

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**LA CIUDAD ABSTRACTA
1966: EL NACIMIENTO DEL MUSEO
DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL**

2006

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Casas Colgadas. Cuenca
www.march.es





LA CIUDAD ABSTRACTA
1966: EL NACIMIENTO DEL
MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL















Foto cubierta: *A New View on the Cliff* (TIME, 1966). Foto Eric Schaal. Cortesía del Eric Schaal Estate
Fotos págs. 2 y 3: Vista de carretera en Cuenca. Fotos Jaime Blassi
Fotos págs. 4 y 5: Hoz del Júcar en otoño. Fotos Santiago Torralba
Fotos págs. 6 y 7: Casas Colgadas. Fotos Jaime Blassi
Foto pág. 9: Bordado de las Casas Colgadas con nazarenos por Antonia Soria Pareja
Foto pág. 10: Entrada al museo, 1966. Foto Jaime Blassi
Foto pág. 12: Bajada al museo por la calle Obispo Valero. Foto Jaime Blassi



Antonio López

Fundación Juan March

MUSEO
COLECCION
DE ARTE
ABSTRACTO
ESPAÑOL



LA CIUDAD ABSTRACTA

1966: EL NACIMIENTO DEL
MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL



DEL 28 DE JUNIO AL 17 DE DICIEMBRE DE 2006

Fundación Juan March



ÍNDICE

15	Presentación
17	ESPAÑA, 1966 Santos Juliá
31	«EL FUTURO EMPIEZA HOY» LOS COMIENZOS DE UN PEQUEÑO MUSEO MODERNO María Bolaños
55	ENSEÑAR A «VER», APRENDER A «VER» FERNANDO ZÓBEL ANTES Y DESPUÉS DE 1966 Ángeles Villalba Salvador
83	CUARENTA AÑOS DESPUÉS (ALGUNOS RECUERDOS CONQUENSES) Juan Manuel Bonet
105	«TODOS LOS ESPACIOS Y TODOS LOS TIEMPOS...» UNA CONVERSACIÓN CON GUSTAVO TORNER
131	FERNANDO ZÓBEL: CUENCA Y LA ESCALA PERFECTA Antonio Lorenzo
139	FERNANDO ZÓBEL Y LAS EDICIONES DE OBRA GRÁFICA DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL Rafael Pérez Madero
149	EDICIONES DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
219	BREVE APUNTE HISTÓRICO SOBRE LAS CASAS COLGADAS Pedro Miguel Ibáñez Martínez
231	EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL: CRONOLOGÍA Alfonso de la Torre
269	EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL: BIBLIOGRAFÍA SELECTA Alfonso de la Torre
297	LOS AUTORES

AGRADECIMIENTOS

Montse Aguer, Herbert H. Alter, José Aguilar, Juan Ávila, Excmo. Ayuntamiento de Cuenca, Javier Badenes, Jaume Blassi, Jordi Blassi, Ramón Boixadós, Juan Manuel Bonet, Javier Campano, Francisco Carrascosa, Rodrigo Díaz Núñez, Luis del Castillo, Martí Català Pedersen, Francisco J. de la Fuente Sáiz, Alberto García Valero, Domingo Garrote, Daniel Giralt Miracle, Cristóbal Hara, Miguel Jiménez Monteserín, Wendy Loges, Aurelio Lorente, Antonio Lorenzo, May Lorenzo, Adela Muñoz, Tomás Marco, Felipe Martín, Beatriz Montero de Espinosa, José Luis Muñoz, Isabel Ortega, Alejandro Padilla Zóbel, Georgina Padilla Zóbel, Rafael Pérez Madero, José Luis Rueda, Raquel Sáiz, Tecnifoto, Antonio Texeda, Jordi Teixidor, Luis Toloba, Gustavo Torner y Alfonso de la Torre

El 30 de junio de 1966 se inauguraba, con un sencillo acto, el Museo de Arte Abstracto Español en los históricos espacios de las Casas Colgadas de la ciudad de Cuenca. Para conmemorar aquel acontecimiento, la Fundación Juan March ha organizado una exposición sobre el nacimiento del museo del que Alfred H. Barr Jr., el fundador y primer director del MoMA, dijera ya en 1967 que era “surely one of the most admirable, indeed brilliant, works of art –a remarkable balance of painting, sculpture and architecture”.

La exposición a la que esta publicación acompaña está organizada alrededor de la generosa aventura personal y artística que culminó cuando, en 1966, Fernando Zóbel, con la colaboración de Gustavo Torner y Gerardo Rueda, entre otros artistas, y con el apoyo del Ayuntamiento de la ciudad, pudo exponer al público su colección de arte en las casas de la hoz del Huécar.

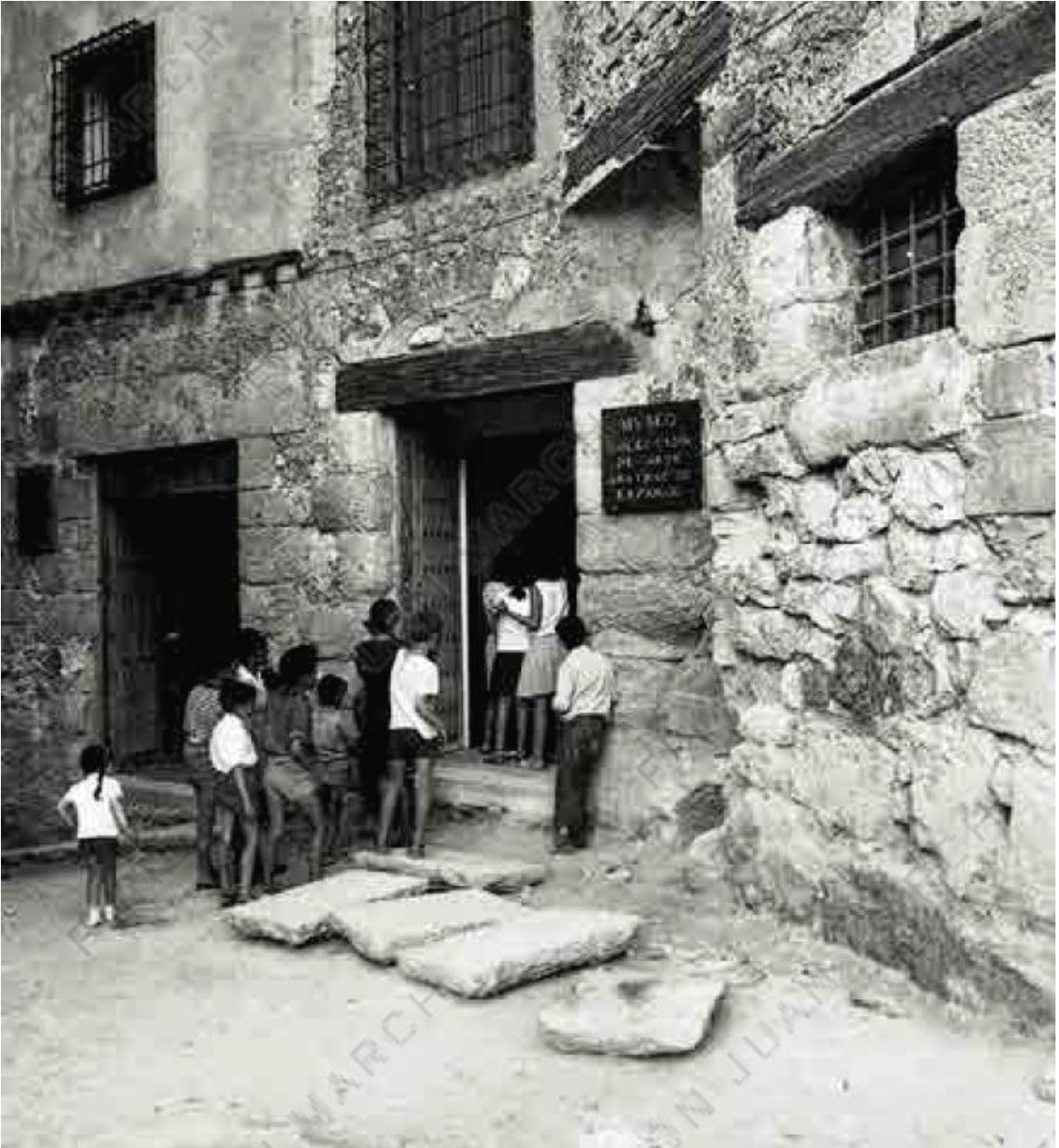
Tanto la exposición como el catálogo se han concebido como un prólogo al auténtico legado de Fernando Zóbel y de quienes le ayudaron: las obras de arte de este museo singular, fundado por un artista con su colección privada, temáticamente orientada al arte abstracto español.

