



Casas Colgadas, que albergan el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Fotografía: cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español.

ESPACIO DOMÉSTICO, ABISMO Y EXPERIENCIA ESTÉTICA: EL DISEÑO DEL «MUSEO DE LAS CASAS COLGADAS» DE CUENCA

DOMESTIC SPACE, ABYSS AND AESTHETIC EXPERIENCE: THE DESIGN OF «CUENCA'S HANGING HOUSES MUSEUM»

José Luis Panea
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen El Museo de Arte Abstracto Español, inaugurado en 1966, es el primer centro de arte contemporáneo de iniciativa privada en España. Localizado en Cuenca, una pequeña capital de provincias, y fundado por artistas, supuso una descentralización del tejido cultural del momento y la reactivación del centro histórico de la ciudad al emplazarse en su principal reclamo turístico, sus famosas «casas» (de ahí el popular apelativo «Museo de las Casas Colgadas»). El proyecto concedió una importancia inusitada a la convivencia entre obra y espacio expositivo, favoreciendo una experiencia estética íntima en las distintas estancias del edificio junto a las vertiginosas vistas de la peculiar geografía de una ciudad tallada en la roca. Analizando su historia, desentrañaremos las poéticas de esta imbricación entre arquitectura, arte y paisaje, la cual ha hecho de este un Museo reconocido internacionalmente.

Palabras clave Espacio doméstico, abismo, experiencia estética, museo, Casas Colgadas, arte abstracto, Cuenca.

Abstract The Museum of Spanish Abstract Art, which opened in 1966, is the first privately-owned contemporary art center in Spain. Located in Cuenca, a small provincial capital, and founded by artists, it brought about a decentralisation of the cultural fabric at that time and a reactivation of the historical city center, as it became its main tourist attraction — its famous «houses» (hence, the popular epithet «Cuenca's Hanging Houses Museum»). This project gave an unusual amount of relevance to the coexistence between the artwork and the exhibition space. It also favored an intimate aesthetic experience in its different rooms together with the vertiginous views of the peculiar geography of a city carved on the rock. By looking into its history, we will unravel the poetics of this blend of architecture, art and landscape, which has driven a growing number of visitors to the Museum in recent years.

Keywords Domestic Space, Abyss, Aesthetic Experience, Museum, Hanging Houses, Contemporary Art, Cuenca.

Introducción

En un viaje «ni demasiado corto ni demasiado cómodo» (Ramírez de Lucas, 1967: 35) se inició una de las páginas más insólitas de la museología contemporánea. Cuenca, por aquel entonces una sencilla, solitaria y agreste capital de provincias de cierto carácter «insumiso» (Bolaños, 2006: 44), se postuló como candidata a albergar el proyecto que el pintor Fernando Zóbel llevaba años gestando: un lugar para exponer su colección de pintura abstracta. Su intención no era propiamente crear un museo, sino disponer de un espacio amplio, abierto ocasionalmente al público, donde reunir a sus amigos artistas rodeados de la pintura abstracta del momento y que fuera también su vivienda particular. Tras años contactando con la vanguardia del momento así como adquiriendo un importante número de obras –sin apenas espacio ya en su apartamento para ellas–, emprendió tan utópica empresa.

Buscaba una ciudad próxima a Madrid, cerca de los principales circuitos culturales pero lejos del bullicio de la metrópoli. Rechazada Toledo al no encontrar espacio disponible, su amigo Gustavo Torner le comentó que en ese momento las Casas Colgadas de Cuenca se estaban remodelando para albergar un posible Museo de Etnología e incluso una residencia de artistas. Junto a la galerista Juana Mordó, quien le acompañó desde Madrid en el peculiar viaje antes referido, visitó el inmueble y el entusiasmo inmediato de Zóbel al ver las casas confirmaría este como el destino de su proyecto, «por su valor histórico y patrimonial» (Galisteo Espartero, 2013: 22), pero sobre todo por su ubicación, con las vistas a la hoz del río Huécar, en pleno abismo: una imagen sublime, rica en matices, en sintonía con el arte que iba a exponer. Había nacido el primer museo de arte contemporáneo de España de iniciativa privada, adelantándose incluso a los dos centros culturales por excelencia del país, Barcelona y Madrid.

Breve historia de las casas

En su pormenorizada historia de las «Casas Colgadas», Pedro Miguel Ibáñez (2016: 229), constata que, aunque dicha denominación es relativamente moderna pues comienzan a ser llamadas así en 1920 se trata de un complejo arquitectónico construido hacia 1469, siendo su representación más antigua un dibujo de Anton van den Wyngaerde, titulado *Cuenca desde la hoz del Huécar*, de 1565. Resulta imposible entender la relevancia de las casas sin atender a su ubicación, al borde de uno de los precipicios más icónicos y representados en pinturas, fotografías y postales a nivel nacional e internacional. Sobre los dos cañones kársticos encajados ya en el Cuaternario mediante erosión lineal por el río Huécar y Júcar, se halla una ciudad tallada en la roca, en unas paredes de piedra que ascienden en vertical. Su protección ante posibles invasiones en una posición estratégica entre La Mancha y el valle del Ebro obligó a los árabes a ocupar dicho espacio, fundando la ciudad hacia el 784 d. C. (Troitiño Vinuesa, 1984: 12). Con el aumento de población tras la Conquista cristiana en 1177, el crecimiento de la urbe se veía limitado al poco suelo disponible. Por tanto, las construcciones hubieron de desafiar la gravedad apurando los bordes de los cañones (también denominadas *hoces*), y erigiéndose a su vez hacia arriba, con edificios de hasta doce pisos –los así llamados «rascacielos» de Cuenca (Ibáñez, 2016: 124)– y sus tan característicos «pontidos» –unión del primer piso de dos casas situadas enfrente cubriendo de este modo la calle y convirtiéndola en un pequeño pasadizo (33)–. Por ello, el concepto de «límite» en tanto espacio habitable (Trías, 1991: 18) está ya en la génesis de la propia historia de Cuenca.

