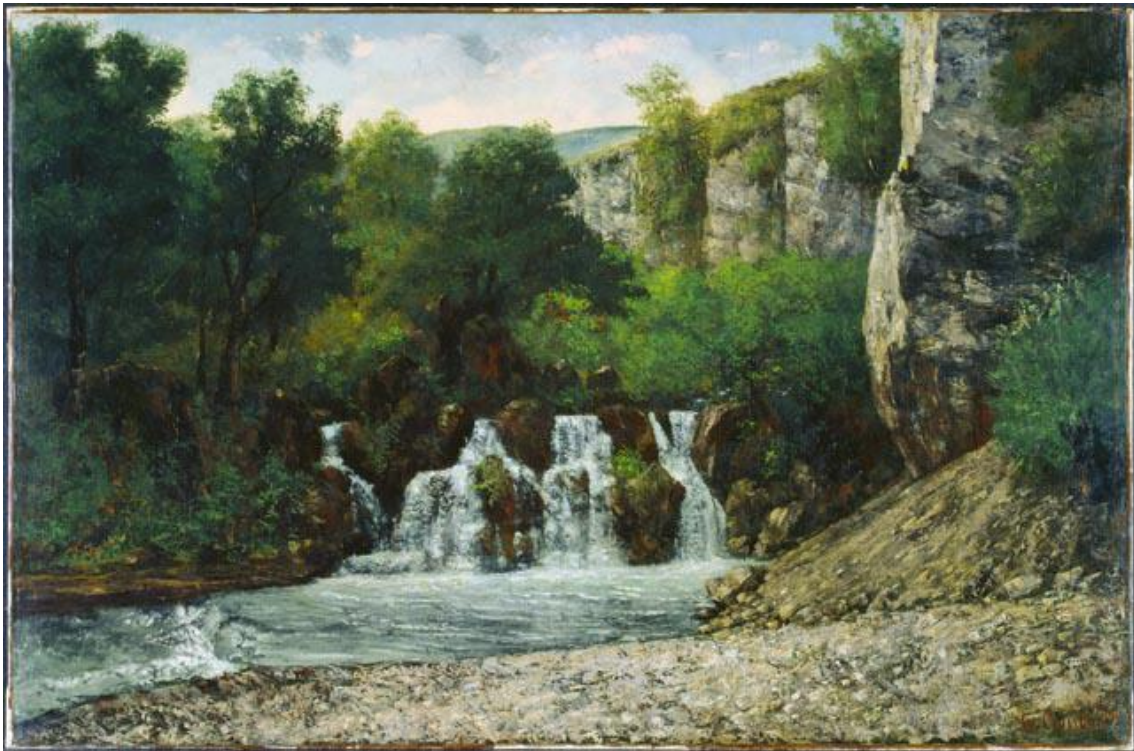


EL NATURALISMO COMO CONCEPTO ESTÉTICO

Rodolfo López Isern

Ni siquiera en el modo de presentación puede actuar el ensayo como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no uniéndolos en una falsa unidad. La armonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagónica de aquello a que se la impuso. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto siempre es un conflicto detenido...

Adorno, *Notas sobre literatura* (El ensayo como forma)...



El concepto que tenemos del "naturalismo" no es, en ningún caso, unívoco sino ampliamente polisémico. De entrada, el naturalismo como idea no supone una concepción de carácter exclusivamente filosófico sino más bien multidisciplinar, en cuanto que afecta a un conjunto de modalidades específicas de carácter cultural como son el naturalismo filosófico, naturalismo científico, naturalismo económico, naturalismo psicológico... Además, tal polisemia se extiende también a las distintas interpretaciones del concepto que se dan dentro de aquella modalidad a la que aquí prestamos especial atención, el naturalismo estético, entendido no tanto como una metafísica de las categorías estéticas, sino como una filosofía del arte en sus obras y manifestaciones, a saber: naturalismo literario, naturalismo pictórico, naturalismo musical y naturalismo cinematográfico, entre otros.

En cualquier caso, es evidente que tanto las modalidades de carácter cultural, como las mismas interpretaciones de la filosofía del arte, presentan siempre un grado mayor o menor de analogía, una convergencia más o menos distante y un evidente aire de familia... Sin embargo, del mismo modo que ocurre con los distintos tipos de juegos, metáfora que aplica Wittgenstein a los juegos del lenguaje, resulta inalcanzable – e inquietante- una exposición detallada de las relaciones de parentesco que se dan entre las variadas formas de naturalismo. Así, siguiendo con la lúcida intención del pensador vienés, parece como si la idea plurivalente del naturalismo fuera tan sólo susceptible de ser mostrada pero no descrita.