Hemos querido mostrar muchos aspectos de la fascinante personalidad del Zóbel artista, mecenas, coleccionista y cultivado impulsor de empresas culturales. Y, también, mostrar la obra gráfica editada por el museo desde 1963 –serigrafías, grabados y libros de artista–, de la cual se presenta una selección en estas páginas. Tanto en el espacio expositivo como en este libro encontrará el lector interesado y curioso documentos procedentes del archivo histórico del museo y de otros archivos y colecciones, públicas y privadas; correspondencia de época; catálogos, libros, cuadernos de apuntes y dibujos de Fernando Zóbel; los carteles editados y diseñados por el museo; fotografías de autores como Francesc Català Roca, Fernando Nuño, Jaume Blassi, Luis Pérez Minguez o Javier Campano, entre otros; así como artículos de prensa nacional e internacional de la época, que testimonian la enorme difusión y fortuna crítica que, por lo general, tuvo el museo desde su creación.

También los textos reunidos en este libro se han escrito para presentar y reconstruir el cúmulo de circunstancias, voluntades y esfuerzos que permitió poner en marcha aquel museo pionero, que irrumpió como un auténtico *novum* en la España de 1966 para enseguida convertirse en un referente cultural, ejemplo de buen hacer museístico y foco de creación artística e impulso a las artes.

La historia del museo en las Casas Colgadas merecía por su singularidad ser relatada con esmero. Ésa es la pretensión de *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*, para la cual la Fundación Juan March ha contado con la ayuda, concreta y entusiasta, de muchos de los protagonistas de aquella historia y de la familia y amigos de los que también lo fueron y ya no están entre nosotros. Nuestro agradecimiento especial es para Gustavo Torner, por la paciencia y disponibilidad demostradas durante las sesiones de la conversación que publicamos en este volumen; a Antonio Lorenzo, por su escrito, ayuda y atenciones; a Rafael Pérez Madero, por su texto y sus diligentes gestiones; a Jordi Teixidor, por la pericia demostrada en el diseño de un catálogo especialmente complejo y a los hermanos Jordi y Jaume Blassi por su amable ayuda en el apartado de documentación fotográfica. Y también nuestro agradecimiento a Santos Julià, Juan Manuel Bonet, María Bolaños, Ángeles Villalba y Pedro Miguel Ibáñez por la calidad de sus textos para este catálogo y a Alfonso de la Torre por su minuciosa –y necesaria– historia del museo.

Madrid/Cuenca, 15 de junio de 2006



Fundación Juan March

ESPAÑA, 1966

Santos Juliá

En la mañana del día 15 de diciembre de 1966, los periódicos españoles aparecieron con un titular a toda página: “España votó ayer la nueva Constitución”. Leído a cuarenta años de distancia, ese titular se diría producto de una alucinación: España dotada de una Constitución diez años antes de otro referéndum en el que una mayoría de españoles votó favorablemente un texto de contenido bien diferente, el Proyecto de Ley para la Reforma Política. ¿Por qué habría sido necesario someter a referéndum este proyecto de ley si desde diez años y un día antes los españoles ya disfrutaban de una Constitución? Naturalmente, porque el texto que Franco había presentado a las Cortes el 22 de noviembre de 1966 no era una Constitución, ni por su origen, ni por su presentación, ni por el modo de su aprobación. Era, para decirlo con la terminología del propio régimen, una nueva Ley Fundamental, bien es verdad que no una más, no una cualquiera, sino la Ley Fundamental que culminaba lo que de tiempo atrás se conocía como “proceso de institucionalización”.

Y eso fue 1966 desde el punto de vista político: el año de la culminación institucional de un régimen que para entonces blasonaba de treinta años de existencia y cuya cabeza nunca había sentido prisa alguna por dotarse de una sola ley fundamental, mucho menos de una constitución. El origen de aquel régimen en permanente institucionalización había sido, como el jefe del Estado se encargó de recordar en su alocución ante el pleno de las Cortes españolas, “nuestra Guerra de Liberación, nuestra Cruzada”, nombres que, junto a Alzamiento Nacional y Movimiento Salvador, el mismo Franco asignaba, según las ocasiones, a la guerra civil. Desde aquel momento –dijo a los procuradores– había comenzado la lenta y difícil reconstrucción de una patria que había sufrido una decadencia de siglos y que, treinta años antes, en 1936, se encontraba ante el caos o la dictadura comunista. Había sido al propio Franco a quien había correspondido velar “noche tras noche junto al lecho de aquel enfermo que se moría, que se llevaban la guerra, la ruina y el hambre”. Y entonces, cuando se celebraba el XXX Aniversario del comienzo de aquella guerra, se disponía a culminar el edificio que nunca había querido ver terminado, como si le fuera en ello el carácter vitalicio de su jefatura: la Ley Orgánica del Estado fue aprobada por aclamación de los señores procuradores y por el voto afirmativo de

Foto pág. 16:
Niños en la entrada al Museo de Arte
Abstracto Español, ca. 1966.
Foto Jaime Blassi



Niños en Cuenca, ca. 1966.
Foto Jaime Blasi

una abrumadora mayoría de españoles, difícil de precisar dadas las irregularidades de elaboración de censo y de recuento de votos que acompañaron a aquel acontecimiento.

Porque acontecimiento fue, no rutina, por más que el nombre de la ley evoque una culminación burocrático-administrativa, mejor que política, de aquel régimen. Los españoles fueron sometidos a un masivo bombardeo de propaganda a favor del sí. Sí a la paz y al progreso, sí a Franco. Manuel Fraga llevaba ya cuatro años al frente del Ministerio de Información y Turismo y, con él y con su director general de Información, Carlos Robles Piquer, habían llegado las modernas técnicas de propaganda. Si Franco no podía abrir la boca sin evocar la decadencia y muerte de España y recordar la Guerra de Liberación y la Cruzada, Fraga y Robles no hablaban de otra cosa que de Paz y de Progreso, de futuro y de esperanza. En realidad, los españoles no votaban una ley que liquidaba el léxico totalitario y nacional-católico de las anteriores leyes fundamentales, o que convertía definitivamente a Falange en Movimiento y al Consejo Nacional del Movimiento en una especie de cámara alta; o que separaba por vez primera las funciones de presidencia del Gobierno y jefatura del Estado e introducía un curioso sistema de sufragio de cabezas de familia y mujeres casadas para elegir un tercio de procuradores en Cortes, llamado tercio familiar. Todo esto importaba menos que aquellos niños, tan monos, que con sus blancas manitas escribían con las piezas de un rompecabezas la leyenda: VOTA PAZ. Y así, entre las campañas publicitarias volcadas al futuro y los discursos conmemorativos de un pasado de guerra, para que nadie olvidara de dónde realmente se venía, transcurrieron aquellas semanas sin que se elevara ni una sola voz crítica. Es inútil recorrer la prensa por ver si aquí o allá surgía alguna advertencia, alguna reticencia, ante la manifestación programada del voto popular, por no hablar ya de alguna defensa, por tímida que fuese, del “no”. Meses antes del referéndum se habían cumplido treinta años del 18 de julio, la gran fecha que estaba en el origen de esta gran celebración: nadie lo discutía, nadie en su sano juicio iba a defender el no a la PAZ, el no al PROGRESO.