Las «casas» son un conjunto formado por cuatro viviendas anexas que a menudo compartieron ocupantes. Desde la fachada de en-



Las Casas Colgadas, hacia 1905 (izqda.) y después de la remodelación de 1966 (dcha.). Elaboración propia a partir de las fotografías cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español.

trada al Museo podemos diferenciarlas fácilmente. En primer lugar, la Casa de la bajada de San Pablo, al oeste, es decir, la casa que da al puente de San Pablo bajando por el famoso «pontido». En segundo lugar, la Casa del centro, más estrecha, que queda a su derecha y que se llamaba «del centro», pues antes quedaba en el espacio central del Museo antes de la ampliación. En tercer lugar la Casa de los escudos de Cañamares, que es la más representativa, ya que durante el Medievo fue ocupada por una serie de personajes ilustres como el bachiller de Cañamares, como se atestigua en los escudos de algunas de sus paredes. Esta es la «casa» con mayor número de elementos arquitectónicos antiguos, como el mural gótico, la capilla o la escalera isabelina (Ramírez de Lucas, 1967: 36). Por último la cuarta casa, al este, y la más grande, es la de la ampliación de 1978, que formaría parte del conjunto museístico pero tardíamente. Todas tienen una planta baja y dos pisos, e incluso sótano y desván, pero los numerosos desniveles –salvados

de forma heterogénea tras la unificación para respetar la originalidad de los espacios– nos permiten diferenciar a simple vista estos pisos, de ahí su carácter laberíntico.

Lo que le valió a estas casas su calificativo de «colgadas» fueron los balcones en voladizo que dan al precipicio, a la hoz del Huécar, siendo su mayor atractivo, «la estampa identificativa de la ciudad» (Lorente Lorente, 1998: 303). Construidos en el siglo XVI, como atestiguan los dibujos de van den Wyngaerde, estos balcones fueron llamados popularmente «colgados» o «volados», en ocasiones también «nidos» (Ibáñez, 2016: 228), debido al contraste con la abrupta naturaleza en la que se apoyan, un promontorio de unos 1170 metros sobre el nivel del mar (García Marchante, 2003: 182). Pero su historia tiene sus luces y sus sombras. Si en el siglo XVI la ciudad se benefició de la pujante industria textil y ganadera, con su hundimiento durante el siglo XIX y la Guerra de la Independencia (1808-14), comienza a arruinarse. Pese a ser ocupadas las casas por personas pudientes, su fachada

mostraba unas construcciones humildes y pintorescas, precisamente por ello desafiantes ante la naturaleza. Pero también por ello, sus materiales acabarían pereciendo y la falta de medios afectó a su mantenimiento. La pérdida del poder adquisitivo de sus dueños, que se fueron sucediendo a veces de forma conflictiva, hizo inviable cualquier remodelación. La falta de recursos y los desacuerdos municipales las abocó casi a su destrucción. Por ello, comienzan a adquirir interés –principalmente desde el ámbito intelectual– voces que clamaban por la protección de semejante vestigio de la arquitectura popular (Ibáñez, 2016: 229).

Con la idea de monumentalizar el conjunto, solo muy tardíamente fueron parcialmente derruidas, al igual que parte de sus interiores. El proyecto, llevado a cabo por el arquitecto Fernando Alcántara en 1927, pese a que salvó las casas, resultó un «pastiche» ya que reemplazó los sencillos balcones por unos miradores en madera techados cuya planta hacía forma de zigzag en uno de sus extremos (Ramírez de Lucas, 1967: 36). Su majestuosidad exagerada contrastaba con la sencillez de las fachadas de alrededor, aportando un toque incluso oriental y teatral que parecía traicionar cualquier intento de recuperación de la arquitectura tradicional (Ibáñez, 2016: 269). Y estos son los balcones que nos han llegado a día de hoy en mayor medida. «Moderno chalet (...) ayuno de todo interés», «cosilla de confitería», «gigantesca veleta», «hotelito volado... que quiere recordar un poco las construcciones de la China y el Japón», fueron algunos de los calificativos lanzados por aquel entonces, destacando las palabras del poeta Federico Muelas: estas casas, «antes sencillas, humildes, impávidas, y casi tímidas, convertidas tras la poco afortunada restauración en una balandronada arquitectónica, desafiante y exótica» (267-268).

Tras la polémica, durante casi treinta años las obras quedaron paradas, con avances muy lentos que no terminaron de resolverse

hasta su impulso final en los cincuenta. A ello se suma el hecho de que la ciudad alta experimentara una serie de condiciones adversas, como «descenso demográfico, turistización y utilización lúdica, pérdida de funciones tradicionales, proliferación de residencias secundarias, expansión de la hostelería, e infrautilización de antiguos edificios religiosos» (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 199). Pero en 1956 el arquitecto Eduardo Torrallas trata de conciliar lo ya construido regresando en lo posible a la fachada original. Si bien ya nada se podía hacer con la balconada de Alcántara, coincidente con la Casa de la bajada de San Pablo, sí se pudo restaurar parcialmente la Casa del centro y la de los escudos de Cañamares. Rodrigo Lozano de la Fuente, el «alcalde poeta» (Lorente Lorente, 1998: 303) daría «el impulso definitivo en dos sub-fases hacia 1961 (...) junto al arquitecto Francisco León Meler, quien delega la dirección de la obra en Alejandro Blond» (Ibáñez, 2016: 287-289). Y es en este punto donde aparece la figura de Fernando Zóbel.

El proyecto de Zóbel y la situación de la pintura abstracta en España

El «peripatético y cosmopolita» (Thompson Goizueta, 2019: 7) pintor y coleccionista de arte Fernando Zóbel, formado en Harvard, antes de su llegada a Madrid había sido director honorario del Museo de Manila. Quienes le conocieron hablan de su talante abierto, su personalidad inquieta, y su espíritu colaborador, así como de la buena sintonía mantenida con el alcalde Rodrigo Lozano. Su relación facilitó las cosas al inicio de la vida del Museo; de hecho, Zóbel calificó la actitud del máximo dirigente municipal como un «gesto de auténtico valor político» (Soriano, 2010: min. 25:12), pues en pleno franquismo el arte contemporáneo era despreciado por su voluntad



Montaje de algunas de las obras en la entrada al Museo. Fotografía de Eric Schaal, *A New View on the Cliff* (publicada en la revista *TIME*, 1966), cortesía de Eric Schaal.

crítica, a pesar del éxito que la pintura de la generación de los cincuenta cosechaba en el extranjero. Esta peculiar historia se asemeja a la del creador del Museo de Vilafamés, el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, persona de izquierdas, quien trabajó de forma fructífera con un alcalde de distinta procedencia –Vicente Benet Meseguer–, fundando dicho museo en 1972. Tanto Cuenca como Vilafa-

més serían dos ejemplos únicos en la historia de los museos españoles.