Para comenzar con la modalidades específicas de carácter cultural, es preciso señalar que el concepto del "naturalismo" nunca se ha establecido como una construcción exclusivamente filosófica, sino que se presenta más bien como uno de los principios constituyentes de diferentes sistemas teóricos, todos con un peso específico en la historia de las ideas, de los cuales forma parte indispensable, sin que, a su vez, se consiga delimitar su sentido general –a veces ni siquiera su sentido específico- de una forma clara y distinta. Tales construcciones ideacionales son, entre otras, el paradigma causalista de La Revolución Científica, encabezado por la figura de Galileo, el materialismo mecanicista de Hobbes, las teorías fisiocráticas de Quesnay o las librecambistas de Smith y Ri-

cardo, el evolucionismo de Darwin en antropología o el conductismo radical de Skinner, en psicología...

El naturalismo, entendido como una reflexión productiva sobre las categorías estéticas, es una especulación ubicada en el ámbito de la estética filosófica y, ante todo, una metafísica del arte que, como otras, aunque más que otras, pertenece de modo irreversible a la tradición perenne. Ello no implica que, como problema clásico, se haya desvanecido por completo del horizonte del pensamiento, sino que ha soportado mal el paso del tiempo a pesar de su pertinaz recurrencia. El supuesto central del naturalismo estético es la afirmación de la primacía de la naturaleza sobre el arte, cuyas más elevadas manifestaciones, sobre todo en las denominadas artes plásticas y en especial la pintura y la escultura, se basan en la imitación de la naturaleza por la obra. La obra de arte es bella en cuanto imita a la Naturaleza... Así, la idea de una naturaleza primordial está en el origen y fundamento de los valores estéticos, que, por demás, obedecen a clasificaciones deductivas y, por tanto, anteriores e independientes de la obra. El enredo metafísico del naturalismo estético parece disolverse con la distinción analítica entre valores estéticos a priori y valores artísticos inherentes, separación que zanja la permanente confusión entre unos y otros y las consecuencias indeseables que comporta. Por demás, la causa del anticipado envejecimiento de la teoría proviene de ciertos defectos latentes, como la idea de una naturaleza subyacente y arquetípica, idea de carácter mágico, incluso animista, siempre presocial, en cuanto supone la existencia de valores estéticos originarios, anteriores a cualquier construcción histórica y cultural. Sin embargo, no es, en este caso, el carácter oscuro del concepto su principal inconveniente, sino la falta de relación dialéctica entre su contenido mitológico y los restantes elementos del proceso creador: la subjetividad constituyente y la obra de arte misma. Ya la estética de Schelling centra la atención en el sujeto, el proceso y el resultado de la obra, no en las grandes categorías especulativas de un arte fuera del tiempo. Como sugiere Adorno¹, después de Kant, la belleza natural, esa belleza natural en que se movían las reflexiones más penetrantes expuestas en la "Crítica del juicio, apenas es ya temática. A

¹ Estética 87

partir de Hegel², resulta más adecuado considerar que, sea lo que fuere la belleza, la misma no existe sino en el arte, de tal modo que la contemplación de lo bello natural siempre debe ser tomada por una determinación del espíritu, hasta el punto de que la esencia misma de tal belleza debe ser hallada justamente en el pensamiento creador, es decir, en la negación del concepto mismo de naturaleza.

Como señalábamos en otro lugar³, actualmente es preciso concebir la estética como filosofía del arte a la que corresponde comprender la espiritualidad y el contenido de verdad de la obra, y no como una disciplina autónoma dentro del cuadro general de la filosofía académica. Ya no es posible la consideración de la Estética como una rama específica del saber filosófico al modo de una estética nominalista cuya concepción del arte finalmente se diluye en una variada problemática interna, en la que cabe el ensayo sobre el orden de los géneros, la exposición de las distintas categorías o las prolijas concepciones de lo bello, sin entender, en el fondo, nada de la obra.

Tampoco existe un criterio definitivo, dentro de la estética entendida como filosofía de la obra concreta, sobre el significado del término "naturalismo" en relación con las denominadas "bellas artes", según la tradicional clasificación de las mismas: artes visuales (pintura, escultura y arquitectura), artes auditivas (música polifónica, sinfónica y de cámara), artes textuales (narrativas poéticas o ensayísticas), artes mixtas (ópera, danza, representación teatral y cine, que incluye todos los medios posibles, sin duda el arte más integral y representativo de nuestro tiempo).

Hasta el punto de que es posible y normal utilizar el término de un modo no ya analógico, sino decididamente polisémico, como ocurre en pintura, música, literatura e incluso en la obra cinematográfica...

La intención de este ensayo es presentar algunas de las visiones polivalentes del concepto a través de sus principales manifestaciones pictóricas, **a cuya verdad y belleza, en el fondo, se rinde homenaje por encima de**

² Estética

³ La obra de arte como enigma.

cualquier consideración: el naturalismo costumbrista de Brueghel, el naturalismo tenebrista de Caravaggio, el naturalismo paisajista del holandés Ruisdael o el naturalismo abstracto de Fernando Nóbél.

En la obra del genial pintor Brueghel se pueden seguir tres de las notas características del naturalismo como concepto: empirismo antropológico, determinismo causal de la conducta y considerables dosis de crudeza descriptiva.