¿Cómo así, si precisamente 1966 fue también el año en que Manuel Fraga vio cumplido su propósito de dotar al régimen de una nueva Ley de Prensa e Imprenta que sustituyera a la Ley de Prensa de 1938, de evidente inspiración fascista? Se trataba de una ya vieja reivindicación de directores de periódicos y de periodistas en general que, en varias ocasiones, se habían dirigido a las autoridades competentes no con ánimo de protestar por el hecho en sí de la censura, sino más bien por los procedimientos arbitrarios que utilizaban los censores, personajes anónimos al abrigo de cualquier responsabilidad. La irritación suscitada por la supresión de palabras, frases o ilustraciones inocuas, el rechazo de originales, las órdenes sobre

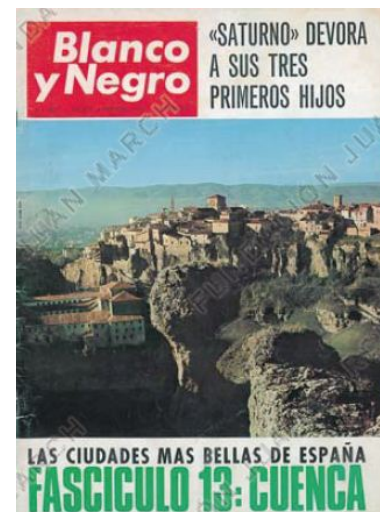


Interior del museo, ca. 1966.
Foto Jaime Blasi

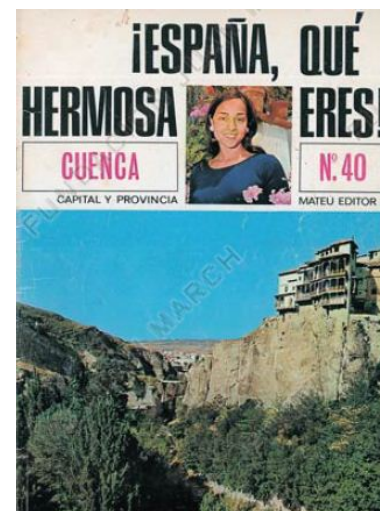
qué era preciso decir y qué silenciar habían alcanzado ya cierto nivel de exasperación y las protestas comenzaron a menudear. Al fin, también en aquel régimen el tiempo pasaba y, aunque tres años antes Manuel Fraga tuviera que guardar en el cajón un “anteproyecto de reforma constitucional que hubiera cambiado la Historia”, en abril de 1966 logró sacar adelante la nueva Ley de Prensa, esperada durante una década. Se acabó la censura previa, aunque pasaron a ser frecuentes las sanciones y secuestros: la porra de la represión sustituyó a las tijeras de la prevención. Decenas de revistas y periódicos que no sometían sus originales a la *consulta voluntaria*, sustituta de la *censura previa*, fueron víctimas de secuestros, cierres temporales o multas que dejaban temblando las precarias economías de unas empresas a la busca de nuevos lectores.

Se comprende, pues, que, recién inaugurada la ley, nadie se atreviera a negar legitimidad a un referéndum que hacía las delicias de las nuevas empresas de publicidad, por la oportunidad que ofrecía de ensayar técnicas de adoctrinamiento masivo. La construcción del régimen, lo que unos y otros llamaban su “institucionalización”, pudo así culminar sin mayor problema. No constituyeron tampoco un obstáculo las disposiciones adicionales que modificaban anteriores Leyes Fundamentales: el Fuero de los Españoles, el Fuero del Trabajo, la Ley de Cortes y la Ley de Sucesión fueron modificadas, en un intento de adaptarlas a la nuevas circunstancias, un antecedente que quedaría grabado en la memoria de la clase política del régimen cuando a partir de 1973 todo el mundo se presentó como reformista. ¿Acaso no se habían reformado cuatro leyes fundamentales por una del mismo rango como lo era la Ley Orgánica del Estado? Pues si se había hecho una vez, podría hacerse de nuevo. Éste fue el “error Fraga”: creer que, como había ocurrido en 1966, las Cortes volverían a decir que sí, diez años después, a sus proyectos de reforma de las Leyes Fundamentales. No cayó en la cuenta de que entre 1966 y 1976 se había producido el temido “hecho biológico”: Franco ya no estaba allí y los procuradores ya no aclamaban, sino que, a pesar de su conocida posición enemiga del sufragio universal, votaban.

El caso es que la Ley Orgánica del Estado se aprobó, primero por las Cortes, luego por el pueblo y que, con su aprobación, el régimen llegó a su cenit. Fue el punto álgido, su momento de plenitud, cuando se dio por seguro que, con progresivas reformas y aperturas, podría perdurar tras la muerte de su fundador. Era el triunfo de la administración sobre la política, o de la política como administración, realización del sueño de los españoles moderados que, desde los años del reinado de Isabel II, se habían cubierto bajo la enseña de “menos política, más administración”. Éste era el requisito del progreso dentro del orden, de la libertad bien entendida, aspiración de un difuso conglomerado que servía de sólido cimiento



Revista *Blanco y Negro*,
4 de febrero de 1967



Revista *¡España, qué hermosa eres!*,
n.º 40, 1966



Cine de verano en un pueblo, ca. 1960.
Foto Fernando Zóbel

a lo que por estos años comenzó a llamarse “franquismo sociológico”. El régimen presumía de legitimidad, derivada desde luego de sus orígenes, detalle, por otra parte, en el que comenzaba a ser una falta de educación insistir; derivada sobre todo de su ejercicio, de la eficacia que había demostrado al garantizar 25 años de paz y progreso y al suscitar la aparición de una amplia clase media que por primera vez podía acceder, dentro del orden, al consumo masivo de bienes duraderos: electrodomésticos, automóviles, pisos. Por tanto, nada de buscar modelos en el exterior: España era el modelo y España habría de ver algún día reconocida su verdad.

Pero ese modelo, al que sólo quedaba la designación del heredero de Franco a título de rey para asegurar su continuidad, recibió en este mismo año cenital de 1966 todos los anuncios de lo que habría de ser su inexorable declive. Desde que la Ley de ordenación económica de 1959 –llamada de otra forma “Plan de estabilización”– sentó las bases del I Plan de desarrollo, la economía y la sociedad españolas atravesaban un proceso de profunda y acelerada transformación: el fin de la agricultura tradicional, el éxodo rural, una urbanización desbocada, el crecimiento industrial, la elevación del nivel educativo, la llegada de mujeres al mercado de trabajo, un rápido proceso de secularización, la palpable mejora en las comunicaciones, las salidas al extranjero: todo advertía del surgimiento de una sociedad civil en pleno dinamismo y que, en amplios sectores de sus nuevas clases obrera y media, comenzaba a sentir como una camisa de fuerza la pervivencia de un sistema político que no reconocía los derechos fundamentales de libertad de reunión o de expresión.



