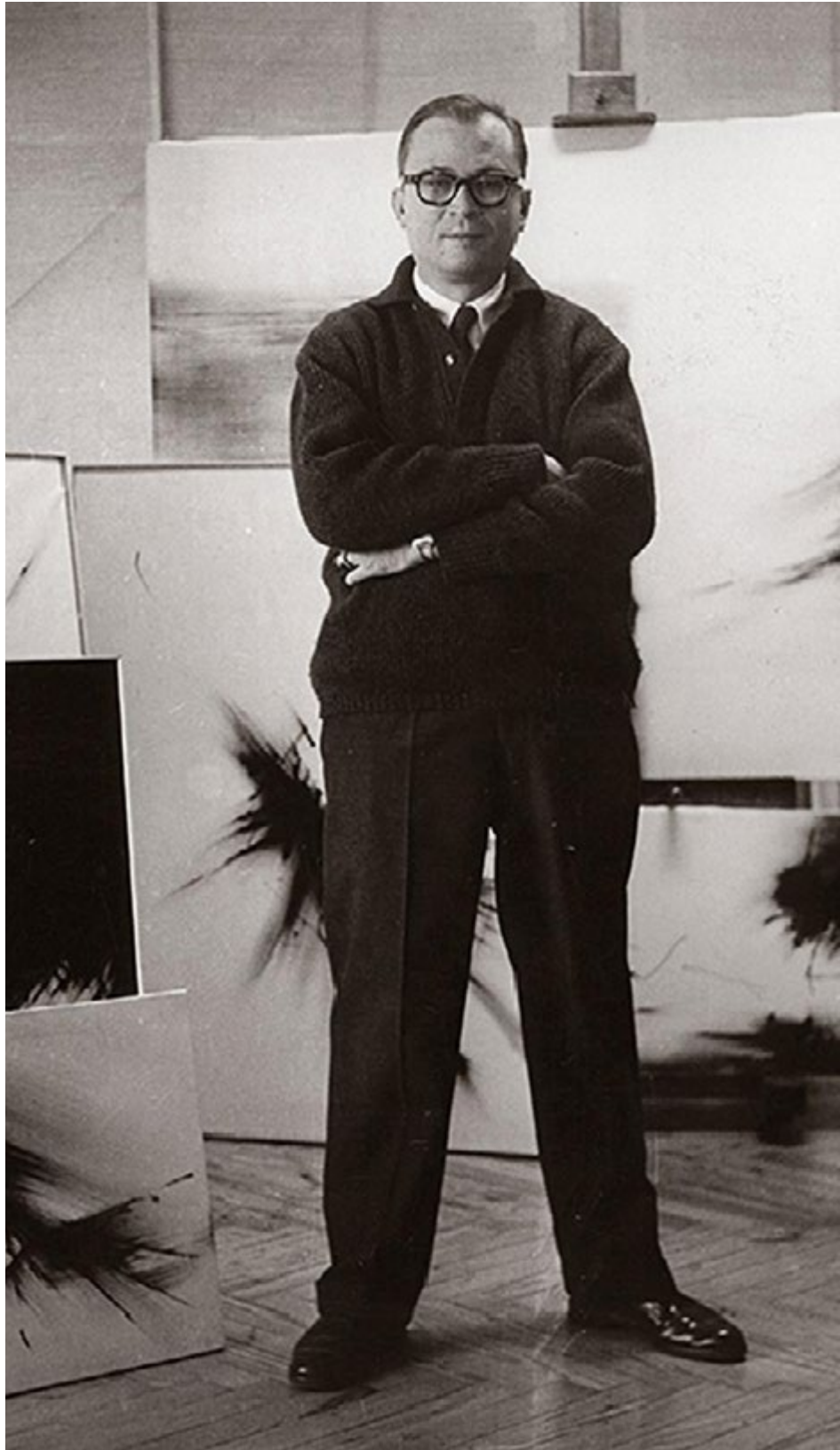
Manila's University of Ateneo grants him the honour of becoming the university's first doctor *honoris causa*. He is also awarded the title of honorary director of the museum.

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.<sup>35</sup>

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.<sup>36</sup> 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*



Fernando Zóbel in his studio in Madrid, with paintings for the 1961 Sala Neblí exhibition. Images from the Fernando Zóbel Archive.

*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 “travelers” 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 (...).”<sup>37</sup>*

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 organized 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 colors, 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 colors. In Italy, all is color. I feel this great urge to buy a box of watercolors 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 Vespignani. (...)”

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.<sup>38</sup>

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 screw press... 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 screw press. We dismantled the shafts and put it in the boot of the car.”<sup>39</sup>

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 revolutionized publicity art. It's the other way round.”<sup>40</sup>

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 analyze 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.<sup>41</sup>

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 color 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 colorist 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 Cambrai – 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."*<sup>42</sup>

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*.<sup>43</sup>

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*



With Manolo Millares at the opening of the exhibition of drawings by Zóbel at the Fortuny Gallery in Madrid, 1963. Images from the Fernando Zóbel Archive

*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 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 Español 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 organized 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 color.

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.

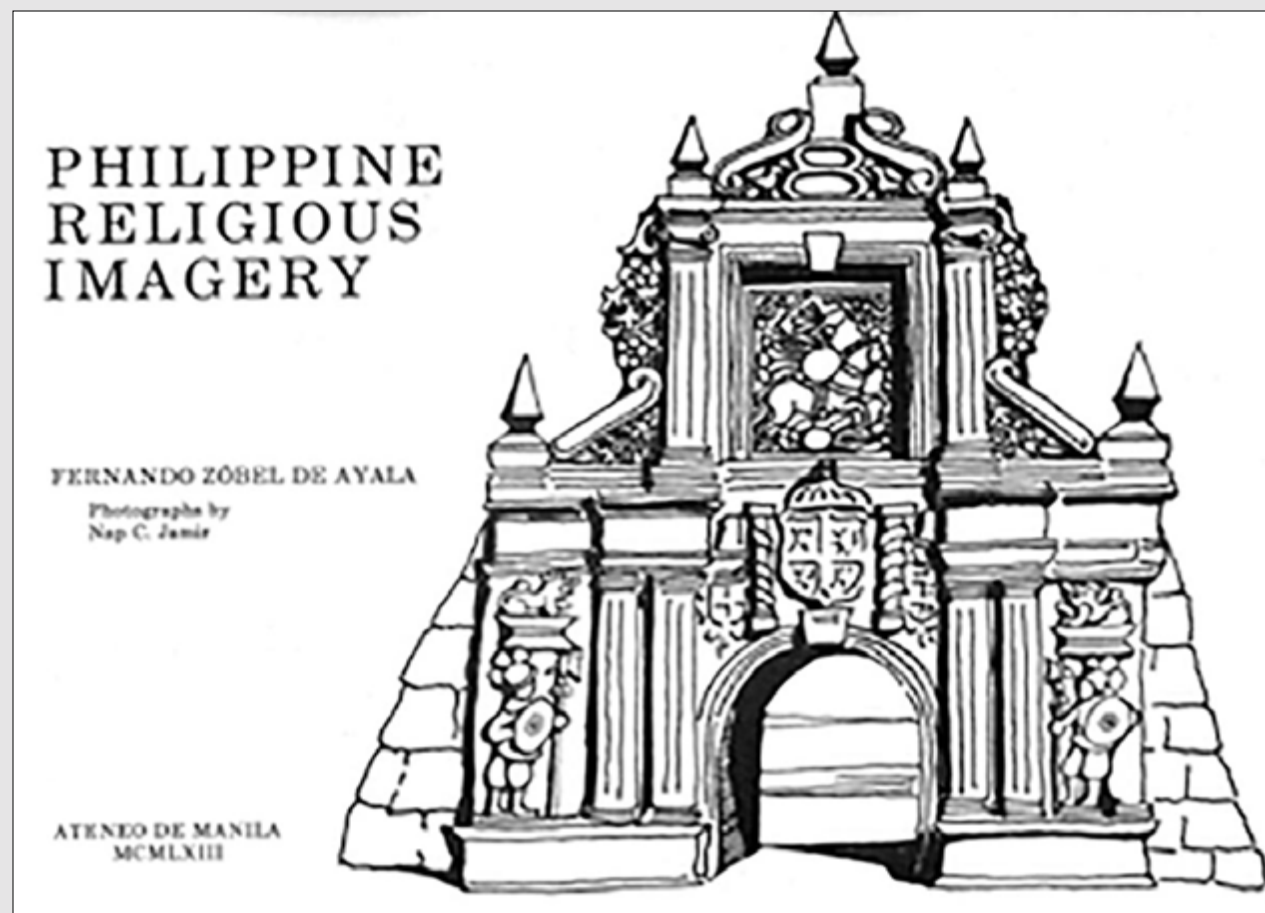
This is a year of intense activity at the museum, with acquisitions, trips, visits to studios and so on. In a remarkably

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.<sup>44</sup> At the end of this year, Chillida tells Zóbel that he has completed the sculpture for *Cuenca: Abesti Gogora IV* (1959-1964).<sup>45</sup>

With regard to this sculpture and his conversations with Chillida in various encounters, Zóbel writes about the quality



Zóbel publishes in Manila an important study on Philippine religious imagery under the title *Philippine Religious Imagery*, 1963. Images from the Fernando Zóbel Archive.

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 came 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 favorite 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 Manila<sup>46</sup> and also in this year, writes the prologue to the catalogue for the exhibition of the Johnson collection, Arte Actual USA. This exhibition is organized 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 color of the meseta reawakens and I begin to feel like a painter again. I haven’t really touched a brush in almost three months.”*

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 Pasarela 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 throbbed. 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 Benner, 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 Blasi 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 artists<sup>47</sup>; firstly, because financial efforts have their limitations<sup>48</sup> 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 color, 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,



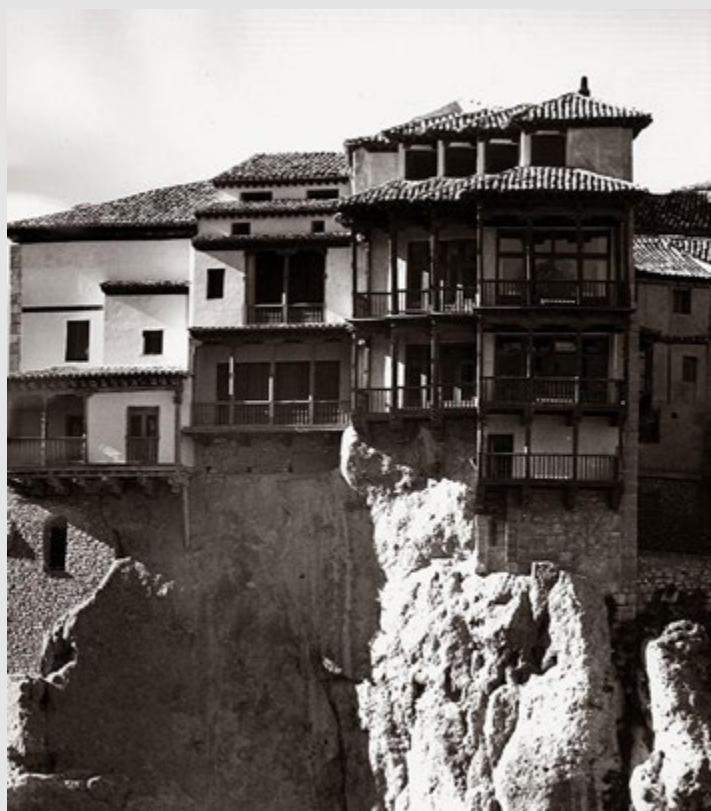
With Hans Hartung, Antonio Lorenzo, Juana Mordó, Luis Figueroa Ferretti, Eusebio Sempere and Amparo Martí. Hartung's exhibit in the Neblí Room. Madrid, 1966. Images from the Fernando Zóbel Archive

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, color, 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."*<sup>49</sup>

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 color; 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



LEFT  
Inauguration of the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca, June 30, 1966. Images from the Fernando Zóbel Archive

RIGHT  
Hanging Houses of Cuenca, where the Museum of Spanish Abstract Art is located, 1966. Images from the Fernando Zóbel Archive

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 colors (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.”<sup>50</sup>*

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 organized 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 Albarracín; 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 watercolor drawings chosen from a sketchbook executed by Zóbel from 1963 to 1965. By this time, when The Museo de Arte Abstracto Español 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.<sup>51</sup>

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.