El naturalismo de Brueghel se concentra, sobre todo, en las pinturas dedicadas a la representación de escenas de la vida cotidiana de los campesinos holandeses y los diferentes aspectos de la vida rural flamenca. Del mismo modo que sus incomparables paisajes se basan en la visión directa de la naturaleza, los cuadros costumbristas se basan en su gran capacidad de observación de la conducta humana. La sociedad que le rodeaba aparece en todos sus aspectos: la alegría (comidas, fiestas, bailes, juegos) y la desgracia (pobres, tullidos, vagabundos), así como las actividades cotidianas de las pequeñas aldeas (juegos, usos, celebraciones y fiestas). Se sabe, por ejemplo, que realizaba minuciosos bocetos durante las bodas campesinas.

Siempre se le ha considerado como un seguidor del estilo pictórico, de la iconografía y la simbología, del Bosco. No obstante, la concepción antropológica del Bosco, pesimista, misantrópica, espejo de una humanidad culpable e irredenta, hunde sus raíces en el purismo religioso del pintor y en la exacerbación de la teoría agustiniana de las dos ciudades, la de los justos y la de los impíos, constituyendo la mayor parte de su obra una reflexión original sobre ambas, especialmente la segunda. Brueghel comparte la concepción del hombre del maestro, pero tal visión no tiene un origen nítidamente religioso sino más bien naturalista. Al revés, el extravío de las formas auténticas de religiosidad es la consecuencia inmediata de una naturaleza humana caída. Una concepción que profundiza en el difícil terreno de la constitución biológica del ser humano y sus consecuencias en las inclinaciones caracterológicas de ciertos grupos, en la psicología individual y de masas, así como en la subcultura de ciertos estratos más ancestrales que históricos: la de los hombres que nacen y viven de la tierra nutricia, de la materia o madre a la que sirven durante las estaciones. Los que tan sólo cultivan como fértil el suelo pardo y dependen de sus inconstantes bra-

zos, aquellos entre los que predomina el alma apetitiva, el mundo de los esclavos, los siervos de la gleba, los productores del sustento, la estirpe los campesinos.

Se produce en la pintura de Brueghel una inversión de la concepción antropocéntrica del Renacimiento. El hombre que el pintor plasma en el cuadro es un ser raquíptico, no el centro ni la medida de todas las cosas, sino al contrario, una existencia que no comprende nada, que oculta con sus ferias y casetas un motivo arquitectónico, que vuelve la espalda a una iglesia, que convierte una plaza porticada en un centro de venta, de juego o de disputa. Un mundo de bajas pasiones analizado hasta el más mínimo detalle anatómico o gestual, como la deformación física o la avidez glotona dispuesta a saciarse en las largas noches de los inviernos nórdicos. Personajes impuros, harapientos, de piernas torcidas o lisiados, con rostro de pupilas blancas, símbolos de la tragicomedia de la condición humana... Ni siquiera los niños son mejor tratados por Brueghel. Sus gestos inexpresivos, sus miradas vacías, sus juegos y besuqueos, sus rostros mofletudos, anuncian los estigmas infalibles de su triste destino.

La concesión a la esperanza, en Brueghel, reside, sobre todo, en la intención didáctica de su pintura. En la finalidad admonitoria de ese desfile incesante de almas perdidas, de formas monstruosas que encarnan el pecado, el demonio y las culpas, de pesadillas con contornos animales que nos recuerdan, al estilo del Bosco, nuestras oscuras deformidades morales. Sus cuadros son descripciones, pero también complejos entramados narrativos que requieren de toda la atención, paciencia y buen juicio del espectador para desentrañar los ocultos mensajes de cada lienzo. Tan densos que necesitamos horas de contemplación y solitarias reflexiones para disfrutarlos y descifrarlos en todos sus detalles. También a esa intención colabora el paisaje, esa naturaleza imaginaria que se percibe a veces como la mezcla de lugares diferentes, reales o soñados; pintados sobre un exuberante fondo vegetal, contrapunto de la figura humana, escenarios serenos, idealizados, incluso tratados con una cierta vena romántica, con el propósito de hacer aun más patente el triunfo desolador del mal en el mundo. Se trata de una naturaleza secularizada, sola y sin intercambios con lo espiritual, acaso impregnada de ciertos ecos paganos que la envuelven en un

halo misterioso, desprovista, a la vez, de todo simbolismo o alusión a elementos antropológicos: sólo los copos de nieve suspendidos en el aire, los campos de trigo dorados por el sol estival, las profundas umbrías del bosque en el crepúsculo otoñal, paisajes poblados por figuras humanas abrumadas por la tristeza y el cansancio, ajenas a la vastedad de un mundo de proporciones infinitas. Es la fiesta de las luces suaves, de la serenidad sin tiempo, del paraíso perdido en el que irrumpe perturbador el desorden de los actos y los pensamientos prohibidos. Nunca antes de Brueghel se había presentado de modo tan explícito y dramático la escisión entre la naturaleza, que encarna la verdad, y el hombre, que incapaz de humanizarla, de dotarla de un contenido espiritual, simboliza lo contrario.