Edificio de Correos, Madrid, ca. 1960.
Foto Fernando Zóbel

Los intentos de encauzar y controlar desde arriba las corrientes que bullían desde abajo impregnaron los años sesenta de una mezcla de expectativas de cambio hacia la democracia en pugna con la persistencia de un sistema construido para asfixiarla y reprimirla y que, paradójicamente, buscaba una nueva legitimación en su aireada capacidad de apertura. Era preciso probar su resistencia ampliando paso a paso los límites de lo decible: a esa tarea se entregaron revistas como *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo* o *El Ciervo*, *Serra d'Or* y *Destino*, en las que comenzaban a colaborar, codo con codo, autores de diversas procedencias ideológicas, de cristianos a marxistas. El apetito de leer a escritores hasta muy poco antes olvidados, excluidos o prohibidos, encontró un nuevo cauce con la aparición en este año de 1966 de la espléndida colección Libro de Bolsillo, lanzada por Alianza Editorial, que tantas ventanas, y a tan buen precio, abrió al exterior. Las nuevas corrientes surgidas desde la polémica irrupción de lo abstracto en el mundo de las artes plásticas encontraron también el modo de llegar a un público más amplio con la inauguración de decenas de galerías y salas de exposiciones que venían a recoger, exponer y comercializar los frutos ya

abundantes de los movimientos de renovación artística alumbrados desde los años cincuenta. Revistas, editoriales, galerías, ciclos de conferencias, debates: la sociedad estaba otra vez en movimiento mientras la Universidad se metía de lleno en lo que todo el mundo calificaba de crisis: Universidad en crisis y movimientos de protesta de estudiantes mientras el Estado culminaba su institucionalización, una paradoja más de los apasionantes años sesenta.

Habían comenzado muy pronto a moverse aquel año de 1966 los estudiantes universitarios. Como fue norma desde que, diez años antes, los madrileños se rebelaran por vez primera, también ahora, a los graves conflictos del año anterior en la Universidad de Madrid –con la expulsión definitiva de sus cátedras de los profesores Enrique Tierno, José L. Aranguren y Agustín García Calvo y la temporal por dos años de Mariano Aguilar Navarro y Santiago Montero Díaz– siguió un sonado encierro de los universitarios barceloneses en el convento de capuchinos de Sarriá. Habría unas 400 personas, entre ellas profesores auxiliares y personalidades intelectuales de Barcelona, recuerda Martín de Riquer, que fue a parlamentar con los reclusos por ver si deponían su actitud. Dubitativo el gobierno sobre las medidas a adoptar, fue el mismísimo jefe de Estado el que finalmente dio al general Camilo Alonso Vega la orden perentoria: “que se les desaloje inmediatamente”, recuerda López Rodó que dijo en medio de una reunión del Consejo de Ministros ante el largo y confuso informe del titular de Gobernación. Y así fue, no sin que antes aprobasen los reunidos un manifiesto en el que se anunciaba la creación del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios con el que los dirigentes de aquel encierro querían llenar el vacío dejado por la definitiva desaparición, un año antes, del SEU y su vana sustitución por unas inoperantes Asociaciones Profesionales de Estudiantes.

Los capuchinos no eran una orden religiosa que se hubiera significado por su defensa de la democracia, pero ocurrió el extraordinario caso de que, al proteger el derecho de los estudiantes a reunirse, los de Sarriá encontraron de inmediato la solidaridad de todos los superiores de los conventos de la orden. Más aún, al cabo de dos meses una manifestación de unos ciento treinta sacerdotes se dirigió desde el palacio arzobispal de Barcelona, donde se habían concentrado, a la Jefatura Superior de Policía con el propósito de entregar una carta de protesta por las torturas y malos tratos infligidos a estudiantes detenidos. Una manifestación de curas era algo más de lo que el régimen podía soportar sin inmutarse: los manifestantes sufrieron un feroz ataque de la policía que les obligó a dispersarse antes de alcanzar su objetivo; pero el daño estaba hecho: a partir de 1966 los curas entraron también en un imparable proceso de disidencia y rebeldía que añadió al problema universitario el no menos agudo problema eclesialístico.



Jóvenes universitarios: cuaderno de dibujos de Fernando Zóbel, Madrid, 1965





ORIGEN DE LAS CARRETERAS NATIONALES
Km. 0.
ORIGEN DE LAS CARRETERAS NATIONALES





¿Qué había ocurrido para que el régimen comenzara a sentir la erosión de aquellos firmes puntales que habían sido hasta fecha reciente las clases medias que podían enviar a sus hijos a la Universidad, y la Iglesia Católica que dirigía preces al Altísimo para que protegiera al “*ducem nostrum Franciscum*”? Pues el Concilio Vaticano II, eso era lo que había ocurrido, que, después de la encíclica *Pacem in Terris*, de Juan XXIII, había impulsado la reconciliación de la Iglesia Católica con los valores de la democracia. En España, la encíclica primero y el concilio, que había cerrado sus puertas a finales de 1965, después, trastornaron por completo el sistema de ideas y creencias que desde el final de la guerra civil había regido la relación entre el Estado y la Iglesia. Hubo más, desde luego: el tardío o, mejor, el secularmente reprimido proceso de secularización desbordó todos los diques de contención y se extendió por una sociedad que en aquellos años experimentaba su más profunda transformación económica. 1966, primer año posconciliar y primer año, por tanto, en el que habían de ponerse en práctica las directrices conciliares –entre otras la creación de la Conferencia Episcopal– pilló al episcopado español en estado de perplejidad, obediente por definición a una Roma mitificada, pero incapaz de marcar el rumbo: fue el comienzo de la crisis en los organismos especializados de Acción Católica, de la estampida de clérigos, de deserción de seminaristas: a partir de 1966, las ordenaciones sacerdotales cayeron, en sólo cinco o seis años, de cifras superiores a 6.000 a menos de 300, con el correlativo incremento de demandas de secularización.

La quiebra de la adhesión de la clerecía al régimen vino acompañada del apoyo de un buen puñado de sacerdotes a todo lo que en España se movía por conquistar derechos y libertades. El clero, que antes del Concilio se había acostado nacionalcatólico, se despertó a su término demócrata y hasta socialista. Tomar el camino de las dependencias parroquiales o conventuales para celebrar reuniones no fue sólo una costumbre de estudiantes universitarios, sino de obreros de fábrica. También en este caso, las primeras movilizaciones venían de antes, de 1962 y 1963, cuando las huelgas mineras de Asturias y la represión a la que fueron sometidos los dirigentes obreros y las sevicias sufridas por sus mujeres suscitaron movimientos de protesta y solidaridad antes inconcebibles. Luego, el nuevo sindicato de Comisiones Obreras comenzó a extender su organización, en muchos casos tras reuniones mantenidas en locales cedidos por párrocos y religiosos: una política a la que los clérigos prestaban de buena gana, su colaboración a sabiendas de que, no ya detrás, sino dentro de aquellas Comisiones estaba el Partido Comunista de España, que desde 1956 había dado un giro radical a su política con la propuesta de reconciliación nacional.