Munich, Photograph by Cristobal Hara, 1968.  
Images from the Fernando Zóbel Archive

## 1971

Individual exhibition at the Galería Juana Mordó, Madrid.

Zóbel continues to serialize 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 organized 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, organized 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 colors of the Júcar seen in the paintings constitute the chromatic base of the series while acting as an abstract reference to something real. These colors 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 organizes an exhibition of this series at the Museo de Arte Abstracto Español and includes the diary, unpublished until that time, in the catalogue.<sup>52</sup>

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.



Fernando Zóbel in San Francisco, 1969.

Another of the themes he starts working on this year is the series, *Academias*, studies in color 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. Color 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 color 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.<sup>53</sup>

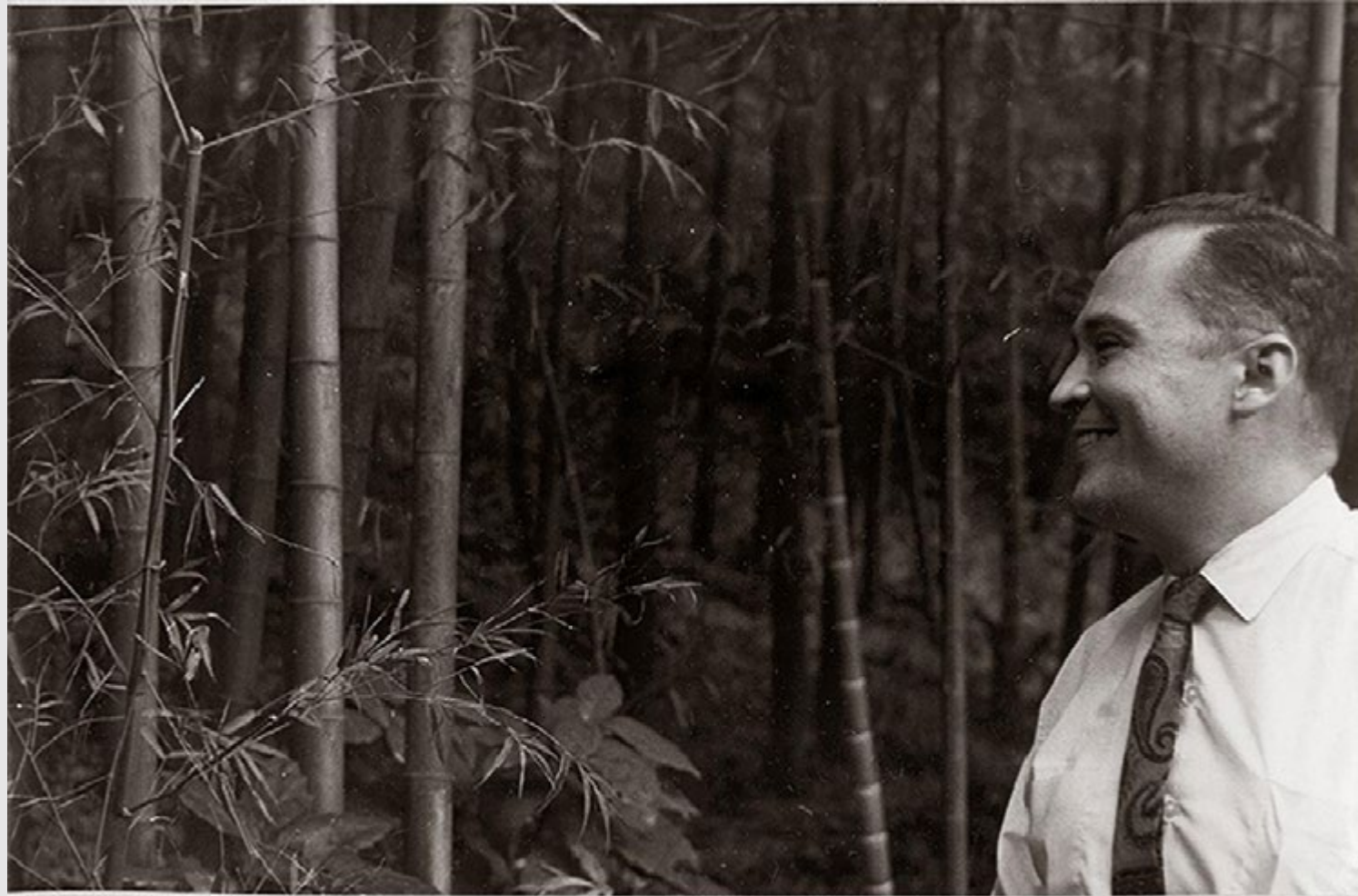
The management and supervision of the Museo de Arte Abstracto Español require a dedication and on-going attention for which Zóbel does not have time. He therefore appoints a director: Pablo López de Osaba, philosopher, theologian and art historian and also a specialist in sacred music. He has known him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



Zóbel in a bamboo grove in Japan, 1971.  
Images from the Fernando Zóbel Archive



Zóbel with Juana de Aizpuru at the El Jucar exhibition in Seville, 1972.  
Images from the Fernando Zóbel Archive

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 watercolors 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 color, 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.”*<sup>54</sup>

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.



The Artist's Studio in Cuenca in the 1970s.



Entrance to Fernando Zóbel's studio on Calle de Pilares de Cuenca, 1973.  
Images from the Fernando Zóbel Archive

## 1977

Watercolor 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.<sup>55</sup>

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

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 watercolor 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: *Nazarío* (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.

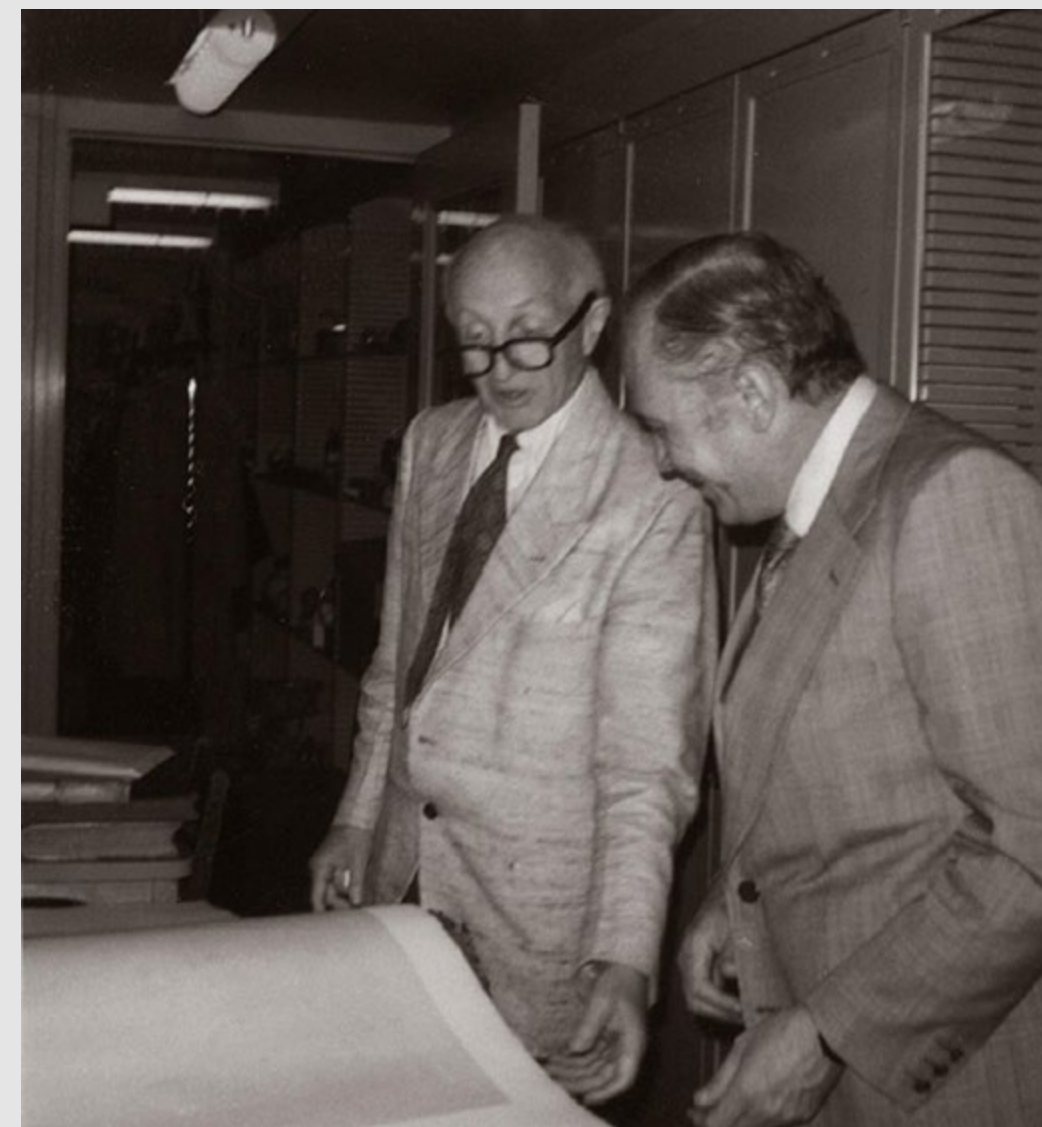
Publication of several books on Zóbel's work: *La Serie Blanca*, by Rafael Pérez-Madero<sup>57</sup>; *Zóbel. Acuarelas*, with texts by José Miguel Ullán<sup>58</sup>; and *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel*, by Pancho Ortuño.<sup>59</sup>

*Trazos*, the Televisión Española programme directed by Paloma Chamorro, broadcasts two instalments about Zóbel





With Juana Mordó in her gallery at the opening of La Vista, 1974.  
Images from the Fernando Zóbel Archive



Zóbel with Philip Hofer, Director of the Graphic Arts Department at Harvard, 1974.  
Images from the Fernando Zóbel Archive



Juan Manuel Bonet, Fernando Zóbel and Carmen Laffón in Paris, on the occasion of the exhibition of watercolors at the Galeria Jacob, 1977. Images from the Fernando Zóbel Archive

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 hemorrhage. 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 color. 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, focusing 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.