El país de la cucaña o *El país de Jauja*, pintura actualmente ubicada en la Alte Pinakothek de Munich, fechada y firmada por Brueghel en 1567, representa uno de los mitos más universales de la tradición popular flamenca: los confines maravillosos de Luilekkerland, el lugar de la abundancia. Leyenda proveniente de los arquetipos popular del medioevo, nacida de la fantasía de una época en que el hambre cotidiana y las enfermedades mortales (muchas de ellas consecuencia de la mala alimentación) eran las obsesiones crónicas de familias y pueblos enteros. Surgida de una sociedad estamental profundamente oprimida e inculta, que sólo conoce los interminables trabajos en los campos embarrados o en las insalubre ciudades, que puso su esperanza en la existencia de lugares imaginarios donde no había sufrimiento y donde los placeres carnales eran ilimitados en su disfrute. Todas estas utopías populares, basadas en las promesas de un mundo mejor, presentan una enorme difusión y variedad: así, en España el lugar se denominó Cucaña, en Alemania Schlaraffenland (tierra o país de Jauja) o Venusberg (monte de Venus), el Paese della cuccagna en Italia, en Francia el Pays de Cocagne... Curiosamente, esta palabra, procedente de la fábula, quedó definitivamente incorporada al castellano: la cucaña es un palo largo, untado de grasa, al cual hay que trepar o andar en equilibrio para coger el premio, normalmente un manjar o un gallo colgado en la punta.

También es el Paraíso de Eldorado que creyera vislumbrar Álvaro Núñez Cabeza de Vaca en tierras de Nuevo México y que dio lugar al fracasado pro-

yecto político de Lope de Aguirre, o la ínsula Barataria del Quijote, entre otros... En la actualidad, es obligado pensar, como variante renovada del mito, en la mentalidad colectiva de aquellos emigrantes que asocian el lugar de su incierto destino a una nueva tierra de jauja, a la cual, en ocasiones, ni siquiera consiguen llegar o si lo hacen es para descubrir la verdad amarga.

En la pintura de Brueghel, fundada en el mito flamenco, se accede a Lullekkerland excavando un túnel en una montaña de pastel de maíz. Una vez que el mortal afortunado consigue llegar a la tierra prometida, comienza la anhelada existencia del ocio y la glotonería. Al fondo, a la derecha del cuadro, podemos observar como el nuevo habitante es depositado suavemente por un árbol en el suelo. Lo primero que se ofrece a sus ojos es el espectáculo de un cactus formado por tortas de pan unidas, un horneado cochinitillo que se pasea ante sus ojos con el cuchillo colgando del lomo dispuesto a ser trinchado y un cebado pollo asado que se posa solícito en la bandeja con mantel. Abajo, en el centro de la imagen, un huevo pasado por agua deambula apetitoso con el cubierto preparado, listo para la sal... Visiones no sólo carentes de lógica, símbolo de lo irracional, de las pasiones ciegas, sino también terroríficas, en tanto que la forma más esencial del terror lo constituye la presencia de lo antinatural (como si una flor del ramillete nos hablase suavemente). La extraña vivienda, cuyo escudo heráldico bien pudiera ser un queso, parece hundida en el suelo por el peso generoso de las tartas, debajo de la cual dormita en apacible somnolencia, signo de la ignorancia, un hombre de armas. En el lindero del fondo se adivinan los setos formados por salchichas y en el grueso árbol del centro, a cuya sombra roncan los bienaventurados, cuelgan mesas bien dispuestas, aparejadas para el próximo servicio. ¿Qué decir de los personajes del cuadro? En torno al árbol de la buena mesa, revuelto entre sus armas un soldado duerme profundamente en atrevido escorzo; a continuación, un campesino, grueso como un tonel, yace de espaldas sobre su allegadora; por último, un clérigo tumbado sobre el sayal con las piernas abiertas y la Biblia cerrada al lado, levanta la vista con expresión perdida... Al fin, los tres estados unidos por la indolencia y la perfecta saciedad, la pereza y la gula. El sueño como símbolo de la inconsciencia: de la ignorancia insalvable como origen y fundamento del mal en el mundo.



En el caso de Caravaggio, principal representante del naturalismo tenebrista, la denominación primera se debe a que no practica un arte idealizado, ni siquiera cuando se refiere a motivos religiosos, mitológicos; incluso los retratos, como el *Portrait of Maffeo Barberinik* o el de *Alof de Wignacourt*, sorprendidos por el autor en gesto informal y divertido, relajado, previo a la seriedad de la pose. También por la importancia del motivo central de la escena frente a los detalles anecdóticos, compuesta de pocas figuras de tamaño natural, a veces incluso mayor, que no oculta los rasgos vulgares ni los defectos físicos y morales de los personajes, a los que elige entre los habitantes de los barrios bajos de la ciudad, de rostros curtidos, arrugados o deformes... Las alusiones a personas conocidas del momento o de la época, las referencias autobiográficas, innegables o inventadas... Una búsqueda calificada por el arte oficial de plebeya.