Esa política implicaba estar presente, entrar en las instituciones del régimen para, desde dentro, plantear reivindicaciones que obligaban a actuar a cara descubierta, en



Frailes visitando el museo, ca 1966.
Foto Jaime Blassi.

una peculiar forma de clandestinidad de la que la policía estaba al cabo de la calle. Desde que en 1958 se aprobara la Ley de Convenios Colectivos, que posibilitaba la negociación directa de las condiciones de trabajo entre obreros y empresarios, Comisiones Obreras había extendido su organización por toda España, de Barcelona a Sevilla, de Asturias a Madrid, incrementado su presencia en los puestos electivos de la Organización Sindical. Pero fueron las elecciones sindicales de este mismo año de 1966 las que impulsaron al sindicato clandestino en su primer gran salto adelante, aprovechando los resquicios que abrían las luchas internas entre las dos principales facciones del régimen. Mientras Presidencia, con Carrero Blanco y López Rodó a la cabeza, sacaba adelante la Ley Orgánica del Estado, el Movimiento, con José Solís aliado a Manuel Fraga, pretendía revitalizar la Organización Sindical con un mayor activismo de los jurados de empresa y al propio Movimiento con un proyecto de Ley de Asociaciones que permitiera lo que se llamaba “contraste de pareceres”, o sea, una vergonzante manera de favorecer cierto pluralismo político controlado desde arriba por el Consejo Nacional del Movimiento.

En esta lucha por la hegemonía entre Presidencia y Consejo Nacional, origen del resquebrajamiento de la unidad tantas veces cantada como esencia del régimen, es preciso situar las manifestaciones de oposición y disidencia que tuvieron en 1966 el año clave de su cristalización. En el orden institucional, triunfan los artífices de la Ley Orgánica, un triunfo que Solís, Fraga y, desde el Ministerio de Asuntos Exteriores, Castiella, intentaron contrarrestar con sus iniciativas. Las pugnas entre ambas facciones ampliaron el espacio por el que asomaron la cabeza los movimientos de protesta que se venían incubando al menos desde diez años antes pero que ahora buscaron un terreno común de encuentro. El trasvase de efectivos desde el campo que había sido de los vencedores al campo de la oposición alegal o semilegal conoció un notable incremento. Ex-falangistas reciclados como marxistas, monárquicos conversos al liberalismo, católicos que emprendían el camino a la democracia se encontraban en múltiples ocasiones firmando los mismos manifiestos o participando en los mismos actos que comunistas, socialistas o marxistas en general, procedentes del campo de los vencidos en la guerra civil. Muy pronto, la divisoria que atravesaba el campo político desde la guerra dejó de definirse como vencedores y vencidos y pasó a identificarse como dictadura o democracia. Lo cual, por otra parte, exigía clausurar explícitamente el legado de la guerra civil a la par que se extendía el lenguaje y la práctica de reconciliación. 1966, que unos celebraban como XXX aniversario del Alzamiento Nacional, fue ocasión para que, desde las páginas de *Cuadernos para el diálogo*, se propugnara la “gran aventura espiritual de la reconciliación y de la concordia con los que están cerca de nosotros y con los que están lejos, con nuestros adversarios en la vida privada y nuestros enemigos dentro de la comunidad nacional”. Era todavía una manera moral de decirlo, pero en este

Fotos págs. 22 y 23:
El km 0 en la Puerta del Sol,
Madrid, 1966.
Fotos págs. 24 y 25:
La Gran Vía, Madrid, 1966.
Fotos Francesc Català Roca



Antonio Machado, *Yo voy soñando caminos*,
Edición de Ricard Giralt-Miracle.
Barcelona, 1966

caso el discurso moral no quedaba sin consecuencias políticas, entre otras, de manera muy principal, que en cualquier proyecto que se contemplase de transición a la democracia era imprescindible un acuerdo entre gentes que venían del bando de los vencedores con otras que procedían del de los vencidos: una cultura política democrática antes de la democracia comenzaba a extenderse por la sociedad española.

Signo de este nuevo espíritu de los tiempos fue el intento de un notable grupo de intelectuales de organizar un homenaje nacional al máximo poeta en el que todos ellos podían reconocerse, Antonio Machado. Fue a principios de este año –que va pareciendo mirífico– de 1966, en febrero; el lugar del homenaje habría de ser Baeza y entre los convocantes había firmas de todas las procedencias, desde antiguos falangistas hasta conocidos comunistas: Aleixandre, Ridruejo, Sastre, Buero, López Pacheco, Maravall, Fuster, Aranguren, Castellet. A Baeza se dirigían alrededor de 2.500 personas, quizá –dice el cronista– hasta 3.000, cuando a los quince kilómetros de la localidad tropiezan con la Guardia Civil que corta la carretera y detiene los autocares. A pesar de este primer obstáculo, muchos no se arredran ante la presencia de las metralletas y siguen a pie, o en coches particulares, la subida hasta Baeza. Llegados a su destino, comienza un silencioso desfile que el teniente al mando de un destacamento de la policía armada se dispone a cortar con la amenaza de una carga si los manifestantes no se disuelven. La gente aguanta hasta que, al tercer silbato, se ejecuta la amenaza: “una orgía de violencia”, escribe el corresponsal de *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, única publicación que, desde París, informa de los hechos.

Así había comenzado aquel año que vio la inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca: con una carga policial para disolver una pacífica reunión de gentes de todas las procedencias políticas que subieron hasta Baeza a rendir homenaje al poeta Antonio Machado, muerto en el exilio pocas semanas después de traspasar la frontera al término de la derrota de la República. Esta manifestación fue sólo como un presagio de lo que vendría; después, los problemas no hicieron más que acumularse. Se habló y se escribió mucho del problema de la Universidad: sencillamente, los estudiantes querían organizarse libremente; se dieron muchas vueltas al problema del clero: las multitudinarias hornadas de curas jóvenes le habían vuelto la espalda al régimen y acogían solícitos en sus locales a los obreros de Comisiones y a los estudiantes universitarios; se habló del problema social, de huelgas convocadas para reclamar el derecho de huelga, de sindicatos clandestinos organizados para reivindicar la libertad sindical; se habló de libertad de prensa, del derecho a la información y cayeron multas y secuestros sin tasa sobre los que se atrevieron a forzar los límites establecidos; y se comenzaba a hablar también del

problema catalán y del problema vasco: los curas de la manifestación eran catalanes y, aunque todavía tardará dos años en cometer su primer atentado mortal, ETA existía ya desde 1959.

Frente a tanto problema, el régimen respondió, por una parte, con su ley institucionalizadora y su referéndum; por otra, con el proyecto de recuperar la iniciativa desde los organismos vinculados al Movimiento: un proyecto de ley de asociaciones, otro de ley sindical, y otro, finalmente logrado, de ley de prensa. Ganaron en 1966 los llamados tecnócratas, pero la suya fue, en el sentido exacto de la palabra, una victoria pírrica, de esas que llevan en sí mismas los gérmenes de la posterior derrota, aunque en este caso tardaría varios años en llegar. Pues fue en 1966 cuando, ante este postrer intento de consolidación y pervivencia de una dictadura disfrazada de Estado administrativo, la disidencia y la oposición se extendieron desde los intelectuales y estudiantes que subieron a Baeza y se encerraron en Sarriá hasta los obreros de Comisiones que ganaron en las elecciones sindicales; y fue también entonces cuando, a pesar de una apariencia de unidad, se agravaron las hostilidades entre las dos facciones más poderosas del régimen. Esos procesos no tendrán su momento crítico hasta tres años después, cuando en 1969 estalle el caso MATESA, con el paradójico resultado de la derrota de Solís y Fraga y el correlativo triunfo de la élite tecnocrática, mientras las movilizaciones obrera, universitaria y nacionalista obligaban al Gobierno a decretar el estado de excepción. Cuando sólo habían transcurrido tres años del triunfo de su institucionalización, el régimen comenzaba a descender; uno a uno, los escalones de su larga crisis terminal.