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



*El misterio de lo transparente*, by Mario Hernández



Carmen Laffón with Fernando Zóbel who explains the "Arte USA" exhibition to a group of students from the School of Fine Arts of Seville, Fundación March, Madrid, March 13, 1977. Images from the Fernando Zóbel Archive

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, watercolors, 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 watercolors, 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*.<sup>60</sup>

He writes a text about painter Daniel Quintero<sup>61</sup>, and another about Ricard Giralt-Miracle, titled *Amor por la letra*, published in the catalogue for the exhibition of the Catalan designer's work, organized by Fundación Joan Miró, Barcelona.



With Carmen Muro, at the Zóbel Acuarelas exhibition at the Rayuela Gallery in Madrid, 1978. Images from the Fernando Zóbel Archive.



Inauguration of the Museum extension. November 28, 1978. Images from the Fernando Zóbel Archive

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

He attends the 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, organized 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 academican 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.<sup>62</sup>

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.<sup>63</sup>

#### 1987

Exhibition: *Creative Transformation. Drawings and paintings by Fernando Zóbel*, at the Fogg Art Museum, Harvard University. Organized by his nephew, sculptor Peter Soriano.<sup>64</sup>

#### 1991

Exhibition: *Fernando Zóbel. Cuadernos de apuntes y portfolios. Una visión de Cuenca*, held at the Old Carmelite

Convent in Cuenca. Organized 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 organized.

#### 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 organizer, 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



Joan Miró and Fernando Zóbel, 1982. Images from the Fernando Zóbel Archive.

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 systematized catalogue of the complete graphic work of Fernando Zóbel,

prepared by Rafael Pérez-Madero and published by the Diputación Provincial of Cuenca.<sup>65</sup>

### 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.

### 2009-10

Exhibition *Fernando Zóbel in the 1950s: The Formative Years* at the Ayala Museum of Manila.

### 2010

The new train station of Cuenca is named after the Artist thanks to the proposal made to Cuenca's City Hall by Rafael Pérez-Madero



Fernando Zóbel receives the 1983 Gold Medal for Merit in Fine Arts from King Juan Carlos I. Images from the Fernando Zóbel Archive.

## 2014

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

## 2015-2016

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

## 2018

The site [www.fernandozobel.es](http://www.fernandozobel.es), managed by the artist's heirs, is launched.

## 2019

Exhibition *Fernando Zóbel. Contrapuntos*, Collateral Event of the 57th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, Italy. Curators Ditas R. Samson and Guillermo Paneque. Catalogue edited by Ayala Museum.

## 2020

The Instagram [fernandozobelfoundation](https://www.instagram.com/fernandozobelfoundation/), managed by the artist's heirs, is launched.

## 2021

Exhibition *Fernando Zóbel. Serie Blanca, 1975-1978*, Ayala Museum, Manila. Curator Ditas R. Samson. Catalogue edited by Ayala Museum.

## 2022

Exhibition *Fernando Zóbel: the 1970s. Homage to Rafa Pérez Madero*. Curator Adolfo Cayón. Organized by Galería Cayón, Madrid/Manila/Menorca. Catalogue, with an essay of Juan Manuel Bonet, edited by León Gallery and Galería Cayón.

Exhibition *El Futuro del pasado: Fernando Zóbel y la Historia del Arte* at Museo Nacional del Prado, Madrid.

\*Please note, only solo shows are listed.



Cuenca-Fernando Zóbel Railway Station, whose name is due to Rafael Pérez-Madero.





LEFT AND RIGHT

Fernando Zóbel. Circa 1959, Installation view, Cayón Madrid,  
December 17, 2015 - February 6, 2016.

---

# NOTES

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

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

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> This manuscript is at the Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

<sup>5</sup> "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.

<sup>6</sup> Fernando Zóbel. Cambridge, November 21 1949.

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

<sup>8</sup> 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".

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 favorite painters at that time are also Rembrandt, Georges de la Tour, Rodolphe Bresdin, the Germans of the DanubeSchool and Samuel Palmer.

<sup>11</sup> Fernando Zóbel. Cambridge, March 8, 1951.

<sup>12</sup> 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 traveler), 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.

<sup>13</sup> *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.

<sup>14</sup> "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.

<sup>15</sup> Fernando Zóbel in *AAP Bulletin*, Manila, October 1953.

<sup>16</sup> Fernando Zóbel, Granada, 1955.

<sup>17</sup> Fernando Zóbel, East Hampton, March 13 1955.

<sup>18</sup> "A Calligraphic Duel", in *Harvard Library Bulletin*, vol. IX, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1955.

<sup>19</sup> "The artist and the illustrated book", in *Spectrum*, vol. V, 1, Providence, Massachusetts, 1955.

<sup>20</sup> Fernando Zóbel, Madrid, June 10 and 11 1955.

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

<sup>22</sup> In *AAP Bulletin*, Manila, 1955.

<sup>23</sup> Fernando Zóbel, Japan, 1956.

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

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

<sup>26</sup> "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.

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

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

<sup>29</sup> "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.

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

<sup>31</sup> 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

---

# NOTES

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.

<sup>32</sup> In the notebook "F.Z.A. 1958-1959", p. 51.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> In *Philippine Studies*, vol. IX, 19, Manila, 1961.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> Fernando Zóbel, Chicago, March 1 1962.

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

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

<sup>40</sup> Fernando Zóbel, November 29 1962.

<sup>41</sup> "*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.

<sup>42</sup> Fernando Zóbel, Madrid, October 29 1964.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> "*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.

<sup>45</sup> 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.

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

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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. <sup>49</sup> In the interview, "Preguntas a... Fernando Zóbel", conducted by Carlos García Osuna. *El Imparcial*, Madrid, February 24 1978.

<sup>50</sup> In the notebook, *Fernando Zóbel de Ayala*. Drawings (1963-1964), p. 51 and 53.

<sup>51</sup> 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.

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

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

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> "Eusebio Sempere", in *Cuadernos Guadalimar*, 1, Madrid, 1977.

<sup>56</sup> Ediciones Rayuela, Colección Maniluvios, Madrid, 1977. 132 pages, 14 color 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.

<sup>57</sup> Ediciones Rayuela, Madrid, 1978. 112 pages, 86 illustrations in black and color. 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.

<sup>58</sup> Ediciones Rayuela, Colección Fábula y Signo, Madrid, 1978. The bookcontains a prologue by José Miguel Ullán, "Manchas nombradas/ Líneas de fuego", a technical description by Zóbel and 47 color plates of watercolors 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 watercolor.

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

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> *Guadalimar*, 29, Madrid, 1982.

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

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> Rafael Pérez-Madero: *Zóbel. Catálogo obra gráfica completa*. 264 pages, 231 illustrations in color 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: THE 1970s

---

## *A Homage to Rafael Pérez-Madero*

*Comisario* ADOLFO CAYÓN

*Un ensayo de* JUAN MANUEL BONET

### HISTORIA *de* DOS AMISTADES

RAFAEL PÉREZ-MADERO, nuestro querido Rafa, nació en Cuenca en 1946. En 1963 se trasladó a Madrid para cursar estudios de Ciencias Sociales y Sociología. Es en esta ciudad en donde comenzó a trabajar, en 1967, para Fernando Zóbel pues, a través de amigos comunes, el pintor se puso en contacto con Rafa y éste, que entonces despuntaba como gerente en una importante promotora de viviendas donde le esperaba un brillante futuro en un mundo que no le llenaba como le llenó el arte, supo que tenía que recoger el guante que Zóbel le brindó.

La poderosa personalidad de Fernando Zóbel no puede entenderse, en su totalidad, sin la labor incansable de Rafael Pérez-Madero. Mano derecha, consejero, impecable crítico de la obra de Zóbel, la extraordinaria personalidad de Rafa tampoco podría entenderse sin Fernando Zóbel. Su trabajo, más que mano a mano, frente a frente, siempre uno frente a otro en una amplia mesa, pues así gustaban de trabajar los dos como si se tratara de un studiolo renacentista.

Así, el trabajo de Rafa, ha sido, es y será absolutamente fundamental para entender la merecida dimensión que la pintura de Zóbel ha alcanzado en estos días pues, tras el repentino fallecimiento del malogrado pintor cuando todavía no había cumplido 60 años, momento en el que muchos artistas comienzan a alcanzar su plenitud creadora, Rafa se encargó, con la colaboración de los herederos del artista, Georgina y Alejandro Padilla y Zóbel, de un legado pictórico único. La exposición retrospectiva del Museo Nacional Centro y Arte Reina Sofía, por él comisariada en 2003, y el catálogo razonado, cuya matriz Rafa tenía preparada, son la culminación de esa dedicación a la pintura de Fernando Zóbel de Ayala y Montojo.

Querido Rafa, gracias por transmitirnos tu pasión por el trabajo de Zóbel, por recordarnos que gracias a su enorme generosidad hoy podemos disfrutar de su extraordinaria colección de arte en el Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca y, sobre todo, por tu amistad y siempre sabio consejo.

# JUAN MANUEL BONET

(n. 1953, París), es un crítico de arte y comisario español.

Director del Museo IVAM de Valencia (1995-2000) y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2000-2005), ha comisariado decenas de exposiciones de artistas como Picasso, Juan Gris, Giorgio Morandi, Millares o Michaux, entre otros.

Entre 2012 y 2017 fue director del Instituto Cervantes en París y entre 2017 y 2018 director global de dicha institución.

Considerado uno de los más importantes expertos del arte español del siglo XX, Bonet también ha escrito varios libros dedicados a artistas, así como una serie de publicaciones como poeta.

---

## FERNANDO ZÓBEL, REVISITADO

Fernando Zóbel vivió sólo sesenta años. Manolo Millares todavía menos: cuarenta y seis. Tan distintos, y sin embargo amigos, dos de las figuras más relevantes de la generación del cincuenta española. Vivieron con prisa, y pocos años, pero hicieron tanto, y con tanta intensidad, que la dificultad con ellos es priorizar, en sus respectivas obras, y en sus respectivas biografías, aquello que es realmente esencial...

En el caso de Zóbel, su capacidad articuladora, concretada en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, nos habla de su generosidad para con sus colegas y compañeros de generación. Pero ese rasgo de su personalidad, no impide que lo principal sea su obra, su pintura.