Los trámites del alquiler del Museo fueron un proceso ágil comparado a las dilatas gestiones de los años anteriores. Por ello es tan significativo, como prueban las escrituras del contrato de alquiler, que el objetivo del Ayuntamiento con la fundación del centro fuera «elevant el nivel cultural de los habitantes

de Cuenca» (Ibáñez, 2016: 320). En este sentido, la otra figura clave fue la del conculso Gustavo Torner, «ingeniero de profesión, y arquitecto de vocación», quien posibilitó el encuentro entre alcalde y artista (Galisteo Espartero, 2013: 51). La «voluntad por parte de los propietarios» coincidió así con la «disponibilidad» del espacio (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 193) y la delimitación de un proyecto claro: para Zóbel lo primero era empezar por la colección y después encontrar el edificio. El enclave tan significativo de las casas con sus vistas entroncaba plásticamente con unas obras que tenían en su núcleo la relación con los elementos, con la materia. Se trataba además de un museo de «carácter monográfico», limitado a la abstracción española protagonizada por artistas jóvenes de reputación internacional (Vicent Galdón, 2010: 125).

«Un gentío reducido pero constante reaccionaba de modos muy diferentes ante la violencia de un arte tan desconocido en España: curiosidad, respeto, desdén y el disgusto ante un arte tan ignoto y difícil de entender» (Bolaños, 2006: 37). Era el arte del momento, un arte comprometido con

una nueva realidad: la (...) de la superficie terrestre vista desde los aviones, (...) del mundo microscópico y (...) astronómico; temáticas que nunca habían sido objeto pictórico por la sencilla razón de que nunca se habían producido los veloces y grandes aparatos voladores, la técnica revolucionando el vivir, la manera de ver el mundo infinitamente pequeño y el infinitamente grande. Todas las conquistas (...) forzosamente tenían que impresionar al artista (...) La experimentación, base de la ciencia, alcanzó también al arte (Ramírez de Lucas, 1967: 38-39).

Si bien Dalí o Picasso gozaban de éxito internacional, la generación de pintores abstractos, con «una calidad equiparable a la del informalismo europeo o el expresionismo neoyorquino» (Bolaños, 2006: 43), aunque tenía repercusión fuera de nuestras fronteras,

al volver a casa apenas era reconocida. Si ya en el MoMA comenzaban a celebrarse exposiciones como la de 1960 «New Spanish Painting and Sculpture» (Thompson Goizueta, 2019: 6), las instituciones españolas «centraban los esfuerzos en las necesidades inmediatas, tales como el alojamiento, la instrucción, las infraestructuras» (Bolaños, 2006: 38), por tanto el arte –y un arte tan alejado de los intereses del Régimen– resultaba secundario. Más en una ciudad pequeña, aislada y empobrecida.

No obstante, los trámites siguieron su curso y el 1 de julio de 1966 tuvo lugar la inauguración del Museo, un Museo de artistas donde la calidad de las obras era la única protagonista, de hecho no se admitían donaciones para preservar el criterio e independencia del proyecto (Soriano, 2010: min. 41:10). En vistas de la expectación que estaba causando el Museo, «abrazando la abstracción» el Régimen quiso mostrar una relativa «modernización» pues al fin y al cabo la abstracción no suponía una «politización explícita» (Thompson Goizueta, 2019: 13) como lo podía ser el arte figurativo. De hecho, unos meses antes, el 5 de febrero de 1966, incluso el entonces ministro Manuel Fraga visitó Cuenca para inaugurar el restaurante anexo al Museo. Aprovechó para, incidentalmente, ver el proyecto zobeliano y, maravillado, se tomó fotos en el Museo para atribuirse una casual apertura. Aunque este aún no había abierto, muchas de las obras estaban montadas, con lo que Torner descolgó a última hora algunos cuadros para no dejar duda alguna en el político (Pérez Molero, 2013: min. 27:52).

Algo muy relevante es que ya en su fundación se previó la ampliación del edificio –surgió, por tanto, *ampliado*–, lo que será una constante en la vida del espacio. En este sentido, cabe destacar «la publicación, en ese año de 1966, de un texto pionero en el campo de la sociología museística –*Lamour de l'art*,

del joven sociólogo francés Pierre Bourdieu—que denunciaba la orientación elitista de la institución» (Bolaños, 2006: 38-39), lo cual demuestra la radiante actualidad y el potencial visionario de la empresa. La repercusión del Museo, visitado por personalidades artísticas de renombre universal, queda demostrada en las sucesivas misivas del director del MoMA Alfred H. Barr a Zóbel y su histórica visita a Cuenca, así como de Geraldine Chaplin (Bonet, 2006: 97). También es destacable el ingente número de publicaciones internacionales que se hacían eco de la noticia, posicionando a Cuenca en el mapa (Thompson Goizueta, 2019: 11), así como la edición del primer catálogo del Museo ese mismo año (Nuño y Zóbel, 1966).

No obstante, a pesar de tratarse de un movimiento artístico tan rompedor y crítico con el sistema político del momento (Bonet, 1989: 110), es destacable la gran ausencia de mujeres en estas exposiciones, quedando estrictamente limitadas a «un papel de apoyo» (Thompson Goizueta, 2019: 12). Sin embargo, las fotografías de la inauguración muestran también a las artistas y galeristas de la época junto a los pintores de renombre. De hecho, como se comentó al inicio, Juana Mordó fue una de las protagonistas al visitar con Zóbel la capital conquense (Bonet, 2006: 101), era la «matriarca de todos ellos», siendo su firma la primera del libro de visitas del Museo (Soriano, 2010: min. 18:25). Elena Asins fue la única mujer presente en la colección hasta la incorporación de Soledad Sevilla y Susana Solano¹ en la ampliación de 1978 (Thompson Goizueta,

¹ La «Relación de artistas» de la web del Museo está incompleta, destacando la ausencia de las tres mujeres de la colección (<<https://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/relacion-artistas.aspx?l=1>>). Solo accediendo desde otra ruta, pesquisando expresamente —por ejemplo— a Susana Solano desde los motores de búsqueda (<<https://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/artista.aspx?p0=38>>), se puede consultar su obra. Error que en estos momentos se está subsanando con la remodelación de la página.