«EL FUTURO EMPIEZA HOY» LOS COMIENZOS DE UN PEQUEÑO MUSEO MODERNO

María Bolaños

Cuando el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca abrió sus puertas por primera vez, en 1966, la cultura europea, y los museos particularmente, atravesaban un extraño estado de ánimo, difícil de explicar con palabras. Por esas mismas fechas, el director de un pequeño museo moderno holandés, Willem Sandberg, trató de resumir aquel sentimiento en un breve texto. Sandberg, que había estado al frente del Stedelijk Museum de Ámsterdam en la década sombría de la posguerra, había llevado a cabo de manera solitaria y discreta un trabajo poco publicitado pero muy atractivo, haciendo del Stedelijk uno de los pocos museos de arte moderno divertidos y accesibles del período, que en las décadas siguientes serviría de modelo inspirador. En su escrito expresaba la conciencia de sentirse en un umbral lleno de funestos recuerdos, pero también de esperanzas audaces, en el que las fuerzas creadoras, a contracorriente, “dirigidas por una corriente instintiva”, sin resignarse, alerta como centinelas, decididas a “empujar la puerta de la nueva era”, trataban de agarrar el porvenir para dar un domicilio, generoso y elástico, al alma de la sociedad futura; una casa del presente donde, gracias a una cohesión de amistades, se preparase el mañana: “Si queremos seguir siendo nosotros mismos, tendremos que cambiar sin cesar. *El futuro empieza hoy, caminemos a su lado*”.

A diferencia de los americanos, que habían salido indemnes de la II Guerra Mundial –y que van a tomar la delantera, en particular el MoMA, convertidos en la referencia privilegiada por su vínculo con el arte más vivo, además de por su proyección social y su incesante renovación museográfica–, la realidad de los museos de arte moderno europeos era radicalmente distinta. Incluso, pasada la posguerra y entrada ya la década de los sesenta, seguían resintiéndose de los daños sufridos durante la contienda –la destrucción material, la sangría de sus colecciones y el desprestigio causado por las manipulaciones ideológicas–, y vivían en la precariedad, abandonados a sí mismos, sumidos en la desorientación y, por añadidura, poco amados.

Foto pág. 30: Vista de la hoz del Huécar desde un ventanal del museo.
Foto Santiago Torralba

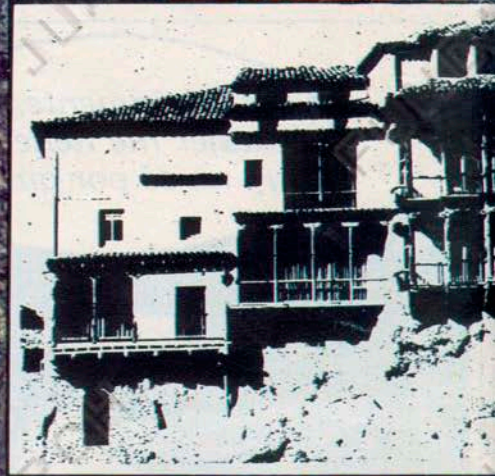
El caso español era aún más desalentador. Pues, aunque desde comienzos de los sesenta el régimen había abandonado el monolitismo cultural de la inmediata posguerra y el país empezaba a recobrar cierta normalidad cultural –que a duras penas encubría la anomalía de la dictadura–, aquellos “años de penitencia”, como los llamó Carlos Barral, siguieron estando caracterizados por el raquitismo de la vida intelectual, el aislamiento artístico de todo contacto extranjero y, en el caso particular de los museos, por una rutinaria y aletargada actividad y la mayor desidia de los poderes oficiales. Nadie se fijaba en ellos: polvorientos, anticuados, vacíos. Gaya Nuño, buen conocedor del patrimonio artístico nacional, fue uno de los pocos que se atrevió a declarar en voz alta la letanía de sus carencias: pobreza de ideas, instalaciones anacrónicas, presupuestos anémicos, caos jurídico, proscripción de la modernidad y, lo que era más grave, una total renuncia a su función educativa. En los años sesenta, en la España de los “teleclubs” –que fue el mayor esfuerzo que el Estado se permitió en el ámbito de la modernización educativa–, sólo un cuatro por ciento de estudiantes de bachillerato había estado en un museo y sólo la décima parte sentía curiosidad por visitarlos.

El régimen había impulsado alguna iniciativa para cubrir las clamorosas ausencias y pretextar cierto florecimiento museístico, fomentando las fundaciones dedicadas monográficamente a artistas del siglo XX de poco fuste, como el Museo Zabaleta (1960), en Quesada; el dedicado a Victorio Macho, en la misma casa en la que el escultor vivió en Toledo, y que fue convertido en museo a su muerte en 1966; o la Casa-Estudio de Anglada-Camarasa, (1967), en Pollensa, por citar sólo algunos ejemplos de la larga decena de museos de esta naturaleza, intensamente hagiográficos, que ofrecían una perspectiva engañosa de la creatividad española, y que parecían museos dormidos, detenidos en el tiempo e invalidados por su propio tedio.

Es cierto que, bajo el aperturismo democristiano, se produjeron algunos cambios. El régimen había comprendido la imposibilidad de mantener el monopolio academicista, así como la inconveniencia de su rabia antimoderna de los primeros días y de su visión de la vanguardia como una conspiración contra los valores eternos del arte español. Las Bienales Hispanoamericanas, que se celebran desde 1951, aunque de tono muy conformista, permitieron a los jóvenes abstractos hacerse un lugar propio y, sobre todo, atrajeron la atención de los medios internacionales hacia la audacia de una nueva vanguardia española de posguerra. También se abordó la remodelación del Museo de Arte Moderno y su nuevo director, el inteligente Fernández del Amo, llevó a cabo una política de desusada calidad, heroica teniendo en cuenta el contexto, que despertó grandes esperanzas en los medios intelectuales, entre los profesionales y los aficionados al arte, a la vez que era acogida con frialdad y desdén por las autoridades ministeriales. Hasta que fue destituido en 1958, creó

"BEL"
Abril 1972

UN ESTILO CONCRETO DE MUJER EN EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO DE CUENCA



La moda y la belleza sirven para crear un estilo de mujer, para hacerla distinta y nueva todas las temporadas. En este caso se ha elegido un marco que realzara este estilo. En la realización de este reportaje han colaborado estrechamente el modista Lino, prestando parte de su colección de primavera-verano, la marca Helena Rubinstein maquillando a las modelos, y el Museo de Arte Abstracto Español que ha prestado sus salas para la realización de las fotos que, como siempre, ha realizado Carlos Hernández.



Lunares, gran profusión de lunares de todos los tamaños y colores que se mezclan con la tela lisa para lograr unos modelos perfectamente jóvenes y desenfadados. (Modelos: Lino; maquillaje: Helena Rubinstein)





Tres nuevos vestidos de
noche en los que la enorme
fantasia de los estampados
juega con la simplicidad de
los modelos de Lino.
(Maquillajes:
Helena Rubinstein)

una sala de exposiciones temporales, organizó cursos de arte abstracto, expuso a los artistas de El Paso y del informalismo americano y europeo, trabajó con galeristas jóvenes y emprendió contactos por su cuenta con Miró, Picasso y los artistas exiliados para propiciar la “salida de la clandestinidad” de los artistas verdaderamente modernos y la incorporación a los fondos del museo de la vanguardia maldita, vetada desde la guerra. Poco a poco, la paciente actitud de Fernández del Amo fue consiguiendo una ilusionada audiencia para sus experimentos, creando minoritarias pero apasionadas polémicas y formando un público de adictos, sobre todo jóvenes, exiguo pero ferviente.

Aún después del cese de Fernández del Amo, hubo pequeños islotes de modernidad, como la cesión por el MoMA de parte de su colección para una gran exposición de la última pintura americana, que, a pesar de realizarse en verano, se vivió como un verdadero regalo para los aficionados y alcanzó un notable reconocimiento en la prensa, en un momento tan vacilante de la vida cultural española. O como, por ejemplo, la exposición de grabados de Picasso, de 1961, que compensaba en parte la deuda del Estado con el pintor más importante de su tiempo, tras décadas de condenación. 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.