Hay una dimensión de *scholar*, siempre, en Zóbel. Es innegable, ya que se trata de alguien para quien sus años de Harvard (de la segunda mitad de la década de los cuarenta, y parte de la primera de la siguiente) constituyeron una de las épocas más felices de su vida, entregado al placer del estudio, de la reflexión, de la contemplación. Su fidelidad a lo que aprendió en esas aulas, su constante hacer acopio de tesoros para

enriquecer la biblioteca de esa Universidad, y ese Fogg Art Museum tan querido para él, que le rendiría homenaje en 1987 con una exposición póstuma, y donde en 2018 tuvo ocasión de contemplar algunas de las obras maestras del museo español donadas por él. En Zóbel la dimensión de *scholar* desbordaba inevitablemente sobre la propia obra, en la que hay muchos diálogos maravillosos con los maestros de antaño (de Saenredam a Degas), muchos "d'après". Un regusto culturalista muy apreciado por los historiadores del arte, pero que, a los colegas suyos menos duchos en materia de arte y literatura solía ponerlos nerviosos. Zóbel era enormemente erudito en cosas filipinas y extremo-orientales, por lo demás, y sabía mucho de pintura y caligrafía china, y del universo zen que por lo demás estaba entonces tan de moda en los talleres de Europa y Norteamérica, y de los rituales de la exhibición de los tesoros, en Oriente.

Una de las cosas que Zóbel aprendió más pronto, y para siempre, fue a aceptar la diversidad de soportes, de técnicas, de épocas, de estilos, que fundamenta la realidad multiforme del arte, y empuja al amateur a no confinarse en un único

ámbito, sino a practicar un cierto eclecticismo. Y a no pensar que el mayor formato equivale automáticamente a mayor calidad. Y a valorar la grandeza de lo pequeño, ya sea un sello de correos, un exlibris, un dibujo, un grabado...

El *scholar* que había en Zóbel, me recuerda al que había en alguien a quien ambos conocimos y admiramos: Robert Motherwell, con el que coincidimos durante los días de 1980 en que vino a Madrid a inaugurar la retrospectiva que le dedicó la Fundación Juan March. En sus años de estudiante, el más francés y más literario de los *action painters* había escrito una tesis sobre Baudelaire y las artes plásticas. Zóbel, por su parte, escribió una sobre el *Don Perlimpín* de Federico García Lorca, y divagó dibujando en los márgenes de una antología de la obra poética de éste, y difundió entre sus amigos bostonianos la teoría lorquiana del duende, y pintó un cuadro lorquianamente titulado *A las cinco de la tarde* (1946)... Muy hispánico desde su juventud, cuando Motherwell inició su dilatado ciclo de las *Elegies to the Spanish Republic*, el punto de partida había sido un poema de Harold Rosenberg inspirado precisamente en la elegía lorquiana ("a las cinco en punto de la tarde") al torero Ignacio Sánchez Mejías.

Como en todos los creadores, en Zóbel cabe distinguir entre su prehistoria y su historia propiamente dicha. Existe un cierto consenso a la hora de señalar la fecha que separa la primera de la segunda: 1955. Y el lugar: Providence. Antes de 1955, Zóbel, estudiante en Harvard llegado desde su Manila natal, fue principalmente, tanto en Filipinas como en los Estados Unidos, un aprendiz de expresionista, que siempre conservaría un ejemplar de las memorias de un ilustre exiliado alemán en Nueva York, George Grosz, que por aquellos años se lo dedicó con una acuarela. Sus primeros faros fueron algunos pintores de Boston, de formación en su mayoría expresionista, entre los que destacan Jim Pfeufer y su mujer Reed Champion, amigos suyos desde 1946 y para siempre, y Jack Levine, y sobre todo Hyman Bloom. Pronto adoptó él mismo lo que se conocía entonces como "Boston Style", hecho de una mezcla de Rouault, expresionismo, y ensoñaciones románticas. Pero aunque mantendría toda su vida una cierta fidelidad hacia ese núcleo, pronto su poética iba a dejar de ser esa, ya tan antañona por aquellas fechas. En 1955, estando como "Artist in Residence" en la Rhode Island School of Design, una oportunidad que le había brindado precisamente Pfeufer, la visita a una exposición de

Rothko celebrada en el museo de Providence supuso para él un deslumbramiento absoluto, y un punto de inflexión decisivo en su naciente carrera de pintor. Tanto le impresionó la obra rothkiana, que volvía una y otra vez a visitar la muestra, para comprobar por qué le habían magnetizado tanto esos cuadros con tan pocos elementos. Ante sucesivas muestras de Rothko que tuvo la oportunidad de ver (la siguiente sería, en 1962, la de Roma) volvería a sentir la misma emoción. Emoción también parece la palabra adecuada para referirse al hecho de que el ruso-norteamericano visitara su única individual neoyorquina, la que celebró en 1964 en la galería Berta Schaefer de Nueva York, y valorara positivamente su obra.

El filipino Alfonso Ossorio, lejano primo suyo, fue otra fuente de información para el joven Zóbel, al que sin embargo no le gustaron nada las "horripilantes baratijas" del art brut defendido por aquél en comandita con Dubuffet, André Breton y Michel Tapié, entre otros, y que abarrotaban su casa. Esa falta de atracción la razona el pintor con mucha gracia en la correspondiente entrada de su diario, en la que no deja de consignar, como contrapunto, que sí le interesa, la presencia, en aquella mansión, de cuadros importantes de De Kooning,

Pollock (al cual en otra ocasión sería presentado por Ossorio, estando también presente Lee Krasner) y Clyfford Still, más un montón de obra del propio Dubuffet, y una escultura de Giacometti. Su educación acelerada se completó con una visita a la colección de la Société Anonyme en Yale, reunida por Marcel Duchamp para Katherine S. Dreier; con otra a una individual de Georges Mathieu en la galería neoyorquina de Stanley Kootz; y con unos consejos fotográficos que le proporcionó su amigo Ronald Binks, abriéndole un campo que al igual que otros artistas de aquel tiempo (pensemos en Rauschenberg, en Cy Twombly, y un poco más tarde en Ed Ruscha o en David Hockney, precedidos todos ellos por Bonnard, Vuillard y algunos pintores más de finales del XIX) no dejará nunca de practicar.

Entre Oriente y Occidente, Zóbel vuelve a Manila. Rumia todo lo entrevistado a lo largo de ese año 1955 principalmente norteamericano. Rothko, sobre todo, se convierte para él en una obsesión: "Estoy sorprendido por el modo en que esos grandes cuadrados de colores se niegan a ser olvidados". Al año siguiente visita por vez primera Japón, incluido Kyoto e incluido, en Kyoto, el jardín zen del Ryoan-Ji, tan importante

para John Cage, que también estuvo, o en la distancia para Oteiza o Tàpies. De regreso una vez más a Manila, rededica su casa en clave nipona.

Es de 1955 en adelante cuando Zóbel descubre su propio espacio. El proceso va a ser de tabula rasa, de decantación radical. Ya el año siguiente, encontramos una composición muy horizontal de fondo negro que entronca con el tipo de composiciones binarias de las que Rothko tenía el secreto, y que en España pronto tentarían a Gustavo Torner, uno de los amigos de nuestro pintor. Los primeros resultados de esa evolución los enseña en dos muestras sucesivas en la Philippine Art Gallery de Manila, la primera en 1956 y la segunda al año siguiente.

1955 es también el año de una visita exploratoria a Madrid, la ciudad donde como niño había pasado los años 1933-1936, y por la que había pasado fugazmente en 1951. Ahora visita al veterano Benjamín Palencia, un adelantado de la modernidad de preguerra, pero sobre todo descubre a su propia generación, haciéndose amigo, en el entorno de la

librería-galería Fernando Fe, de la Puerta del Sol, de algunos de sus miembros: Rafael Canogar, Guillermo Delgado, Luis Feito, Antonio Lorenzo, y Gerardo Rueda. Una lista que se completará en 1958: Martín Chirino, Antonio Magaz Sangro, Antonio Saura (cuya "aguda inteligencia" le deslumbra), Eusebio Sempere... Como extensión de ese viaje madrileño de 1955, visita por vez primera la Alhambra, y es en Rothko en quien piensa: "No hay necesidad de pintar aquí. Han recurrido a la arquitectura. Cada refinamiento me hace pensar de nuevo en Rothko".

Ya está Zóbel con un pie en Madrid, pues a partir de 1958 instala en un apartamento de la calle Velázquez, donde comparte estudio con su colega Gerardo Rueda, uno de los que más tarde protagonizará con él y con Gustavo Torner la aventura conquense. Mientras Rueda, de madre francesa, y con muchos vínculos parisienses, se movía entre la abstraction lyrique y, pronto, el vacío espacialista a lo Lucio Fontana (una referencia importante también para Torner, que lo llegó a conocer), Zóbel se consolidará en una pintura gestual especialmente pura, caligráfica. Cuentan

mucho para él los norteamericanos, Rothko por encima de todos. También Pollock o Kline, al segundo de los cuales asimismo llegaría a conocer. Pero en su panteón también ha ingresado algún europeo. Dos, por lo menos. Ya he mencionado su conocimiento, vía Nueva York, del tachisme de Mathieu, del que volvería a ver obra en Madrid, ya que el espadachín experimental de la pintura, calificado por André Malraux de "calígrafo occidental", y frecuente protagonista de performances en que pintaba en público, expondría en 1960 en su Ateneo. Sala donde pasaban muchas cosas internacionales, y en la que en 1961 expondría también otro lírico importante, y el segundo nombre del panteón zobeliano: el alemán Hans Hartung, que volvería a hacerlo en 1966 en Neblí, sala entonces muy al día, donde Zóbel había expuesto cinco años antes. Su pintura de aquella época no se parece, formalmente, a la de ninguno de estos dos miembros destacados de la escena parisiense, y sin embargo no cabe duda de que en entonces ellos dos están entre sus faros.

Las grandes contribuciones de Zóbel a nuestro informalismo, como tales saludadas por el conjunto de la crítica, se

concentran en dos series que afianzan su lugar dentro de su generación española, con la que llevaba estrechando lazos desde 1955. Estas dos series son la titulada Saetas, y la Serie negra.

En las *Saetas*, un dilatado ciclo de aproximadamente cien cuadros, cuyo título remite tanto a la flecha como al cante, y que abarca los años 1956-1959, lo principal es el gesto, la velocidad, la ocupación de la superficie, primero de gran intensidad cromática, y luego blanca. Cuadros puramente abstractos, y sin embargo, como se lo explicará años después al fiel Rafael Pérez-Madero, participan del rumor del mundo: "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". Zóbel mismo ha relacionado el arranque de la serie, con su experiencia en Kyoto, ante el jardín del Ryoan-Ji: "todas aquellas líneas meticulosamente dibujadas con el rastrillo transmiten un efecto inquietante". También, en términos más generales, con el arte oriental: "Pintura de luz y línea, de movimiento.

Cuadros de ejecución rápida, improvisada, como la pintura china y japonesa". Las primeras Saetas, pintadas todavía en Manila, son como pantallas, absoluta y asombrosamente radicales. El fondo de color remite, por algún lado, a Rothko. Ejemplares, en ese sentido, cuadros de 1957 como *Forma IV* o *Saeta IV*, de trallazos naranja sobre fondo azul; *Saeta blanca sobre ocre*; o *KU IV*, que está en el Reina Sofía, y que es un *tableautin* extremadamente vertical, misterioso y enigmático. Fascinantes *Monotrance*, también vertical y misterioso y enigmático, y *Saeta Filadelfia* o *Saeta 82*, ambos del año siguiente, y el segundo de los cuales tendemos a leer, incluso antes de saber su título, como una imagen evocadora de un *skyline* urbano y nocturno. La dimensión caligráfica – Zóbel ha aprendido la técnica con un maestro chino- de todo el ciclo remite evidentemente a Oriente, pero también a la lectura de lo oriental por Henri Michaux o por Mark Tobey, nombres que interesaban por aquel entonces al benjamín.