2019: 14) y Juana Francés, integrante del grupo El Paso, no fue incluida. Eso sí, todos y todas, ellos y ellas, o bien se instalarían entonces en la ciudad —tanto temporal como definitivamente— o bien la visitaron a menudo a raíz de la inauguración, forjando un ecléctico círculo intelectual denominado «Grupo de Cuenca» (Soriano, 2010: min. 47:00). Progresivamente se revitalizaba así el tejido cultural de la urbe, un tejido que se iba gestando en el tímido clima aperturista de finales de los sesenta. A esto se sumó en los setenta una serie de inversiones públicas en la zona que mejoraron su estética y accesibilidad, y a la vez atrajo nuevos moradores a la ciudad alta (Troitiño Vinuesa, 1984: 634).

El Museo revitalizó la ciudad e inspiró la creación de muchos centros de arte (Bellido Gant, 2001: 222), de hecho, España será «un país de referencia en cuanto a la fundación de nuevos museos como emblema político de un proceso de descentralización en la política cultural» (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 192), con la inauguración en los años setenta de museos en Huesca, Las Palmas de Gran Canaria, Lanzarote, Ibiza o Castellón (Lorente Lorente, 1998: 305-307). Pero llegados a los ochenta la salud de Zóbel se resiente, muriendo con apenas sesenta años. Su multitudinario entierro en 1984 ilustra su enorme influencia en la ciudad, de la cual cambiaría el destino «para siempre» (Pérez Molero, 2013: min. 39:16). Dudoso de las intenciones y los «vaivenes» de la administración pública para con «los museos de provincias», como él mismo expresó (Soriano, 2010: min. 49:00), cedió el Museo a la Fundación Juan March en 1981. El concepto —tan especial y concreto— podría ser tan fácilmente desvirtuado por las instituciones públicas que lo mejor era dejarlo en manos privadas, en las cuales confiaba plenamente.

Durante los siguientes años, el éxito del Museo no solo no decayó sino que se acrecentó en un

clima cultural sin igual en la ciudad, sostenido por una de las más sólidas facultades de Bellas Artes de España, creada en 1986. Durante los noventa se siguieron editando publicaciones sobre las exposiciones del museo (Bonet, 1991), se reavivó la actividad y las reformas en la ciudad alta y tuvo lugar la concesión de Cuenca como Ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1996. Dos años después, se crea la Fundación Antonio Pérez y a partir de los 2000 comienzan los intensos planes de rehabilitación del casco histórico gracias a la importante presencia del Consorcio de Cuenca –entre otras instituciones–. Junto a estas medidas, es destacable la aparición de otro de los fundadores del museo, Gustavo Torner, con la apertura del Espacio Torner en 2005 en el antiguo Convento de San Pablo. Todo ello coloca a nuestra ciudad en una posición destacada a nivel cultural y turístico. Recientemente, en 2016, hemos de constatar la celebración del 50 aniversario del Museo, que vería su última ampliación con la cesión por parte del Ayuntamiento de la sala del mesón ese mismo año, mostrando así tanto adquisiciones más recientes como antiguas obras que por cuestiones de espacio nunca pudieron ser expuestas en él, tal como expone el filósofo, crítico de arte y comisario Manuel Fontán del Junco (2019: 21-22). Fuera del museo las exposiciones de artistas de renombre como Ai Weiwei en 2016 en el marco del IV Centenario de la muerte de Cervantes, y la de Bill Viola en 2018 (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 193-194), así como el multitudinario encuentro internacional organizado por la Facultad de Bellas Artes *La Situación-Arte por venir* (2016), sacudirán el clima cultural de la ciudad.

Coincidiendo con esta época dorada iniciada en los últimos cinco años, encontramos numerosas mejoras en la infraestructura turística de Cuenca (Aparicio Guerrero *et al.*, 2017: 1504), es por ello que las visitas al Museo han crecido exponencialmente, a lo que

cabe sumar la gratuidad de la entrada desde este emblemático 2016. El índice de visitantes de museo por habitantes estará incluso al nivel del Prado (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 209) y, si bien el turismo local es importante, hay una gran presencia de visitantes internacionales, destacando franceses y estadounidenses. No obstante, el Museo también adolece de problemas: no está habilitado para personas con movilidad reducida, «no existe un plano del museo en el folleto disponible para los visitantes», ni cuenta «con un área de investigación» o «de conservación y restauración propias», ni con una difusión apropiada, con apenas presencia en las redes (Vacas Guerrero y De la Fuente Polo, 2016: 50-55). Tal vez esta cierta exclusividad sea parte de su carácter enigmático tan especial –rehusando la masificación–, no obstante un implemento de estas cuestiones podría favorecer una promoción mayor que revertiría a la postre en el enriquecimiento cultural de la ciudad.

Algo destacable a pesar de la trascendencia del Museo, es el hecho de que solo recientemente (sobre todo a partir de 2006 con la celebración de su 40 aniversario) ha contado con estudios rigurosos sobre el mismo (como se puede constatar en la bibliografía de este artículo). Encontramos dos tesis doctorales sobre él ya en los noventa (Lillo, 1990; Merino Hernández, 1991), pero no fueron publicadas en libro. Sin embargo, «una lectura minuciosa de la bibliografía referente a la situación artística española de los 50 a los 80» por parte de los principales teóricos y críticos de arte en España revela un espacio anecdótico destinado al gran hito de la aventura *zobeliana*, puede que por no haber sucedido en los centros neurálgicos del arte en nuestro país, y más en una empobrecida capital de provincias. No obstante, tratándose del primer museo de arte contemporáneo español, «un museo de artistas, un museo democrático», anterior incluso al «retorno de la democracia» (Fontán del Junco,



Vista de la fachada al Huécar de las Casas Colgadas. Elaboración propia a partir de la fotografía cortesía de Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español.

2019: 25-26) y que inspirará modelos futuros, esta cuestión resulta particularmente llamativa (Lorente Lorente, 1998: 309). Más teniendo en cuenta la particularidad estructural de su diseño, como ahora desgranaremos.