De Caravaggio se criticaba que pintaba hasta la suciedad de los pies de sus santos. Se trata del pleno desarrollo, del perfeccionamiento de una nueva hipótesis ya latente en el naturalismo incipiente del Giotto y de Masaccio, de una pintura acorde con la observación precisa de la realidad. No se trata de

ennoblecer el lienzo, de sublimar la vida, ni de plasmar determinadas ideas abstractas o filosóficas (por más que la suya también lo sea), sino de abordar un conocimiento cabal de las gentes y las cosas, tal y como son, presentadas en sus relaciones precisas de espacio y luz. Esta indagación rigurosa de carácter inductivo, que va de los hechos particulares a las conclusiones generales, debe esclarecer, a su vez, la comprensión del hecho religioso, la herencia cultural del pasado, la organización social del presente y la historia, como horizonte último de todo sentido. El realismo de Caravaggio lo lleva, por otra parte, a romper con otra de las tesis del idealismo en pintura: la jerarquía de los temas. Sin abandonar las exigencias de la circunstancia histórica, se busca una pintura sin sujeto aparente, abierta a la totalidad de lo real, liberada de ataduras dogmáticas, mitos atemporales o severos códigos éticos.



La muerte de la Virgen, pintura actualmente ubicada en el Museo del Louvre, fechada entre 1605-1606, es la última gran obra de Caravaggio en Roma, ciudad que según se dice tuvo que abandonar tras matar a un muchacho en una reyerta en el juego de pelota, siendo perseguido por la justicia.

La obra fue un fracaso y constituyó un nuevo escándalo en la agitada vida del pintor, acrecentando aun más la leyenda del autor y del cuadro. Fue encargado por los carmelitas descalzos para el altar de la segunda capilla en Santa María della Scala en Trastevere en 1605, siendo colocada en el retablo en 1606 para ser descolgada en 1607 por considerarla poco digna del lugar que ocupaba y una ofensa para las ideas cristianas, tal y como afirma Baglioni⁴ cronista y estudioso del arte de la época: *mas porque había hecho a la Virgen hinchada y con las piernas descubiertas, fue sacada y la compró el Duque de Mantua y la puso en Mantua en su nobilísima galería*. Sabemos también que tan pronto fue rechazada, el embajador de la corte del duque de Mantua, que era nada menos que Rubens, la compró para su señor. El altar en la Scala fue posteriormente ocupado por *La dormición de la Virgen* de Carlo Saraceni, imitador de Caravaggio y pintor menor. La principal leyenda es la que explica la ira y el repudio del clero de la Scalla tras conocer que Caravaggio habría tomado como modelo el cadáver de una mujer ahogada en el Tíber (una variante afirma que se trataba de una suicida, otra que se trataba de una prostituta), ambos terribles pecados para servir de modelo a la representación de la Virgen.

Caravaggio pintó una mujer apagada, yerta sobre el lecho de muerte, con el cabello desordenado, el vientre hinchado (de ahí la hipótesis de la ahogada), los pies descubiertos sin pudor y la piel pálida, sin el aura sagrada. La escena representa un velatorio mortuorio como tantos otros, con parientes, amigos y allegados, unos desolados, llorando amargamente (La Magdalena), otros, compungidos, lamentando la pérdida (apóstoles), algunos, al fondo, respetuosos, simplemente hablando entre ellos (discípulos)... El cuerpo se muestra de un modo completamente real, no en tránsito, como ocurre en la obra homónima de Brueghel, o bien situada en un entorno irreal y sublimado, como sucede con la interpretación que hace Andrea Mantenga del mismo episodio.

⁴ G. Baglioni, *Vite de' pittori, scultori e architetti*. 1642

La composición, de una especial fuerza expresiva que surge de la presentación natural, profana, de la muerte de la Virgen, traza una imaginaria cruz invertida cuyos brazos están sugeridos por el cuerpo yacente y la base por la diagonal que va desde la Magdalena hasta el fondo del cuadro. Todo ello dentro de los estilemas estéticos de la sintaxis barroca: ausencia de fondos separados, consideración del cuadro como un solo espacio autónomo, tenebrismo o iluminación de figuras contra la oscuridad, luz lateral exterior, paleta que acentúa los contrastes cromáticos, composición que introduce –no distancia- al espectador....

Una tercera dirección del concepto aplicado a la pintura es el denominado naturalismo paisajista. En este caso, el significado se extiende a aquellos cuadros en que el elemento humano ha desaparecido por completo o ha pasado a un segundo plano puramente accidental. Incluso los componentes históricos, como castillos elevados, ruinas atrapadas por la vegetación o restos venerados del pasado, forman parte del paisaje que los rodea y al cual pertenecen como un todo inseparable.

No obstante, la auténtica pintura paisajista nunca es una mera reproducción icónica o fotográfica, de la naturaleza –incluso cuando esta sea la intención subjetiva del artista- sino que trasciende las meras apariencias de la representación percibida y se abre a una interpretación única de la verdad y del sentido.