"Pintura sin aspavientos –escribe Zóbel en una nota de la época-, 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)".

Entre líneas, una crítica a El Paso. Con los *negristas*, sin embargo, coincide, en 1959, en la exposición *Negro y Blanco*, de la madrileña Sala Darro, en homenaje a los triunfos internacionales, en las bienales, de Chillida, Miró y Llorens Artigas, Oteiza, Palazuelo y Tàpies. Zóbel vive esa muestra como algo muy especial, pues gracias a ella toma conciencia de su pertenencia a su generación. Van a sucederse varias colectivas españolas organizadas por Luis González Robles, en las que su obra está presente, como va a estarlo, de la mano del mismo comisario, en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1962, donde uno de los cuadros que expone es *El nacimiento de Pegaso* (1961). Antes, en 1960, si no está en la colectiva española de Frank O'Hara (con el que había coincidido alguna vez en Harvard) para el MoMA, del que el poeta de la New York School era *curator*, sí está en la de James Johnson Sweeney para el Guggenheim, raramente titulada: *Before Picasso, After Miró*. Uno de los cuadros que expuso ahí, el vertiginoso *Istonium*, lo repescó Cayón en su gran muestra de 2015-2016 *Fernando Zóbel c. 1959*. En el propio 1962, otra colectiva de mismo signo, la de la Tate Gallery de Londres, se anunciaría con un cartel que reproduce *Colmenar*, uno de los cuadros de más empaque de su *Serie*

*negra*. En la propia España, fueron fundamentales para su reconocimiento su individual de 1959 en Biosca, entonces dirigida por Juana Mordó, individual integrada por cuadros pertenecientes a los dos ciclos mencionados, y con motivo de la cual apareció una excelente monografía sobre su obra de su colega Antonio Magaz Sangro (coincidiendo con su muestra de 2015-2016, la ha reeditado Cayón facsimilarmente), y la siguiente, que tiene lugar en Neblí en 1961, año de su instalación definitiva en Madrid. Anotar también su presencia, al siguiente, entre los artistas retratados en acción por el fotógrafo Fernando Nuño en las instantáneas que integran su individual del Ateneo; la cubierta del catálogo, en concreto, es un modernísimo primer plano de Zóbel, jeringuilla en mano, y cuyo rostro queda fuera de plano. Nuño es también el autor de una serie de instantáneas de 1961, más posadas, en que se ve al pintor en medio de los cuadros destinados a la referida muestra de Neblí.

*La Saeta LXXXIV: Vuelo toledano* (1958), puramente dibujística, o algunas de las de 1959, como los muy esenciales e impresionantes *Etorisa* y *Hasso* o como la que se ha publicado como *Untitled (White Syringe Piece)* [Sin título,

Pieza blanca de jeringuilla] se nos aparecen como auténticas madejas de líneas, como arquitecturas funambulescas, con algo de encaje. En 1961, el cuadro titulado *Los Reyes Magos* constituye otro prodigio de radicalidad y despojamiento, al borde del puro blanco y de la pura nada, algo que también puede decirse del más melodramático Cissa, asimismo de 1961, o de *Saguntum* y *Toletum* (ambos de 1960). Me gusta mucho la metáfora que utiliza Peter Soriano a propósito de pinturas como estas: "nerviosas celosías lineales". Por ese tiempo el pintor establece un sistema que va a funcionar admirablemente, especialmente en su Serie negra. En ella, se concentra, por decirlo con sus propias palabras, en "el empleo de mucho fondo blanco para poner en valor un área relativamente pequeña pero muy intensa de grafismo negro". Pintura como en movimiento, de nuevo, y de nuevo de gran presencia caligráfica, aunque en menos enmarañado que en los trabajos a los que acabo de referirme. Se suceden entonces, años 1960 -1962, cuadros, a cada cual más fulgurante, titulados en clave de letanía castellana: *Alberche, Alcorcón, Almanzor, Arganda, Atienza, Ávila, Béjar, Colmenar, Cuéllar, Escalona, Escorial, Galapagar, Guisando, Illescas, Malagón, Pancorbo, Perales de Tajuña, Segóbriga, Segovia, Sepúlveda,*



*Torrelodones, Villar del Horno*, y así sucesivamente... Por lo menos una de las localidades aludidas, reaparecerá, a la altura de 1968, en un cuadrito ya con algo de impresionista abstracto (la siguiente metamorfosis del pintor), *La nube rosa en las afueras de Perales de Tajuña*. El cuadro, realmente impactante, que cierra el ciclo es el aéreo *Ornitóptero II* (1962) del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, que debe ser puesto en relación con otros de figuras en vuelo del mismo año, como el Ícaro que se conserva en el Museo Ayala de Manila, o como *El nacimiento de Pegaso*, que como he dicho se vio en Venecia. Ornitóptero aparece, muy pequeño, al fondo del singular retrato al carboncillo que le hizo en 1968 el pintor realista chileno, entonces afincado en Madrid, Claudio Bravo, que le confiere al personaje, con toga, y rodeado de figuras geométricas, rollos de pintura china, una solemnidad entre de *scholar* y de coleccionista.

Ya he mencionado a Juana Mordó en su condición de directora artística que fue de Biosca. En 1964 decidió abrir su propia sala de la calle Villanueva, enseguida convertida en la principal plataforma de nuestra generación abstracta,

aunque también estarán presentes en ella realistas como Carmen Laffón, con su mundo sevillano y becqueriano, o Julio López Hernández, con su pequeña crónica madrileña. Zóbel será uno de los artistas de la casa. Dos años más tarde, el digamos sistema generacional se completaría con el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, gran creación zobeliana, nacida de la transformación en museo de lo que había empezado siendo su colección privada. Comparar la fotografía del convulso retrato imaginario de Brigitte Bardot por Saura, rodeado de un batiburrillo de objetos y plantas, y de una talla de San Sebastián, en el estudio de la calle Velázquez, con cualquier imagen del mismo, instalado a partir de 1966, con mucho énfasis y mucho espacio alrededor, en la correspondiente sala de las Casas Colgadas, permite medir el gran salto adelante que representa para los artistas cuya obra es presentada en ella, una institución que pronto sería elogiada nada menos que por Alfred H. Barr, el padre del MoMA neoyorquino. Fernando Nuño, nuevamente, sería el fotógrafo elegido para dar testimonio de esa inauguración conquense de 1966: las dos mejores fotografías de grupo, repetidas hasta la saciedad, de la generación representada

en sus laberínticas salas. Atraídos por el museo a la ciudad natal de Gustavo Torner, la mayoría de los que salen en la foto ya tenía entonces casa en ella. Para Cuenca, ciudad que Zóbel adoró desde el principio, y a la que dedicó entonces un libro de dibujos figurativos con su dosis de humor, editado en Nueva York en 1967, aquello representó un antes y un después. La estación del AVE no es el edificio conquense que más me gusta, pero me gusta y emociona que se llame *Cuenca Fernando Zóbel*.

Tras la *Serie Negra*, Zóbel vuelve al color, acometiendo lo que él mismo definiría como paisajes abstractos, a menudo de inspiración castellana, aunque más tarde habrá, en paralelo, bastantes evocaciones de Andalucía la baja, otra de sus tierras adoptivas. Paisajismo abstracto. Impresionismo abstracto. Lirismo. Fronteras siempre frágiles, pasarelas entre la abstracción y la figuración. Una tradición que en la escena norteamericana es la del De Kooning de los atardeceres en los Hampton, la de la afrancesada Joan Mitchell en su retiro normando y monetiano de Vétheuil, o la del Richard Diebenkorn de los Ocean Parks californianos.

Que en el vecino Canadá es la de Jean-Paul Riopelle, cuya obra sabemos había retenido poderosamente la atención de nuestro pintor en la Bienal de Venecia de 1962. Que en Francia tiene cultivadores como Jean Messagier, Olivier Debré, Geneviève Asse o la noruega Anna-Eva Bergman. Que entre nosotros es la tradición que encarnan el Gonzalo Chillida de las entrevisiones del Cantábrico, el Lucio Muñoz de los castillos castellanos desmochados, el Albert Ràfols Casamada de los cuadros azul Cadaqués, o el Esteban Vicente de los jardines de los Hampton, del que por cierto la primera persona en hablarme fue Zóbel, en la Cuenca de hace siglos.

“Recordar pintando” es la consigna de Zóbel a partir de entonces. Consigna de poeta de la pintura, aunque ninguna menos literaria que la suya. Poética, sí. Sus cuadros casi siempre tienen algo de poemas, porque se basan en impresiones fugitivas, en momentos proustianos, en luces lejos parpadeando, en el recuerdo de la hora *entre chien et loup* en que se encienden las farolas. Es importante para él conservar fresco algo de la emoción de la vida. Eso lo consigue

plenamente en el escueto, magistral y archirreproducido *Jardín seco* (1969), cuadro especialmente feliz, melancólico, breve como un haiku, y que está en el Museo de Cuenca. Irónico y capaz de autoironía, Zóbel dijo en alguna ocasión que los paisajes, generalmente castellano-manchegos, que pintaba, eran los contemplados desde la ventanilla de su Mercedes, a más de cien por hora, en el trayecto Madrid-Cuenca. En algunos casos es literalmente así, y consta en acta: resulta significativo que en su producción de 1966 haya un *Transparente desde la ventanilla*, y diez años más tarde, dentro de la Serie blanca, unos *Almendros vistos por la ventanilla*. Por ahí va también el antes citado cuadro de 1968 inspirado en una nube que cruza la escena a la altura de Perales de Tajuña. A veces, en una esquina del propio cuadro anota referencias concretas, de carácter topográfico, climatológico o lumínico. Referencias a veces larguísimas. Todo ello convierte este tipo de pinturas en algo bastante parecido, hasta en su composición, a páginas de un diario íntimo. Un diario en blancos, en grises, en ocres, en amarillos, en verdes: la gama cromática que se consolida en su obra de la década del sesenta, y que identificamos automáticamente con él.

Un cuadro como *Tarancón, Gasolinera* (1971), presente aquí, nos recuerda que esa ciudad conquense ya aludida en títulos de 1964 y 1966, era, debido a la tortilla de patatas que preparaban en el establecimiento, su escala favorita de la carretera Madrid-Cuenca. La geometría demótica de la gasolinera aludida en el título es reducida a lo mínimo. Aunque ya he dicho que a él, a diferencia de lo que les sucedía a José Guerrero o a Esteban Vicente, el pop le hacía bastante gracia (ver la parte *sixties* de la nómina del *Cuaderno de apuntes*, al que luego me referiré, o ver, en 1964, su prólogo al catálogo de la exposición madrileña de la colección Johnson), y aunque practicó con mucho talento el arte de la cámara, su mirada a la gasolinera no tiene absolutamente nada que ver con la de Ed Ruscha, el rey, con Allan d'Arcangelo, de las carreteras norteamericanas. Como Ruscha, como Hockney, como Alfredo Alcaín, como Guillermo Pérez Villalta, Zóbel es por lo demás un pintor doblado de fotógrafo. Ahí están para demostrarlo sus tres excelentes fotolibros: *Mis fotos de Cuenca* (1975), *El Júcar en Cuenca* (1982), y el póstumo *Mis fotos de Sevilla* (1985). "La fotografía –dejó escrito en el prólogo al segundo de sus volúmenes conquenses- es una entre muchas maneras de tomar apuntes del natural".