El diseño del Museo: un recorrido por sus estancias

Un punto clave para entender la construcción del Museo es la integración –a menudo insólita– de tradición y modernidad (Fontán del Junco, 2019: 19) así como su «escala doméstica, a medio camino entre la privacidad de la vivienda de un coleccionista y el neutralismo de un museo público abierto a la visita» (Bolaños, 2006: 45). En sus sucesivas ampliaciones y

remodelaciones han ido apareciendo elementos y desapareciendo otros. Si la reinterpretación de los balcones en voladizo a la fachada al Huécar fue polémica, en la misma entrada al edificio por la sección de la ampliación se instaló en 1978 una «portada renacentista procedente de un palacio en ruinas» de Villa-rejo de la Peñuela. Esto «pone de manifiesto la cultura del simulacro, la utilización (...) de los elementos históricos, para dotar de valor simbólico al conjunto, lejos del rigor histórico» (Galisteo Espartero, 2013: 153). Y esa será la tónica general del conjunto.

De hecho, teniendo en cuenta Zóbel que «la decisión de colgar un cuadro era un acto interpretativo complejo», las obras se instalaron no atendiendo a criterios cronológicos o estilísti-



Planos del Museo. Elaboración propia a partir de los del propio museo, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español.

cos, sino estéticos, valorando la composición del conjunto como un todo, un todo «donde el placer contase más que el saber» (Bolaños, 2006: 49). El calificativo «doméstico» es esencial aquí en la concepción del proyecto, dado que el propio Zóbel escogía las piezas en función del espacio que iban a ocupar. Nicolás Mateo Sahuquillo, primer secretario del Museo, dijo que «lo más bonito de este museo» era que Zóbel llamaba a los artistas y les comentaba: «mira a ver qué cuadro tuyo crees que debes poner aquí» (Pérez Molero, 2013: min. 26:05), y los artistas decidían. Aunque las obras no eran inamovibles, sí que se pensaron en base al lugar que ocuparían en dicho «contenedor doméstico» al que solo le faltaban «los muebles» (Ibáñez, 2016: 357). Se optó siempre por una cierta intimidad, de hecho las dimensiones de las estancias no posibilitan el acogimiento de grandes grupos.

Solamente en el vestíbulo ya hay varios niveles de escalones que muestran lo tortuoso del recorrido y los vestigios de las remodelaciones, siendo a la izquierda la escalera diseñada por Torner –inspirada en «las de Carlo Scarpa de la tienda de Olivetti de Venecia» (Ibáñez, 2016: 336)– la que nos indica el paso a la sala 1, correspondiente a la Casa del centro. Aunque los peldaños y la señalética no invitan a esta sala directamente (nos lo tiene que indicar el recepcionista), esta misma planta es compartida con las otras casas –si nos situamos desde la entrada–, la de los escudos de Cañamares enfrente y la ampliación a la derecha (la de la izquierda, la de la bajada de San Pablo en este nivel no está habilitada como museo ni es accesible). La de los escudos aquí se corresponde con una sala alargada habilitada como tienda (antiguamente sala de reuniones), y una escalera isabelina que conduce a las plantas superiores. A la sección de la ampliación y (a nuestra derecha) se accede por una puerta que nos deja entrever parte de la misma, destinada hoy para las exposiciones

temporales. Pero aceptamos el recorrido marcado y por ello vamos a la pequeña sala 1 de la Casa del centro una vez subida la escalera de Torner, delimitada por las esculturas de Chillida (*Abesti Gogora IV*, 1960), Sempere (*Latido*, 1974) y la pintura de Torner (*Marrón grisáceo-chatarra oxidada*, 1961), que otorgan un recibimiento envolvente al situarse cada una en un extremo de la sala (Villalba Salvador, 2006: 63 y 74). Las cortinas de fondo, tras el Chillida, generan cierta incertidumbre al negarnos las vistas a la hoz, forzando el recorrido marcado a subir por la estrecha escalera de la izquierda que nos conducirá al primer piso.

Una vez subimos la escalera, en la también reducida sala 2 (correspondiente asimismo con la Casa del centro, pues estamos justo encima), nos encontramos con cuadros de Lucio Muñoz y Manuel Millares, cuyos colores se integran armoniosamente con paredes y suelo. La habitación conduce a través de un rellano a la sala 3 (Casa del centro) y la 4 (ya la izquierda, en el nivel de la Casa de la bajada), en la misma planta y que luego sube al segundo piso. Las salas 3 y 4 dan directamente a través de un ventanal a la hoz del Huécar, ya sin cortina, con lo que el paisaje se cuelga en la muestra interactuando con las piezas. En la 3 se cuelgan tres cuadros de grandes dimensiones –uno en cada pared– de Antoni Tàpies, *Marrón y ocre* (1959), Rafael Canogar, *Toledo* (1960) y Pablo Palazuelo, *Omphale V* (1965-1966). No obstante, la cuarta pared –la del ventanal– se corresponde ya con uno de los balcones en voladizo, en concreto los que hacen forma de zigzag. La imagen genera un *cuarto cuadro*, pues nos trae el paisaje de la hoz a la sala. La estancia, que también dispone de un banco desde el que sentarnos a contemplar todo el conjunto, lleva por una puerta a su izquierda a la sala que da al balcón de la Casa de la bajada de San Pablo, que queda de esquina, el balcón más monumental y fotografiado por los turistas (la «casa colgada»

que todos conocemos). Es una estancia diáfana con columnas de madera pintadas de blanco y suelo con moqueta. En ella se reparten algunas piezas escultóricas como la de Gerardo Rueda, *Encuentro II* (1970), y las dos de las tres mujeres de la colección, Susana Solano –*Venecia I* (1988)– y Soledad Sevilla –*Las Meninas* (1983)–.