Esta trayectoria de la principal institución nacional dedicada al arte contemporáneo es un buen exponente de la política del franquismo en este campo, caracterizada por el aburrimiento y la mezquindad con que era tratada la vida artística del interior; la manía contra lo extranjero y, quizá la más eficaz y silenciosa de las censuras: la indigencia económica y la escasa implantación social. Es cierto que algunos artistas eran promocionados oficialmente en exposiciones internacionales y galerías extranjeras de prestigio –Tàpies en Nueva York y París, Oteiza y Chillida en la Trienal de Milán, Feito en la Bienal de Alejandría, además de exposiciones colectivas en Friburgo, Basilea, Río de Janeiro o Tokio—. Pero este falso barniz de normalidad artística y de libertad exhibidas en el extranjero se volvía frialdad y desdén gubernamentales en cuanto los artistas volvían a casa: no se organizaban exposiciones, ni se adquirían obras, ni se hacía nada por dar a conocer las nuevas tendencias.

En realidad, cualquier iniciativa estaba abocada al fracaso, pues, como le sucedió a Fernández del Amo, caía muy pronto en la absurda paradoja de tener que responder a la naturaleza propia de todo museo dedicado a la modernidad artística y divulgar el arte vivo internacional y, a la vez, verse obligado a cumplir esta tarea casi clandestinamente, para no molestar al Gobierno. Por eso, tampoco prosperó

Fotos págs. 33-36: Reportaje de moda del diseñador Lino en el museo, publicado en la Revista *Bel*, abril de 1972.
Fotos Carlos Hernández

el proyecto de un Museo de Arte Contemporáneo en Barcelona, cuya gestación en 1960 se debió a la iniciativa de un grupo de artistas catalanes, que consiguieron con dificultades una sede, la cúpula del cine Coliseum, y que, con una colección formada por obras de todos ellos, emprendió, bajo la dirección de Cirici Pellicer, una voluntariosa andadura, andadura que, tras malvivir asfixiada económicamente, se vio truncada al cabo de tres años por falta de apoyo oficial.

En toda Europa, los años inmediatamente anteriores a 1966 fueron, en lo relativo a los museos de arte moderno, un tanto especiales. Por doquier parecía como si la institución museística hubiese sido dejada al margen y en un segundo plano en la reorganización de la sociedad postbélica, a la vez que se gestaba una nueva sensibilidad que había perdido el gusto por esa vieja institución. Era evidente que ya no podía gozar de la indiscutible supremacía que la había convertido en la mayor máquina cultural del siglo XIX. Pero nadie parecía sentir la necesidad de una reforma. Los poderes públicos y las generaciones más adultas, que habían conocido la guerra, centraban los esfuerzos en las necesidades inmediatas, tales como el alojamiento, la instrucción, las infraestructuras; y la reconstrucción de los museos avanzaba a una lentitud exasperante y, lo que era peor, se atenía a los criterios de un modelo anacrónico y agotado. Mientras, los más jóvenes encontraban una mayor fascinación en otros ámbitos culturales donde ejercer la creatividad emergente, en particular el teatro, la literatura y, sobre todo, el cine, a la vez que, desilusionados, se alejaban de los museos, vistos como lugares del pasado, torres de marfil polvorientas y perfectamente prescindibles; sin nada que ver con la conciencia de cultura contemporánea, con la nueva voluntad cultural.

Pues, efectivamente, esto eran la mayor parte de los museos de arte moderno, atrincherados, en el mejor de los casos, en el culto a las primeras vanguardias –desde el impresionismo a los cubistas o el surrealismo–, pero ciegos a la hora de dar a conocer el arte del momento, que estaba vetado en sus salas. “¿Cuánto de *moderno* tiene el Museo de Arte Moderno?”, era el título de un manifiesto firmado por Ad Reinhardt y sus amigos, haciendo pública su rebelión contra el conservadurismo del MoMA, al que acusaban de haber dimitido del evangelio que había hecho de él el mejor museo de entreguerras. De ahí que ya desde los años cincuenta se gestase la rebelión *antimuseo* que iba a estallar a finales de los sesenta, llevando a la institución al desahucio, dejada por imposible.

Que, a pesar del desánimo dominante, algo se estaba moviendo, lo prueban algunos signos de rebeldía frente a la atonía general, que indican la emergencia de una reflexión teórica y crítica renovadoras. La publicación, en ese año de 1966, de un texto pionero en el campo de la sociología museística –*L’amour de l’art*, del

joven sociólogo francés Pierre Bourdieu— que denunciaba la orientación elitista de la institución, inaceptable en una sociedad que defiende los valores democráticos, advierte de la insatisfacción sentida por los profesionales más despiertos. Y aparecen también algunas valientes experiencias a contrapié, que disfrutarán de un éxito de público estimulante, como la *Dokumenta*, primera retrospectiva de la modernidad internacional tras la guerra, creada en una Kassel arrasada por los bombardeos, concebida como una deuda que la cultura alemana tenía con la tradición vanguardista que el nazismo había interrumpido con tanta violencia. Algunos de sus inspiradores defendían, en términos vehementes e inequívocos, “que había sonado ya la hora de poner el punto final a las *miradas retrospectivas* y a la historia; que sólo puede mostrarse lo que forma parte de nuestro presente inmediato y de su gente”, una convicción que va abriéndose paso calladamente y que también preside el proyecto del grupo abstracto de Cuenca.

Es muy expresiva del estado de cosas dominante en esa década incierta la frecuencia de iniciativas tomadas por sectores ajenos al campo profesional del museo, en especial por los propios artistas. Abundan los casos, aquí y allá, de creadores que imprimen a sus colecciones un sello declaradamente privado, que se adentran en aventuras museísticas arriesgadas, que patrocinan empresas en solitario y sin apoyo oficial. Es bien conocido, como uno de los más originales, el de Jean Dubuffet, que desde 1945 venía formando su museo personal de *art brut* —un conjunto de cinco mil obras conseguidas en asilos, manicomios y prisiones—, conservado en un inmueble de París, sin poder mostrarlo al público, hasta que, llevado por el deseo de asegurarle una sede pública y definitiva, lo ofreció a la ciudad suiza de Lausanne, cuyas autoridades municipales acondicionaron un viejo castillo del siglo XVIII, que fue finalmente abierto en 1971. O también, por mirar del otro lado del Atlántico, la decisión tomada en Nueva York, en 1968, por el americano Donald Judd, uno de los protagonistas del movimiento minimalista. Obsesionado por una preocupación compartida —la pobreza e inadecuación con que los museos americanos, demasiado preocupados por el éxito y el dinero, tratan la obra de los artistas, y su pésimo gusto a la hora de colgar sus obras de arte—, instala en un gran inmueble del barrio del Soho una exposición estable de artistas de su generación, obras suyas y de escultores a los que admiraba. Según él mismo decía, se trataba de una alternativa al museo, más natural y barata, y menos pomposa.

Todas estas iniciativas y experiencias renovadoras llegaban a España sólo en forma de rumores. Pero si bien es cierto que, como ha quedado patente en el caso del museo madrileño o barcelonés, no se llegó a configurar una política coherente ni una red de centros dedicados al arte contemporáneo, es importante no olvidar, una vez

Foto pág. 40: Detalle de la estructura de madera de una sala del museo.
Foto Jaime Blassi

Foto pág. 41: Sala del museo.
Foto Fernando Nuño





más en la historia de la museística española, el papel desempeñado por un pequeño número de esforzados particulares, animados por el solo afán de divulgar el arte en una sociedad cada vez más hambrienta de conocimiento.