Jacob van Ruisdael es el máximo representante del naturalismo paisajista del Barroco holandés. Pintor de paisajes fluviales, molinos abandonados, torrentes escandinavos, estanques y cascadas (se ha llamado la atención sobre un posible simbolismo del agua). Llevó a sus telas anchos caminos, umbríos rincones de invierno y bosques espesos cubiertos de misterio y a partir de 1660 marinas, vistas de ciudades y recuerdos de ruinas y camposantos. Esto último, desde una interpretación grandiosa y prerromántica de la naturaleza, con iluminaciones tormentosas y un intenso contenido evocador, que lo sitúan como precursor del paisajismo del s. XIX, alcanzando, además, una gran influencia entre sus contemporáneos y entre artistas del neoclasicismo y del romanticismo inglés como Gainsborough y el gran Constable.

La composición *Dos molinos de agua y una compuerta abierta* de 1653 propiedad del J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, es una de las más refinadas muestras del naturalismo del pintor. Un estrecho pero caudaloso cauce fluvial, bordeado por un pequeño muro de piedras, divide el cuadro en dos espacios con contenidos simétricos. En primer plano, en la margen izquierda del cauce en la dirección de la corriente, entre la vegetación de la orilla, se adivina la fachada lateral del primero de los molinos. Justo enfrente, en la margen derecha, aparece el segundo, con su sencilla pero atrayente arquitectura de paredes de estuco, deterioradas por el tiempo y las humedades, veteadas de oscuras vigas de madera. Delante, encerradas, las dos ruedas batidas por el la corriente y en el centro de la imagen casi se puede oír el rumor del salto de agua que cae impetuosa por la esclusa abierta. El cielo ocupa un lugar privilegiado en la composición, creando sutiles efectos de luz mediante la distribución de claros y sombras por todos los rincones del cuadro (en la fachada, en el río, en los árboles). La luminosidad, exquisita, surgida de los filtrados atmosféricos de las nubes, es uno de los efectos más conseguidos del lienzo. Se puede sentir en el ambiente el frescor del agua en esa hora única en que el calor de la tarde cede y comienza el tránsito lento al ocaso. A espaldas del segundo molino se extiende un bosque frondoso cuyas lindes hay que imaginar, y, sentada en un lado del sendero que acaba en la casa, se vislumbra una pequeña figura humana, sentada tranquilamente junto a su perro, quizás algún encargado de las labores soportables del molino en las largas horas de asueto.



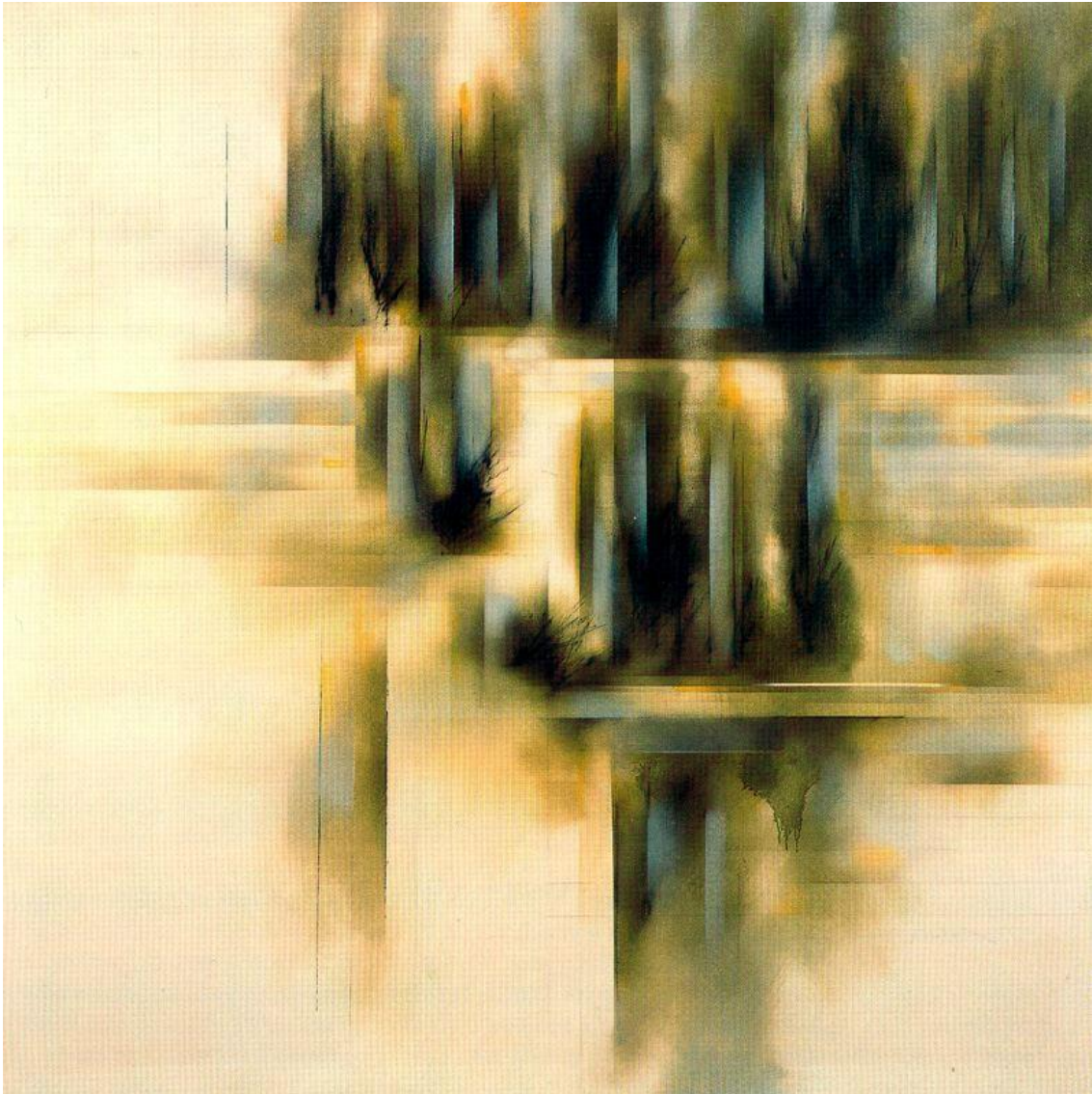
Excepto sus encantadores dibujos costumbristas sobre las gentes de Cuenca, la obra de de Zóbel (1924-1984) es paisajística. En la mayoría de los casos hallamos sobre el lienzo una composición abstracta del paisaje. Aunque él mismo ha rechazado la adscripción inmediata de su obra a las corrientes abstractas, *"...Desde Las Saetas -serie de cuadros de su primera época abstracta- yo creo que nunca me he propuesto pintar un cuadro abstracto (ni tampoco figurativo). Me he propuesto sencillamente, pintar un cuadro. En fin que no me propongo la cuestión abstracción-figuración. ¿Qué más da?. Lo importante es el resultado. Quizá la abstracción en mis cuadros esté en manos del público. Si reconocen algún tema, los cuadros son figurativos, y si no abstractos. Pero no se trata de un juego de adivinanzas (...) lo que si me importa es que mi sensación, "mi pequeña sensación" como diría Cézanne, encuentre eco"*, sin embargo la metodología y la técnica de construcción del cuadro responden ciertamente al significado originario, incluso etimológico, del concepto de abstracción. Cómo