Esta sala permite mayor juego al visitante por su amplitud al corresponderse con el famoso balcón de las Colgadas, con unas vistas desde las que observar a los turistas desde el puente de San Pablo *fotografiando-te*. Pero si queremos continuar el recorrido no nos queda más que regresar al rellano que llevaba a la sala 3 y seguir subiendo. Llegamos así al segundo piso, a la sala 5, correspondiente también a la Casa de bajada de San Pablo (en el margen izquierdo del conjunto). En ella es destacable el reverencial cuadro horizontal de Manuel Hernández Mompó, *Semana Santa en Cuenca* (1964) en frente, y las tres salas que la estancia nos ofrece: la sala 6, enfrente, la 7 a la derecha (ambas correspondientes a la Casa de la bajada de San Pablo) y la 8 a la izquierda (correspondiente a la Casa del centro). La sala 6 –o sala negra– era un antiguo almacén que coincide concretamente con la parte superior del pontido de San Pablo, y no tiene salida (Ibáñez, 2016: 369). Está pintada de negro –ventanas incluidas– y la aurática iluminación se inserta en el perímetro de los cuadros colgados en ella para destacar su potencial cromático, generando incluso cierta tridimensionalidad en pinturas como la de Antonio Lorenzo, *Número 396* (1964). A la derecha de la sala 5, en contraposición, tenemos la sala 7 –o sala blanca²– que pertenecería a un siguiente nivel dentro de este piso (pues no habría un piso tercero propiamente), con lo que de nuevo hay que subir algunos escalones. Tampoco

2 Al término de este artículo observamos que se ha intercambiado la numeración de la sala blanca, que pasa de ser la 7 a la 6, mientras que la sala negra pasa de ser la 6 a la 7.

tiene salida y, como su nombre anticipa, está enteramente pintada de blanco. Se superpone a la popular sala 4 que daba también a la hoz pero «no posee galerías de madera»; en su lugar hay «cuatro ventanas en quiebro continuo que caen directamente sobre los célebres miradores superpuestos» (Ibáñez, 2016: 370). Estas se insertan en el minimalismo de un espacio diáfano en tanto recortes de paisaje o cuadros abstractos enmarcados en las ventanas (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 205). Una vez deleitados con las matéricas y oscuras pinturas de Lucio Muñoz y César Manrique o las minimalistas *Columns* de Eusebio Sempere (1974), en una estancia decididamente purificadora (Villalba Salvador, 2006: 72), es momento de bajar para continuar.

A la izquierda de la sala 5, sala de donde partimos y que habíamos dejado a medias con el Hernández Mompó de frente, el tercer acceso que se nos propone justo al lado de la escultura espiral *El viento* de Martín Chirino (1963), es la pequeña sala 8, que sí tiene salida. Hemos abandonado ya al completo la Casa de la bajada de San Pablo y esta sala, entonces, se corresponde con la Casa del centro, con planta similar a la 2 en el primer piso, y que en este nivel se reduce solo a dicha habitación. Sirve de conector para llevarnos a la sala 9 o sala grande, la «más emblemática», con la estructura de madera en el techo que coincide enteramente con «la planta superior de la Casa de los escudos de Cañamares» (Ibáñez, 2016: 372). La estructura quedó vista después de derribar el desván que allí había, proporcionando una sensación de amplitud inusitada. Esta sala es «un espacio doméstico antiguo conservado casi por entero» y tiene muchos desniveles, como lo prueban los distintos escalones que coinciden con las antiguas alcobas. De hecho este espacio está formado por seis habitaciones ya desmanteladas, pero que adquieren cierta unidad gracias al «maderamen de cubierta» (373). Aquí se encuentra *Número 148* de

Luis Feito (1959), *Brigitte Bardot*, de Antonio Saura (1959) o tres cuadros de Zóbel de 1983 formando un sugerente tríptico: *Hocinos-otoño VI-*, *Atocha* y *Palacio de Cristal III*. En el centro de la sala volvemos a encontrar la escalera isabelina que al fondo vimos en la planta baja y que en este tramo sin embargo no se puede tomar, lo cual nos fuerza a buscar otra salida. Como podemos comprobar, este segundo piso es el más extenso de todos. Si nos fijamos, estamos recorriendo casi en su totalidad el segundo piso de las tres casas y –gracias a que no podemos bajar por la escalera bloqueada– llegaremos también a la cuarta, que continúa por una angosta puerta a la derecha de esta sala grande, enfrente de los tres Zóbel.

La puerta nos conduce a la sala 10, en el margen derecho del edificio, coincidente con la ampliación de 1978, de planta rectangular –dividida posteriormente en varias secciones formadas por paneles para colgar las obras y crear diferentes recorridos– con lo que resulta mucho más fácil para el visitante, además de ser la más amplia. Aquí están las obras de José Guerrero, *Intervalos azules* (1971), Manuel Millares, *Cuadro número 102* (1960), Antoni Tàpies, *Cruz y raya* (1974), o Gustavo Torner, *Elegía* (1968), entre muchas otras. Desde aquí hay una salida, y como estamos en el segundo piso, solo nos queda bajar por unas escaleras ya suficientemente holgadas al final de la sala que nos muestran que esta es una parte más nueva que el resto. Seguir la nos lleva al otro nivel del primer piso –la sala 11–, piso del que –recordemos– solo pudimos disfrutar de las salas 2, 3 y 4, en el margen izquierdo del edificio, correspondiente a las Casas de la bajada de San Pablo y del centro, que aquí no están conectadas con las de los escudos y con la ampliación de 1978. En la sala 11 se termina la colección y tenemos ante nosotros un cartel

con la muestra temporal³, dándonos dos opciones: o tomar una puerta a la izquierda conducente a la Casa de los escudos o ver esta muestra temporal que nos llevará a seguir bajando hasta el vestíbulo. Si tomamos la segunda opción tenemos de nuevo la misma planta repetida en la planta baja también destinada a la temporal y la sala 12 (por lo tanto el espacio es similar). Pero si seguimos en la misma planta y nos colamos por la pequeña puerta a la Casa de los escudos de Cañamares, en este nivel encontramos ciertas peculiaridades.

Accediendo desde la Casa del Rey a la de los escudos desde la citada puerta, en la pared oeste de una de sus salas (que se corresponde a la sala de reuniones del piso bajo), encontramos un mural gótico del siglo XVI conservado parcialmente. Algo muy característico del recorrido del museo es que, «unos observan los cuadros, otros el paisaje y otros el edificio» (Ibáñez, 2016: 377). En palabras aquí citadas de Zóbel: «El máximo entusiasmo lo muestran cuando ven el mural gótico. En realidad es un mural muy malo para ser gótico. Afortunadamente todo el mundo encuentra algo que admirar... Nadie parece fijarse en los grabados y dibujos». Este punto nos llama especialmente la atención dado que nos lleva a pensar que al ofrecer una experiencia espacial diversa, integrando arte, arquitectura y paisaje, este es un museo ciertamente conciliador y abierto (Fontán del Junco, 2019: 27). No obstante, la peculiaridad del mural reside en su excepcionalidad, pues no hay ninguno similar en la ciudad. Representa a un conjunto de personas comiendo en una mesa, otros tocando música, y su figuración, su toque pintoresco e incluso intuitivo –su estilo es más intuitivo que refinado– contrasta

frontalmente con el aspecto metafísico, sereno, profundo de todos los contrastes de color, las manchas, la materia, que hemos experimentado en los cuadros abstractos.