En la perspectiva de ese paisajismo, los cuadernos de apuntes del pintor se llenan de dibujos del natural, entreverados muchas veces de diarios. En 1963 había aparecido el libro sobre sus dibujos de la autoría de Antonio Lorenzo. Buen libro, como escrito por un pintor y grabador culto, y que conocía muy bien tanto al objeto de su estudio, como todo lo que se refiere al deslizarse del lápiz, de la pluma o del pincel sobre el papel, o del buril sobre la plancha. Los cuadernos zobelianos están pendientes de ser estudiados a fondo, y eventualmente de ser transcritos (en lo que se refiere a su parte textual), una tarea que estoy seguro acometerá algún día la Fundación Juan March. Siempre me gustaron una fotografía de Zóbel tomando apuntes en uno de ellos, de pie, en el campo, en Concorde, Mass., tomada por William H. Bond, viejo amigo del pintor desde los años de Harvard, y otra muy parecida, tomada en Cuenca, también de pie, y creo que junto al Júcar, por Rafael Pérez-Madero. En mi recuerdo, siempre Zóbel se me aparece sosteniendo en las manos uno de esos cuadernos de apuntes que compraba en establecimientos prestigiosos de París, Londres o Nueva York. En ellos encontramos mucho dibujo a tinta china, pero también mucha acuarela, técnica que fue conquistándole

poco a poco, y a la que dedicó su única individual parisiense, celebrada, con cuánto gusto, en 1977 en la Galerie Jacob, de Denise Renard, una sala de dimensiones modestas, pero de muy feliz memoria, en la que expusieron nuestros Carmen Laffón o Luis Marsans, pero también Geneviève Asse, Janice Biala, Alain Brustlein, Sergio de Castro, Denise Esteban, Vera Pagava, Brigitte Simon, Arpad Szenes o Vieira da Silva. Cuántos, cuántos recuerdos.

Los cuadernos zobelianos, por lo demás, están llenos de apuntes tomados en los museos. En este caso, la fotografía de referencia al respecto es la que le tomó en 1968 Cristóbal Hara, en la que está sentado, cuaderno en mano, en una sala de Alte Pinakothek de Munich. A él le encantaban los cuadernos de apuntes tomados en los museos por otros artistas, por ejemplo los de Giacometti. Asocio en mi memoria el gusto de Zóbel por la fórmula, ya mencionada, del *Diálogo* (título de uno de sus ciclos más dilatados, iniciado en 1969) con los maestros de antaño y la publicación de su *Cuaderno de apuntes sobre la pintura y otras cosas* (1974), subtulado "Colección de citas recogida por Fernando Zóbel", editado

por Juana Mordó, impreso por Joaquín Sáenz en sus sevillanas Gráficas del Sur, y con cubierta fotográfica en colores (la fotografía de una caja de rotuladores) de Jaume y Jordi Blassi. Este cuaderno no es uno de esos suyos de trabajo, sino un cuaderno virtual, un collage de textos, una colección, de un centenar de páginas, de citas ajenas, de pintores o de entendidos en arte, un breviario de frases que al pintor le interesaban, le hacían pensar, o simplemente... le hacían gracia. Ya he dicho en varias ocasiones, por ejemplo en mi prólogo a su reedición por Aldeasa (2003), lo mucho que me ha gustado siempre esta obra, que también le gusta mucho a mi hijo Miguel, que siendo un adolescente, se la llevó en su mochila cuando se fue varios meses a Nepal, a escalar las más altas cumbres. Selección muy francesa (de Pascal a Malraux, pasando por Chardin, Delacroix, los impresionistas y los post-impresionistas, Erik Satie, Matisse o Apollinaire), muy norteamericana (de Whistler o Walt Whitman a casi todos los *action painters* y a algunos pop), algo inglesa (¡qué maravilla el fragmento poema de Auden "Musée des Beaux-Arts", que Zóbel ya me había dado a leer un día en su casa de Cuenca, y qué bien la presencia de Cyril Connolly, entonces

apenas leído entre nosotros, y del que el pintor adoraba *The Unquiet Grave!*), algo germánica (Friedrich, Marx con una cita insólita, Nietzsche, Schönberg, Klee, Gombrich). Lo hispánico está relativamente poco representado: tan sólo por Azorín (por el que sentía auténtica devoción, y al que en 1967 había dedicado un homenaje pintado), Borges (muy presente, y compartido con Torner, lo mismo que T.S. Eliot), Miguel Hernández (uno de los poetas cuyas primeras ediciones perseguía para Harvard), Antonio Palomino, y esa frase genial de Cecilio Pla sobre el cuidado que deben observar los pintores al vestirse.

*Diálogos*, decía. También *Academias*. Cuadros, pero asimismo dibujos; lo segundo no es extraño, teniendo en cuenta lo muy coleccionista de ellos que fue. Es imposible citar a todos los pintores del pasado en los que Zóbel se miró como en un espejo. Tuvo especial querencia por los holandeses, en plan muy Eugène Fromentin (presente, por *Les maîtres d'antan*, en su *Cuaderno de apuntes*): Vermeer, el bodegonista Adriaan Coorte, el tratadista Jan Vredeman de Vries, y ese Peter Saenredam que nos descubrió a

todos, lo cual hace que automáticamente nos acordemos de él cuando en algún museo de arte antiguo caemos sobre un cuadro de este pintor de las iglesias blancas, o de alguno otro de su misma cuerda... Miró también a los norteamericanos del XIX, como Sargent, o como Thomas Eakins, que también le debemos. A Mantegna, Tintoretto, Veronés, Evaristo Baschenis, Morandi (casi nadie hablaba entonces entre nosotros del de Bolonia) y otros italianos. Y naturalmente a franceses, de Poussin a Bonnard, al que tanto admiraba (como a Vuillard), y al respecto diré que uno de sus *Diálogos* pintados que más me ha gustado siempre, es el que mantiene, en 1969, con su muy admirado Degas. Con los *Diálogos* hay que relacionar también un cuadro tan arquitectónico y riguroso como *Tertulia escurialense* (1969), que al igual que alguno otro de similar intención (pienso en *Lepidóptero: Noche de verano*, del mismo año, que está en la colección del Cultural Center of the Philippines, o en *Las soledades de Lope de Vega: Castilla recordada*, que es de 1968, o en un *Homenaje a Newton* que debe ser de ese momento), nos habla de una tentación geométrica y renacentista que sin embargo en él no se revelaría duradera.

Toda esta zona de su obra explica que el pintor reivindicara a menudo, lo mismo que sus amigos Torner y Rueda, el culturalismo. Ya en 1961, por remontarnos a la *Serie negra*, el pintor tiene un *Proyecto para un monumento en homenaje a Bernini* (1961). Todo esto no le pasó desapercibido a un poeta de esa onda, Marcos Ricardo Barnatán, que, en su contribución al catálogo de la retrospectiva del Reina Sofía, subraya el paralelismo entre esa actitud zobeliana, y la de los *Nueve novísimos* y demás poetas de su generación, la de los sesenta-setenta. Entre los pintores más jóvenes, está el caso de alguien muy apreciado por Zóbel, Miguel Ángel Campano, que empezó del lado de Cuenca, y que luego trabajó él también en cuadros *d'après* Poussin, Delacroix o Cézanne. Campano fue uno de los pintores de su generación, a los que el Museo de Arte Abstracto abrió sus puertas, en un gesto cargado de simbolismo, por lo que suponía de diálogo intergeneracional.

*Pequeño homenaje a Stravinsky* (1972), presente aquí, es un cuadro sensible y medido, que nos recuerda la gran importancia que la música tuvo de siempre en la economía

vital de Zóbel, que ya en 1959 tiene un bello cuadro strawinskyano en su haber, *Pájaro de fuego*, todo en rojos. El cuadro suyo más representativo de este registro musical es *Pequeña primavera para Claudio Monteverdi* (1966), uno de los dos que lo representaron en el primer montaje de la pinacoteca conquense. Ya en su época de Harvard, había en él una gran curiosidad por la música moderna, algo que subraya Peter Soriano, cuando informa a sus lectores de la asistencia del pintor a una conferencia-recital del raro Henry Cowell, uno de los pioneros de la vanguardia musical norteamericana. Flautista aficionado, Zóbel pintará, durante la segunda mitad de los setenta, una serie de cuadros sobre la flauta, así como un *Cuarteto para instrumentos de viento* (1976), obras todas ellas de dominante blanca.

A Zóbel lo conocí en la Sevilla de 1968 ó 1969, la época de Antonio Bonet Correa, mi padre, como director del Museo de Bellas Artes, de las páginas *Correo de las Artes* que luego dirigió en el diario *El Correo de Andalucía*, del Equipo Múltiple... Zóbel está en todas esas iniciativas, o cerca. De 1967 (fecha de su individual en la Galería La Pasarela, a la que seguirían

otras en Juana de Aizpuru) en adelante, había convertido la capital andaluza en su tercera ciudad, tras Madrid y Cuenca. En Conde de Ibarra, en un piso ubicado debajo del de Carmen Laffón e Ignacio Vázquez Parladé, compartió estudio con aquella, y con el recordado José Soto, un geómetra sensible de gran talento. Zóbel fue además amigo de Joaquín Sáenz (al que he citado como impresor), y de Claudio Díaz, y de pintores sevillanos más jóvenes, y abstractos, como Gerardo Delgado, José Ramón Sierra o Juan Suárez, y de Jacobo Cortines y otros poetas, y de los pintores bachilleres del Equipo Múltiple, es decir, de Quico Rivas y el firmante de estas líneas... Numerosos cuadros suyos están inspirados en una ciudad donde dejó honda huella y fue muy querido. Un ciclo entero de los años 1977-1978 se titula *Invierno en Sevilla*. Por decirlo con sus palabras, trataba de evocar en él esos "inviernos de neblina llenos de blancos infinitamente matizados". Ciclo al borde de la pura nada, lo mismo que algún cuadro coetáneo de glicinias, o que *Rosa marchita*, o que *La vela* (ambos de 1977). Zóbel, en esta zona de su obra, recurre a un idioma esencial, aéreo, que parece remitir al tiempo de las Saetas o de la *Serie negra*. Por analogía con

aquella, estos y otros cuadros suyos de los setenta han sido contemplados por Rafael Pérez-Madero como parte de una *Serie blanca*. Tampoco faltan, por aquellos años, alusiones a la Plaza de Pilatos, donde, casi enfrente del palacio de mismo nombre, tuvo su última residencia sevillana, la que sucedió al ya mencionado apartamento compartido de Conde de Ibarra. Me gusta especialmente, dentro de la producción de 1980, un cuadro bastante más encendido de color que la mayoría de los suyos inspirados en la capital andaluza: el titulado *Cosas de Sevilla: Patio de la calle Vírgenes*, cuyo "tema" es la mezcla de interior y exterior en que consiste un patio, allá. En 1983, un año antes de su desaparición, fue la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Sevilla la que organizó la única de las retrospectivas de Zóbel en vida. Hay por lo demás en su producción de esos años no pocos cuadros muy blancos también, muy luminosos y esenciales, inspirados en las marismas del Guadalquivir. Y otros sobre localidades gaditanas como *Tarifa* (1976) o *Conil* (1977). En 1976 si una *Marina* transparente puede ser de cualquier sitio, hay otra que al titularse *Cape Cod* se nos aparece como una invitación a un viaje al otro lado del Atlántico.