es sabido, el proceso de elaboración en Zóbel recorría normalmente una serie de momentos sucesivos, a modo de algoritmo aplicado a la pintura y digno de ser estudiado al menos por la psicología del arte. El orden del procedimiento, una vez terminado el cuadro, era paralelo al cosmos, al orden interno de la creación. Como recuerda su buen amigo y estrecho colaborador Rafael Pérez Madero en una conferencia-homenaje pronunciada en el Instituto de Enseñanza Secundaria Fernando Zóbel tras el fallecimiento repentino del pintor en Roma: *En el libro que escribí, hace ya algunos años, sobre su pintura y que esta basado en una conversación entre ambos, a una pregunta mía sobre la armonía, el equilibrio, la limpieza que emanaba de sus cuadros me decía: "Mi pintura siempre ha sido tranquila. Busco el orden en todo lo que me rodea. En el orden, en el sentido más amplio de la palabra, busco la razón de la belleza. Me Impresiono, hace muchos años, el oír que en el lenguaje japonés una sola palabra sirve para decir LIMPIO y BELLO". Esto aparte de definir un poco su pintura, en cierto sentido nos define también la filosofía de su personalidad. Hasta tal punto, y a modo de anécdota os puedo decir que su estudio de pintor, bueno los tres que tenía en Cuenca, Sevilla y Madrid, todos estaban enteramente pintados de blanco, paredes, suelos, mesas y caballete, pero con la agravante que Zóbel pintaba con brocha gorda, nunca utilizaba pinceles y hacia sus mezclas de pintura sobre periódico. (...) Cuando terminaba, recogía sus brochas y sus periódicos, llenos de pintura y aguarrás y, parecía que allí no habla pintado nadie; todo volvía a quedar immaculado, hasta tal punto que más que un estudio de pintor parecía un laboratorio. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que su pintura era un fiel reflejo de su personalidad.*