Un vano nos lleva de este mural a otra estancia donde radica parte de la biblioteca del Museo con documentación expuesta en la estantería de toda la pared frontal. Pero el mayor atractivo está en la puerta derecha de esta sala, que lleva a la capilla privada del bachiller de Cañamares, primer morador conocido de la casa: «se trata de una pieza cuadrangular de 3,25 x 3,18 metros, techada con el más bello artesanado civil conservado en la ciudad» (Ibáñez, 2016: 227). El espacio es tan reducido que genera una sensación de intimidad inusitada, y el artesanado tan delicado que parece como si nos hubiéramos colado en la sala privada de algún templo exclusivo (Villalba Salvador, 2006: 71). Su minúscula ventana también da a la hoz del Huécar. Saliendo de esta capilla regresamos a la sala de la estantería que ahora nos queda a la derecha: si la seguimos nos conduce incluso hasta un *timeline* dibujado en esa misma pared, con fotografías y recortes de periódico que nos ilustran la historia del Museo, favoreciendo una comprensión mayor de su historia.

Enfrente de esta pared volvemos a encontrar, ya por fin, la escalera isabelina –con celosía gótica en este tramo–. Como sabemos, no pudimos tomarla en la sala grande por estar bloqueada y al principio, en el vestíbulo, quedaba al fondo (además de indicarnos el recepcionista que por ahí no comenzaba el recorrido). En esta parte sí es accesible pero solo de bajada, y si descendemos (es la única opción que aquí se nos da para continuar –aunque ya no hay obras–) nos encontramos de nuevo en la planta baja. Esta bajada nos sirve para conocer la tienda de cerca al igual que percatarnos de una ventana que da a un patio cerrado al público. Si miramos hacia la derecha, advertimos la puerta que conduce a la casa de la ampliación, donde

3 Referencia concreta a la visita realizada en agosto de 2020. En función de los requerimientos espaciales de la exposición temporal del momento, se ocupan más o menos salas, afectando así a la distribución de la exposición permanente.



Sala 1, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Santiago Torralba.

queda la exposición temporal en caso de que no la hayamos visto en su totalidad. Algo que es probable dado que, recordemos, en el primer piso de la Casa del Rey teníamos dos opciones, o continuar bajando en ese mismo tramo para ver la exposición individual o bifurcarnos a la sala de los escudos y conocer el mural, la capilla y, a la postre, la escalera isabelina de la Casa de los escudos.

Este tortuoso recorrido, que fuerza al espectador a orientarse de alguna manera, forma parte de la propia experiencia diseñada por Zóbel para el conjunto. A no ser que se nos indique claramente (como se ha propuesto aquí), «se pasa imperceptiblemente de una a otra casa de la manzana de las Colgadas» (Ibáñez, 2016: 372). Podemos intuir diferencias –en los desniveles, en los vanos– pero si no conocemos la historia de

las casas resultaría muy complejo llegar a entender una estructura tan intrincada que precisamente gracias a ello, la hace tan única. Con las numerosas obras antaño realizadas, se podría entender una eliminación completa de tabiques y desniveles para hacer de este un museo al uso, pero no fue así y es por ello que hoy percibimos este aspecto doméstico y a la par extraño tan característico.

Conclusiones

Tras el recorrido realizado, destacamos principalmente, como exponía María Bolaños, «la escala doméstica», reducida, de las salas del Museo, las cuales albergan y acogen las obras de manera armónica, dando el espacio necesario a la respiración de cada pieza, otorgándoles un protagonismo inusitado (como en las salas



Sala 4, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Dolores Iglesias.

1 o 3), y a la vez conjugando una integración plástica tanto con el entorno donde quedan expuestas como con el conjunto de la colección (la sala 4, 5 o la 7 –blanca– dando al Huécar). Los vestigios de habitaciones pasadas (la sala 9 o grande, así como las salas del mural o la capilla), con sus desniveles atestiguan el respeto de Zóbel hacia la distribución original del pasado sin renunciar a su uso expositivo. En algunas estancias apenas caben dos personas y hay una, dos o tres obras, por lo tanto se apela a un tú a tú, a una intimidad (la sala 2, la sala 6 –negra– o la sala 8). Así, estructuralmente, el Museo no permite su masificación, aunque la gratuidad de la entrada haya multiplicado las visitas.

La intimidad se refuerza gracias a la especificidad de la colección –arte abstracto español–, formada por obras de carácter místico

en su indeterminación formal (que invitan al recogimiento, como en Sevilla o Feito) pero a la vez terrenal (el énfasis en la materialidad, como en Tàpies o Millares), en donde la abstracción se convierte en una forma de profundizar en nuestras emociones sin circunscribir la experiencia estética a través de una figuración o conceptualización (solo los títulos, como en Hernández Mompó, señalan cierto recorrido). Es por ello que estamos ante un museo abierto, como escribía Fontán del Junco, que no exige más que un dejarse llevar por parte del espectador. Lo doméstico adquiere un velo de espiritualidad al invitarnos a un camino que no sabemos a ciencia cierta donde nos lleva. Entendiendo lo sagrado como lo *no disponible*, aquí se nos está continuamente retando a ir *más allá*, gracias a los vanos que invitan a accesos insospechados: los tortuo-



Sala 7 (Blanca), cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Santiago Torralba.

sos pasillos, los escalones, los desniveles, las ventanas recortando el paisaje, las estrechas escaleras, contribuyen a la desorientación sin saber realmente cuál es el lugar del visitante ni si *ya se ha visto todo*.