Nos hemos ido un poco, movidos por Sevilla, casi hasta los comienzos de la década de los ochenta del siglo que nos resistimos en llamar pasado. Sin embargo, hay que volver un poco atrás, a la década anterior, la de los setenta, y a Cuenca, otra de las tres ciudades españolas de Zóbel, y a la postre aquella con la que más se identificó, y más lo identificamos, y en la que está enterrado. El primero de esos dos ciclos, iniciado en 1971, es el titulado *El Júcar*. Un río adorado por él, lo mismo que su *Piedra del caballo*, objeto de varios cuadros de 1975, lo mismo que el *Recreo Peral*, que comparece en otro de 1981. En ese Recreo, un discreto establecimiento de comidas entre los árboles, cerca del río, al que no es difícil bajar desde la Plaza Mayor (subir es otro cantar) fui en alguna ocasión testigo de la felicidad a flor de piel que le invadía. A la hora de autoanalizarse en esta faceta de pintor de aguas, fiel a los mecanismos de la memoria adujo experiencias anteriores que lo llevaron a dedicar un ciclo al Júcar en su paso por Cuenca: la de un lago en Oxford, o, geográficamente más cerca, el verde, tan caro de siempre a los pintores, del Tajo en Aranjuez. Pero lo cierto es que fueron *el Júcar* y sus verdes, tan increíbles ellos también, los

que determinaron ese ejercicio de divagar sobre el agua, de mirarse en ella como en un espejo, de decir la delicia de la luz entre los árboles. *El Júcar* es un cuadro de gran formato (190 centímetro de alto por 240 de ancho), facetado, con bastante de cezanniano, que ha de ser considerado como la culminación del ciclo, *El Júcar XII* (1971), propiedad del CAAC de Sevilla, y rodeándolo, una treintena de formatos pequeños, y un centenar de dibujos, y por supuesto muchísimas fotografías. De la Cuenca que baja hacia el Júcar entre hocinos nos hablan esas pequeñas joyas que son las variaciones sobre *El jardín del obispo* (1978). De repente, en un cuadro del año siguiente, aquí presente, se conjugan el río, y la mujer de Rembrandt: *El Júcar y Saskia acostada*. Otro ciclo más tardío, y más al borde del blanco total, e iniciado en 1976, y continuación de esta onda, llevaría por título *El río*. Luego vendrían *Las orillas* (1979-1982), subtulado "Variaciones sobre un río". Impresionismo abstracto, siempre. Abstracción lírica, luminosa, de dominante verde, fundamentada en una vivencia de los instantes que el pintor condensa en el cuadro.

Viviendo como él vivía en la calle Pilares, con ventanas a la Plaza Mayor conquense, centro neurálgico de la Cuenca alta, no es extraño que el otro ciclo, iniciado en 1973, se titule *La Vista*, ni que él diera con el motivo de base, la vista sobre la Cuenca baja, asomándose por una de las ventanas de otra parte de su casa, que dan a la hoz del Júcar. De nuevo estamos ante una versión de gran tamaño (181 centímetros de alto por 301 de ancho), y extremadamente despojada de anécdota, *La vista XXVI* (1974), que está en el Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca, hermano de la pinacoteca conquense, y ante una multitud de pequeñas, que de nuevo son variaciones sobre el mismo tema. Pinturas todas ellas esenciales, invadidas por el blanco. No siempre es verdad que Zóbel sea un pintor con algo de oriental, pues muchas veces sus preocupaciones tienen más que ver con el barroco, con el impresionismo, o con el *action painting*. Pero ante *La vista XXVI* y algunas de las versiones que la acompañan en este ciclo, entendemos que un cierto temblor latente en estas imágenes, y un cierto sentimiento

del blanco, del vacío, lo convierten por unos momentos en hermano de ciertos pintores chinos por él muy amados. De entre los muchas y muy hermosos retratos que Jaume Blassi, su fotógrafo de cámara, tomó del pintor, en su immaculado y luminoso estudio conquense, me gustan especialmente aquellas en que está entregado a la realización de los cuadros que integran este ciclo.

Como acabo de decirlo, en la producción zobeliana de comienzos de los ochenta los colores vuelven a encenderse. Es el caso del cuadro sevillano de la calle Vírgenes, pero también de Oscuro veneciano, y de varios inspirados en las inmediaciones de su última residencia madrileña, en Juan Ruiz de Alarcón, detrás del Prado, como las vistas del Palacio de Cristal del parque del Retiro (1982-1983), o *Atocha nocturno* (1983), cuyo motivo único es la gran vidriera de la vieja estación de Atocha, brillando en el crepúsculo. La estación por la que Juan Ramón Jiménez llegó desde Andalucía, en el alba del siglo XX. La estación que sigue siendo hoy

aquella desde la que se sale hacia Sevilla, o hacia Cuenca Fernando Zóbel.

En clave personal, añadir por último que me adhiero con entusiasmo a la iniciativa de sus organizadores, y en especial de Adolfo Cayón, de dedicar esta exposición en torno al Zóbel *seventies*, a la memoria del recordado Rafael Pérez Madero, al que echamos muchísimo de menos. Después de ser desde su juventud como la sombra del pintor, él supo contribuir a catalogar y defender su obra. En el recuerdo, también, la mujer de Rafael, la historiadora del arte Silvia Cubiles, desaparecida antes que él, y a la que conoció en la Sevilla de los sesenta. El librito de Silvia, sin pie de imprenta ni fecha, *Fernando Zóbel (Esquema biográfico)*, sigue siendo una fuente importante para el conocimiento de un gran pintor, al cual ella también conoció, y admiró.

por JUAN MANUEL BONET

---

# FERNANDO ZÓBEL: THE 1970s

A pesar de lo que contrariamente se piensa, los años 70 son los de mayor investigación pictórica de Fernando Zóbel. En una década de plenitud creadora se suceden, sin solución de continuidad, tres de las seis (o siete, contando los Diálogos) series en las que -simplificando- se ha venido a estructurar y sistematizar, también por gusto de su creador, toda la obra pictórica de Zóbel. A saber; El Júcar, La Vista y la que es consecuencia de las dos anteriores; la célebre Serie Blanca.

Sirva este breve pero esclarecedor esquema de Silvia Cubiles (escrito en 1977) para insistir en esta vorágine creadora en la que Zóbel llevó al extremo sus investigaciones en torno al espacio y el color. Para completar el trabajo de Cubiles, queda añadir que los últimos años de la década del setenta (de 1978 al 79), Zóbel seguirá con la Serie Blanca.

## 1970

Exposiciones colectivas (Museo de Gotemburgo; exposición inaugural, Galería Juana de Aizupuru, Sevilla) y exposición individual de obras sobre papel (Galería Egam, Madrid).

## 1971

Viaje a Oriente Medio con Gustavo Torner. Exposición individual (Galería Juana Mordó, Madrid). Inicia la serie *El Júcar*.

## 1972

Exposición individual *El Júcar*: desarrollo de una pintura (Cuenca, Valencia, Sevilla). La exposición se centra en un único de gran tamaño y una selección de estudios preliminares estudios sobre papel.

## 1973

Comienza una nueva serie al estilo de *El Júcar* pero basada en la vista del estudio del artista en Cuenca. Esta nueva serie, casi tan extensa como la anterior, se titula *La Vista*. La principal diferencia entre ellas es que *La Vista* es más escasa y más centrada que *El Júcar*. El color se reduce a una escala de gris, y la estructura compositiva casi desaparece. Estos cuadros se convierten en el punto de partida de la Serie Blanca, en la que Zóbel prescinde por completo del uso del color y se basa en un delicado contraste de valores, el efecto de la luz y el espacio.

## 1974

Exposición individual de *La Vista* (Galería Juana Mordó, Madrid, y Galería Juana de Aizupuru, Sevilla). Zóbel-un tema,

un corto documental sobre este periodo, realizado por Esteban Lasala y Rafael Pérez-Madero, se proyecta.

## 1975 - 1976

El periodo de la *Serie Blanca* y las primeras acuarelas

## 1977

Primera exposición de acuarelas (Galería Jacob, París). Continúa el trabajo en la *Serie Blanca*.

—

de Silvia Cubiles, *Fernando Zóbel. Esquema biográfico*, 1977

1

*“En pintura, y me sospecho que, en casi todo, lo que sobra estorba.  
Cada raya, cada color que sobra, interpone una especie de cortina  
entre el cuadro y el espectador”*

FERNANDO ZÓBEL, 1977

Las citas de Zóbel fechadas en 1977 están tomadas de Mario Hernandez  
*Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*, Madrid, 1977.

2

*“Yo creo que cada pintor pinta en relación con lo que le rodea, y a mí lo  
que me ha rodeado siempre es la Historia del Arte, obras de arte.  
Ese es mi mundo”*

FERNANDO ZÓBEL, 1972

3

*“Pequeño homenaje a Igor Stravinsky. Tres variantes en verde y ocre sobre un tema de Rembrandt. Su aguafuerte “Le Paysage a la Tour” ca. 1650. Empezado en Madrid y terminado en Cuenca, el dos de agosto de 1972.”*

4

*“En el proceso de pintar voy eliminando cuanto sobra. Mis cuadros son, creo, bastante sencillos: no quiero que haya en ellos nada que distraiga.”*

FERNANDO ZÓBEL

entrevista en el diario *El País*, 3 de marzo de 1982



5

*“Mis cuadros sin cuadros muy pensados, aunque, evidentemente, los instintos y el subconsciente juegan su imprescindible papel. Sin embargo, y quizás paradójicamente, no empleo ninguna teoría conscientemente.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1977

Las citas de Zóbel fechadas en 1977 están tomadas de Mario Hernandez  
*Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*, Madrid, 1977.

6

*“El cuadro de La Vista se basa en la Vista que tengo por mi ventana en Cuenca. En lo que veo hay casas, árboles, colores, carreteras, pájaros, que son precisamente el anecdotario del paisaje, pero que a la vez no tienen nada que ver con lo que a mí me interesa. ¿En qué consiste la vista que me interesa? El proceso de ir descubriendo es la historia del desarrollo del cuadro.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1978

Las citas de Zóbel fechadas en 1978 están tomadas de  
Rafael Pérez-Madero *Zóbel/la Serie Blanca*, Madrid, 1978.