Como yo mismo tuve oportunidad de escucharle en su encantador estudio, situado encima de la acogedora taberna *los Elefantes*, en Cuenca, ciudad a la que volvía los otoños en cuanto descansaban en las hoces las primeras hojas de inacabables amarillos, Zóbel comenzaba por recorrer determinados parajes elegidos tras la huella de ciertas alusiones perdidas en largas charlas con lugareños o cazadores, o al azar, tras captar al vuelo un dato sugerente, de posible interés para su infatigable mirada de artista. Una vez que un paraje le seducía

por su luz, sus colores, sus relaciones espaciales, por su rareza o por algo que sólo el entendía, lo miraba largamente a distintas horas del día, hasta que encontraba, en una intuición gozosa, el instante preciso en que confluían, como los planetas del astrólogo, los elementos de la realidad y su representación pictórica. En este punto comenzaba una alterada persecución fotográfica, tratando de atrapar con la cámara y la memoria el instante mágico de la confluencia de los elementos, de fijar, contra la máxima de Heráclito, el eterno devenir de los hechos naturales. Como el eterno devenir no es contrario al ciclo de las estaciones y los instantes, sea la caída de la hoja o los reflejos del atardecer junto al río, volvía una y otra vez al mismo lugar hasta que daba por concluida la contemplación y la cosecha de impresiones. A esto, seguía un reflexivo trasiego de imágenes al cuaderno de apuntes, en forma de notas escritas (¡esa hermosa escritura tan influida por la caligrafía oriental!) y bocetos anunciadores del futuro cuadro. Ya en el estudio, se iniciaba la siguiente etapa del proceso, la depuración de los componentes y las relaciones accidentales del cuadro, utilizando tanto las fotografías como todas las facultades cognitivas, eliminando lo accesorio hasta abstraer, es decir separar sobre el lienzo sólo lo esencial y necesario.

Por otra parte, un mismo entorno podía admitir más de una perspectiva estética y, por tanto, varias versiones del mismo, como ocurre con sus frecuentes series del mismo título. Así ocurre con la serie de lienzos dedicados por el pintor al tema del río Júcar.



Para la interpretación del último de los cuadros de la serie titulado *Júcar XIV*, fechado en 1972, contamos con la inapreciable ayuda de sus apuntes de trabajo *Río Júcar Variaciones sobre un tema. Extractos del diario de un cuadro*. Dice el autor: *La trama, agua-vegetación-ritmos-espacios, era evidentemente riquísima y me interesaba cada vez más. Decidí dedicarle el verano entero en Cuenca. Sobre todo, me seducía estudiar el extrañísimo color del Júcar a su paso por la ciudad. Paradójicamente, a medida que fue desarrollándose el tema, fui perdiendo poco a poco interés por el colorido del río, y fui interesándome más y más por problemas abstractos de estructuración, de contrastes de luz, y de ritmos producidos al alternar colores cálidos y fríos dentro de una gama muy estrecha de valores. El desarrollo del proceso, que duró casi seis me-*

ses, es el tema de este diario. Creo que vale la pena dejar impreso este testimonio de una de las muchas formas que hay de construir un cuadro. He tomado centenares de fotos del río desde que comenzaron las obras del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1963. Al iniciar la serie Júcar de cuadros, separé las fotos que podían servirme como apuntes. Tengo la costumbre de usar la fotografía como extensión del dibujo. Es una forma rápida de fijar recuerdos que luego incitan a la memoria. Pocas veces uso la foto directamente como modelo. La fotografía como apunte tiene sus desventajas. Recoge "demasiado" material, y lo falsea en cuanto a color. Repito, sirve principalmente para incitar y excitar a la memoria. Como tal, la considero una de las herramientas más útiles al servicio de mi pintura.

El agua está representada, como advierte el pintor, por las tres bandas horizontales que dividen los tres planos del cuadro, semejante a la técnica del *comic*. La composición se estructura de forma cíclica, de arriba-abajo y de izquierda a derecha, siguiendo el orden de las estaciones (invierno-primavera-verano-otoño-invierno), *Desenvolvimiento casi musical con principio, desarrollo y fin. En Occidente no es corriente desarrollar un tema pictórico "en el tiempo" como si se tratara de una composición musical. Sin embargo, en la pintura china y japonesa, esta forma de tratar un tema es completamente corriente, y encuentra su expresión más característica en el "emakemono" o cuadro largo horizontal.*

Es evidente que no podemos hablar en este caso de pintura abstracta sino sólo de abstracción como filtrado metódico de los elementos contingentes de la composición, de modo que se contemplen claramente los elementos figurativos: las líneas sustentadoras de la corriente del río, los chopos enhiestos bordeando los márgenes, la luminosidad de los marrones claros de las planicies estivales, los espacios verdes que se alternan al azar en los campos de Castilla, en un juego alternante de colores fríos y cálidos, verdes y rosas, resaltados por la exageración de los blancos. Aspecto transparente, aire fresco, árboles, brillos de agua. El resultado es una composición noble, amplia, otoñal y reposada, que responde a reglas propias de transiciones cromáticas y luces, de espacios y rit-

mos, desechando cualquier tentación realista o imitativa del paisaje. Del cuadro se desprende una cierta sensación de energía inacabada, de suspensión, más allá de la elipsis de los elementos separados, de ausencia de ornamentos concluyentes: no se quien dijo que los cuadros no se terminan; se abandonan. No hay que olvidar que el tema del Júcar y sus diversos tratamientos se instaló en la personalidad del pintor durante los largos períodos de su apasionado amor por Cuenca y sus rincones encantados, en uno de los cuales, el bello y modesto cementerio de San isidro, desde el que se domina la hoz del río, descansa el maestro.