La ubicación, en el reclamo turístico por excelencia de la ciudad, da cuenta del extraño protagonismo del arte en una ciudad pequeña como Cuenca, inusitado en urbes de similar población. Otros monumentos históricos de una factura más exquisita y de mayor envergadura como la catedral y las numerosas iglesias del casco, quedan desplazados por unas simples casas –unos simples balcones– que, si bien conservan algunos elementos arquitectónicos antiguos, son una reconstrucción –un «pastiche», como decía el escritor Juan Ramírez de Lucas– y que nos dan a entender la

importancia del lugar donde se ubica la casa tanto como la casa en sí. Es ese límite y abismo donde se conjugan paisaje y arquitectura, esa tensión entre la naturaleza y lo humano, lo que realmente nos lleva a reflexionar acerca de quiénes somos en una *informalidad* inusitada que nos devuelve a una cierta humildad originaria y precariedad elemental, más allá de cualquier pretensión *monumentalista* propia del museo tradicional.

Nota: Agradecimientos a Celina Quintas, coordinadora del Museo de Arte Abstracto Español, por su generosidad con el envío de las imágenes y los planos del Museo para su reproducción en el presente artículo.



Sala 8, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Santiago Torralba.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

APARICIO GUERRERO, Ana Eulalia y Cayetano ESPEJO MARÍN (2019) «Los museos de arte contemporáneo en el paisaje urbano de la ciudad de Cuenca», *Erebea: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 9: 189-222.

APARICIO GUERRERO, Ana Eulalia *et al.* (2017) «Dinámicas y procesos territoriales: Cuenca, ciudad Patrimonio de la Humanidad», en ALLENDE, F. *et al.* (ed.) (2017) *Naturaleza, territorio y ciudad en un mundo global. Actas del XXV Congreso de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1496-1505.

BELLIDO GANT, María Luisa (2001) *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón: Trea.

BOLAÑOS, María (2006) «“El futuro empieza hoy”. Los comienzos de un pequeño museo moderno», en vv. AA. (2006) *La ciudad abstracta. 1966: El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (catálogo exposición), Madrid: Fundación Juan March, 31-54.

— (2008) «Los museos bajo el franquismo (1939-1975)», *Historia de los museos en España*, Gijón: Trea: 391-431.

BONET, Juan Manuel (1989) «Una generación abstracta», *Espagne, arte abstracto 1950-1965*, París: Artcurial: 109-124.

— (1991) *Museo de Arte Abstracto Español: Cuenca*, Madrid: Fundación Juan March.

— (2006) «Cuarenta años después (algunos recuerdos conqueses)», en vv. AA. (2006) *La ciudad abstracta. 1966: El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (catálogo exposición), Madrid: Fundación Juan March, 83-104.

FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (2019) «An Artists' Museum, a Democratic Museum», *Cuenca: City of Spanish Abstraction*, Boston: McMullen Museum of Art, Boston College: 17-31.

GALISTEO ESPARTERO, Antonio (2013) «Aprendiendo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca: 50 años de la gestación de un modelo paradigmático», *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 12: 49-56.



Sala 9, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Santiago Torralba.

- GARCÍA MARCHANTE, Joaquín Saúl (2003) «Cuenca: la ciudad modelada por el agua y el hombre», *Cuadernos de Turismo*, 12: 179-190.
- GARCÍA-SORIANO, Lidia; CRISTINI, Valentina y Maria DIODATO (2020) «Cuenca (Spain), World Heritage City. Analysis of Vernacular Architecture and Management Strategies», *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XLIV-M-1-2020, 529-533.
- IBÁÑEZ, Pedro M. (2016) *Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- LILLO, José María (1990) *El Museo de Arte Abstracto español de las Casas Colgadas de Cuenca. Historia de un museo ejemplar*, Salamanca: Universidad de Salamanca [Tesis Doctoral].
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (1998) «Los nuevos museos de arte contemporáneo y moderno durante el franquismo», *Antigrama*, 13: 295-313.
- MARTÍNEZ SORIA, Carlos Julián (2018) «Cuenca, paradigma de arte contemporáneo», *Revista de museología*, 73: 52-53.
- MERINO HERNÁNDEZ, Consuelo M. (1991) *Realidad y proyección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- MUÑOZ, José Luis (1984) «Artistas, intelectuales y políticos despiden en Cuenca, con un homenaje colectivo, al pintor y mecenas Fernando Zóbel», *El País*, jueves 7 de junio. Disponible en https://elpais.com/diario/1984/06/07/cultura/455407210_850215.html
- NUÑO, Fernando y Fernando ZÓBEL (1966) *Casas Colgadas: Museo, Cuenca*, Madrid: Altamira.
- PÉREZ MOLERO, Antonio (2013) *Imprescindibles: Colgados de un sueño*, España: RTVE, 25 de febrero, 60'.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan (1967) «Museo de arte abstracto en Cuenca», *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, 97: 32-44.



Sala 10, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Dolores Iglesias.

SORIANO, Juan Carlos (2010) *Documentos RNE. El pintor Fernando Zóbel*, España: RNE, 23 de enero, 54'37". Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-pintor-fernandezobel-23-01-10/675093/>

THOMPSON GOIZUETA, Elizabeth (2019) «Cuenca: City of Spanish Abstraction; Repression and Resistance», en THOMPSON GOIZUETA, Elizabeth (ed.) (2019) *Cuenca: City of Spanish Abstraction*, Boston: McMullen Museum of Art, Boston College, 3-16.

TRÍAS, Eugenio (1991) *Lógica del límite*, Barcelona: Destino.

TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel (1984) *Cuenca. Evolución y crisis de una vieja ciudad castellana*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

VACAS GUERRERO, Trinidad y Paula María DE LA FUENTE POLO (2016) «La nueva proyección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y su relación con el turismo», *Estudios Turísticos*, 210: 41-62.

VICENT GALDÓN, Francisco (2010) «El Museo de Arte

Abstracto Español de Cuenca: una utopía hecha realidad», *Crítica*, Año 60, 969: 125.

VILLALBA SALVADOR, Ángeles (2006) «Enseñar a “ver”, aprender a “ver”. Fernando Zóbel antes y después de 1966», en VV. AA. (2006) *La ciudad abstracta. 1966: El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (catálogo exposición), Madrid: Fundación Juan March, 55-80.

Recibido el 3 del 9 de 2020

Aceptado el 8 del 10 de 2020

BIBLID [2530-1330 (2020): 74-93]

Este artículo ha sido posible gracias a la obtención de un Contrato Post-doctoral del Plan Propio de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) bajo la modalidad «Investigador en Formación 4º año» (Ref.: 2016/14100).