7

*“...Es un proceso de ir quitando distracciones y anécdotas.  
Si quito las casas con sus ventanas y sus chimeneas,  
y las piedras, y los árboles, sigue siendo MI vista.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1978

Las citas de Zóbel fechadas en 1978 están tomadas de  
Rafael Pérez-Madero Zóbel/*la Serie Blanca*, Madrid, 1978.

8

*“La técnica no cambia. Lo que cambia es la función de la línea y  
con ella también la función del negro y la función del blanco. En los  
cuadros de la serie negra el dibujo es el cuadro. En la serie blanca,  
el dibujo, casi siempre oculto, es simplemente el armazón del cuadro,  
invisible, pero imprescindible.”*

*“Yo creo que busco cierta claridad, y eso, por supuesto, supone un  
trabajo de investigación, si se le quiere llamar así. Esa investigación  
consiste principalmente en un constante poner y quitar, con mucho  
mirar y volver a mirar”*

FERNANDO ZÓBEL, 1977

9

*“Hay muchos trozos de río, una serie de ensayos en torno al invierno en Sevilla. Inviernos de neblina llenos de blancos infinitamente matizados, estructurados por cosas – raíces, enredaderas, hilos eléctricos, trapos- que cuelgan, ¡la de cosas que cuelgan por Sevilla!*

FERNANDO ZÓBEL, 1978

Las citas de Zóbel fechadas en 1978 están tomadas de Rafael Pérez-Madero Zóbel//*la Serie Blanca*, Madrid, 1978.

10

*“Yo he trabajado a menudo en problemas de color, pero siempre en un sentido abstracto. Efectivamente, el punto de partido es el extrañísimo río Júcar a su paso por Cuenca, donde se plantean juegos de color de los que no conozco un caso semejante.”*

FERNANDO ZÓBEL

entrevista en el diario E l País, 3 de marzo de 1982

*“Desde Las Saetas, o a partir de estas, yo creo que nunca me he propuesto pintar un cuadro abstracto (ni tampoco figurativo). Me he propuesto, sencillamente, pintar un cuadro. (...) Quizá la abstracción, en mis cuadros, esté en manos del público. Si reconocen algún tema, los cuadros son figurativos; y si no, abstractos.”*

FERNANDO ZÓBEL, 1978

Las citas de Zóbel fechadas en 1978 están tomadas de Rafael Pérez-Madero *Zóbel/la Serie Blanca*, Madrid, 1978.

# CRONOLOGÍA

FERNANDO ZÓBEL (*Manila, 1924 - Rome, 1984*)

por ANGELES VILLALBA SALVADOR  
with updated information

---

*“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.”*<sup>1</sup>

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.”<sup>2</sup>

## 1943

Fallece su padre, Enrique Zóbel de Ayala.<sup>3</sup>

## 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 conocida<sup>4</sup>.

A finales de este año conoce a la pintora Reed Champion y a su marido Jim Pfeufer, 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 Filipinas<sup>5</sup>.

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’(...).”*<sup>6</sup>

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.”*<sup>7</sup>

## 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 ilustrados<sup>8</sup>, y una tercera sobre temas poco coleccionados<sup>9</sup>.

## 1951

Los pintores que más le influyen en esta primera etapa son Hyman Bloom, Jack Levine, John Marin y Rattner<sup>10</sup>. 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.”*<sup>11</sup>

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 Swetzoff 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

apuntes 12. 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 otros <sup>13</sup>.

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" <sup>14</sup>.

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 (...)." <sup>15</sup>*

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 filos 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 (...).*”<sup>16</sup>

## 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 Sociéte 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 dostoievskiana. 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”.<sup>17</sup>*

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 Library<sup>18</sup>. Y el segundo, con un tema más general, sobre los libros ilustrados por artistas<sup>19</sup>.

## 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.”*<sup>20</sup>

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”<sup>21</sup>.

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

## 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.”*<sup>23</sup>

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 Rueda <sup>24</sup>.

## 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" <sup>25</sup>. 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 rothkiano <sup>26</sup>.

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" <sup>27</sup>.

## 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."* <sup>28</sup>

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 <sup>29</sup>. Entabla amistad con Saura, Sempere, Chirino y Antonio Magaz. Inicia la colección de pintura abstracta española que más tarde formará la base del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

## 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* <sup>30</sup>.

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<sup>31</sup>.

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 Neblí, 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. Intimidad. 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.”*<sup>32</sup>

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. Ocampo<sup>33</sup>.

Publica un artículo sobre porcelanas filipinas: “The first Philippine porcelain”<sup>34</sup>.

## 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 pintores<sup>35</sup>.

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 Chicago<sup>36</sup>. 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. (...)*<sup>37</sup>

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 bronce 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. <sup>38</sup>

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 conocido 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.” <sup>39</sup>

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.*<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup>

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 prelude 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 reseca, 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.”*<sup>42</sup>

Exposición de dibujos en la Galería Fortuny, Madrid. Se publica un libro sobre sus dibujos: Zóbel. Dibujos, drawings, dessins, con un texto de Antonio Lorenzo<sup>43</sup>.

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 alquilarme 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 <sup>44</sup>. 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) <sup>45</sup>.

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 Giacometti 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 <sup>46</sup>, 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 portfollio 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 <sup>47</sup>, en primer lugar porque los esfuerzos económicos tienen un límite <sup>48</sup> 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.”* <sup>49</sup>

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 impenable ‘s’ en color frambuesa, manto con su eco de nube. ‘S’ atravesada siempre en direcciones opuestas, por una escalera de movimientos horizontales. El santo se lanza sobre el dragón (que luego se lo robará Gustav Doré), que irremediablemente 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.”<sup>50</sup>

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*, *Arquitectural 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 <sup>51</sup>.

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 <sup>52</sup>.

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 movimiento 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 <sup>53</sup>.

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.”* <sup>54</sup>

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 Eburne 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

Blassi 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 <sup>55</sup>.

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

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 <sup>57</sup>; Zóbel. Acuarelas, con textos de José Miguel Ullán <sup>58</sup>; y *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel*, de Pancho Ortuño <sup>59</sup>.

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* <sup>60</sup>.

Escribe un texto sobre el pintor Daniel Quintero <sup>61</sup>, 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 <sup>62</sup>. 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 <sup>63</sup>.

## 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 <sup>64</sup>.

## 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 <sup>65</sup>.

## 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

## 2018

El sitio web [www.fernandozobel.es](http://www.fernandozobel.es), gestionado por los herederos del artista, se pone en marcha.

## 2019

Exposición Fernando Zóbel. Contrapuntos, evento colateral de la 57ª Exposición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia, Italia. Comisarios Ditas R. Samson y Guillermo Paneque. Catálogo editado por el Museo Ayala.

## 2020

El Instagram [fernandozobelfoundation](https://www.instagram.com/fernandozobelfoundation/), gestionado por los herederos del artista, se pone en marcha.

## 2021

Exposición *Fernando Zóbel. Serie Blanca, 1975-1978*, Ayala Museum, Manila. Comisaria Ditas R. Samson. Catálogo editado por el Museo Ayala.

## 2022

Exposición *Fernando Zóbel: los años 70. Homenaje a Rafa Pérez Madero*. Comisario Adolfo Cayón. Organizada por Galería Cayón, Madrid/Manila/Menorca. Catálogo, con un ensayo de Juan Manuel Bonet, editado por la Galería León y la Galería Cayón.

Exposición *El Futuro del pasado: Fernando Zóbel y la Historia del Arte* en el Museo Nacional del Prado, Madrid.

\*Sólo se enumeran las exposiciones individuales.

# NOTAS

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

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

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> *"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.

<sup>6</sup>Fernando Zóbel. Cambridge, 21 de noviembre de 1949.

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup>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.

<sup>10</sup> 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 bronces 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 Bredin, los alemanes de la Escuela del Danubio y Samuel Palmer.

<sup>11</sup> Fernando Zóbel. Cambridge, 8 de marzo de 1951.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> *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.

<sup>14</sup> "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.

<sup>15</sup> Fernando Zóbel en *AAP Bulletin*, Manila, octubre 1953.

<sup>16</sup> Fernando Zóbel, Granada, 1955.

<sup>17</sup> Fernando Zóbel, East Hampton, 13 de marzo de 1955.

<sup>18</sup> "A Calligraphic Duel", en Harvard Library Bulletin, Vol. IX, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1955.

<sup>19</sup> "The artist and the illustrated book", en Spectrum, Vol. V, nº 1, Providence, Massachusetts, 1955.

<sup>20</sup> Fernando Zóbel, Madrid, 10 y 11 de junio de 1955.

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

<sup>22</sup> En *AAP Bulletin*, Manila, 1955.

<sup>23</sup> Fernando Zóbel, Japón, 1956.

<sup>24</sup> 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.

<sup>26</sup> *"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"*.

# NOTAS

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

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

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> *"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, cuencos chinos y figurillas de Tanagra, botellas iridiscentes del oriente romano (...)."*

Fernando Zóbel. Manila, diciembre 1959.

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

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> En el cuaderno de apuntes "F.Z.A. 1958-1959", p. 51.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> En *Philippine Studies*, Vol. IX, nº 19, Manila, 1961.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> Fernando Zóbel, Chicago, 1 de marzo de 1962.

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

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

<sup>40</sup> Fernando Zóbel, 29 de noviembre de 1962.

<sup>41</sup> *"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.

<sup>42</sup> Fernando Zóbel, Madrid, 29 de octubre de 1964.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> *"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.

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> "Rueda", *The Chronicle Magazine*, Vol. XIX, nº 8, Manila, 22 de febrero de 1964.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> En la entrevista "Preguntas a... Fernando Zóbel", realizada por Carlos García Osuna. El Imparcial, Madrid, 24 de febrero de 1978.

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

<sup>51</sup> *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.

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

<sup>53</sup> *Fernando Zóbel. Cuaderno de apuntes*. Edita Galería Juana Mordó, Madrid, 1974.

# NOTAS

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> "Eusebio Sempere", en Cuadernos Guadalimar, nº 1, Madrid, 1977.

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> 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.

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

<sup>61</sup> *Guadalimar* nº 29, Madrid, 1982.

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> 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.

# ACKNOWLEDGEMENTS

Juan Manuel Bonet  
Iñigo and Fernando Pérez-Madero  
Mario Hernández  
Alfonso de la Torre  
and  
Georgina and Alejandro Padilla y Zóbel

## THE LENDERS

Cecile Choi  
Candice Gotianuy  
Rex Mendoza  
Alejandro Padilla y Zóbel  
Dorothy Santos

## DESIGN AND LAYOUT

Patricia Louise E. Dato

## AYALA MUSEUM

Ma. Elizabeth 'Mariles' Gustilo  
Senior Director, Arts & Culture, Ayala Museum

Ditas Samson  
Senior Curator, Head of Research & Publications, Ayala Museum

Ken Esguerra  
Senior Curator, Head of Conservation, Ayala Museum

Aprille Tijam  
Senior Manager, Collections & Exhibitions, Ayala Museum

Tenten Mina  
Associate Curator, Ayala Museum

Jei Ente  
Assistant Curator, Ayala Museum

## GALERÍA CAYÓN

Adolfo Cayón  
Ruth Gómez de Santiago  
Andrea Aller Llamazares

**CAYÓN**  
Madrid · Manila · Menorca