Y es que aquí, a mediados de los años sesenta, las fuerzas creadoras más avanzadas abrigaban esperanzas de un futuro que empezaba a atisbarse ya. Lo había visto con inteligencia Juan Benet, que explicaba la singular situación que se produjo en la cultura española que, ya antes de desaparecer la dictadura, “empezó a ser posfranquista, disfrutando de algo así como de una democracia clandestina, aún inexistente”, actuando como si no hubiese obstáculos ni censuras; de modo que la vida artística e intelectual inició un nuevo camino y adoptó nuevas actitudes, “con la vista puesta por delante, sin obediencia a otras reglas que las propias”. Fue esa determinación de preparar el futuro, sin otra sumisión que el propio deber moral, la que explica la resolución con la que unos aventureros, partidarios del error y del riesgo, desafiando *la fuerza de la gravedad*, decidieron una noche de junio de 1963, en una cena, acometer un proyecto que venían mimando desde unos meses antes.

Todos los grandes proyectos empiezan así: asumiendo compromisos inciertos. En este caso el punto de partida era una excelente colección de arte español de la generación más joven, cuyo propietario, y principal inspirador del proyecto, era Fernando Zóbel, un pintor nacido en Filipinas y formado en



Vista de la hoz del Huécar desde los ventanales de la ampliación del museo.
Fotos Santiago Torralba

Harvard —esta experiencia universitaria bostoniana le imprimió un alto sentido de la exigencia y del rigor—, que desde 1955 había viajado por Europa y España, hasta instalarse aquí definitivamente en 1961. Estaba muy bien informado sobre las tendencias del arte de los años cincuenta, era un apasionado del coleccionismo y un amante de los museos; de hecho, antes de su llegada a Madrid había sido director honorario del Museo de Manila. Allí había iniciado su colección personal, formada por filatelia, numismática, bibliofilia y pintura y porcelana chinas de mérito excepcional. El contacto con los artistas españoles va a ser determinante en su futuro. Conoce a Rueda en 1955, y enseguida a Saura, Chirino o Sempere, que regresa a España en 1960; a Torner en 1962, y a Guerrero, cuyas estancias eran cada vez más prolongadas, en 1964. Una afinidad más particular se tejió entre Zóbel, Rueda y Torner, avivada por los viajes a París, los proyectos expositivos comunes, en Biosca, Juana Mordó o Juana de Aizpuru, o la asistencia a la Bienal de Venecia, en 1960 y 1962, a la que acudieron juntos, así como a distintas exposiciones en Basilea, Múnich o en la Tate Gallery de Londres.

Desde su llegada empieza su colección española, que afronta como un deber moral, consciente de la belleza y el valor artístico de una tendencia todavía reciente, la pintura abstracta, y de una generación, la de los cincuenta, en la que advierte una calidad equiparable a la del informalismo europeo o el expresionismo neoyorquino, pero que, a pesar de su buena acogida en el



extranjero, no encuentra la proyección nacional que merece. A partir de 1960, y dado el imparable incremento de la colección, Zóbel considera la conveniencia de encontrar una sede que permita presentar esas obras dignamente y difundirlas en un ámbito público. Descartado Madrid, en el invierno de 1962 hace varios viajes a Toledo, tratando de encontrar un local adecuado. Pero no será hasta junio de 1963, en que, en una célebre cena en la que se encontraban, entre otros, Sempere y Torner, éste, que vivía en Cuenca y estaba emparentado con el alcalde de la ciudad, comenta la oportunidad que ofrece la rehabilitación de unas viejas casas medievales en la parte alta, que aún no tenían destino.

Una visita a Cuenca y la disposición del Ayuntamiento a ceder el edificio despertaron su entusiasmo y el inmediato propósito de abrir en esta pequeña ciudad del interior castellano el museo de arte abstracto. Desde ese momento, los tres pintores acometen su ideal con la vehemencia y el desinterés que presidirá siempre esta rara empresa, a la que, de modo intermitente, se sumarán otros artistas, como Antonio Lorenzo.

El grupo encontró en la ciudad una misteriosa afinidad con su temperamento artístico, una afinidad que, desde siglos atrás, venía siendo, alternativamente, descubierta y olvidada. Cuenca aparece rememorada o inventada como una alucinación en la imaginación de escritores como Carpentier, que confesó haber soñado con esta ciudad colgada, sin haberla visto nunca, a raíz de la lectura de Baroja –que la había descrito en *Los recursos de la astucia* como un conjunto de “casas amarillentas, algunas de diez pisos, con paredones derruidos, asentadas sobre la roca viva de la hoz, manchadas por las matas, y al borde del precipicio, con miradores altos, colgados, y estrechas ventanas, que producen vértigo”–. O como Unamuno, que había hablado de las “casas desentrañadas que se asoman a la cima”; o Lorca, que rememoró sus grietas, sus espinos y el aire transparente de la Ciudad Encantada; o Hemingway, que ya en los años cincuenta, la recorrió con Einaudi y Carlos Barral. También había atraído a pintores como Wilfredo Lam o, luego, Vieira da Silva. Y, sobre todo, fue elogiada por los poetas desde Góngora y Fray Luis de León hasta Gerardo Diego, quien caracterizó este paso angosto del Huécar por entre las escarpaduras –“nunca vi un río tan íntimo”–, como un refugio de creatividad casi cosmogónica: “La creación está aquí / aquí mismo se congregan / el nacimiento del aire / la voluntad de la piedra”. Fue, seguramente, ese modo de alzarse en el paisaje desafiando las leyes de la gravedad, de la pesadez, anidando en la roca, lo que determinó a Zóbel a instalarse en esta ciudad vieja de aire tan insumiso, que tan bien casaba con el desafío de su proyecto.

Las Casas Colgadas conformaban una edificación muy singular de la que no se ha podido precisar la fecha de construcción (ya estaban ocupadas en el siglo XV), ni la función que



Interiores del museo, 1966.
Fotos Fernando Nuño

había cumplido en el pasado, aunque hasta mediados del siglo XVIII habían alojado en la Casa Consistorial. Formaban parte de un conjunto urbano, “una ciudad colgada”, cuyas edificaciones pendían sobre la sima gracias a un peculiar sistema de andamiaje de vigas, denominado “almojaya”. En 1927, se adosaron al viejo edificio unos teatrales balcones en voladizo que acentuaban el dramático efecto de la casa suspendida sobre el abismo de la hoz. Ese añadido, sin embargo, no se concluyó y el edificio permaneció abandonado a la ruina hasta que en los años cincuenta se abordó la restauración, realizada por los arquitectos municipales Fernando Barja y Francisco León Meler, que coincidió con el proyecto del museo zobeliano.

El edificio como tal va a cumplir un papel decisivo en el carácter del museo, uno de cuyos atractivos será la convivencia, hasta entonces no muy explorada, de lo viejo, aportado por la fisonomía rústica del caserón, y lo más nuevo, la abstracción pictórica de los cuadros expuestos. Es cierto que la idea de reunir en uno sólo dos espacios sociales tan distintos como “casa” y “museo” planteaba dificultades prácticas, que limitaban la sociabilidad del lugar, tales como la exigüidad física, la circulación de los visitantes o los problemas de infraestructura. Por eso, los esfuerzos de sus tres impulsores se centraron en inventar una armonía en la que la estructura y la morfología original no estorbasen la contemplación de las obras. No querían un edificio institucional apabullante, ni la solemnidad arquitectónica que con tanta frecuencia se asocia a la idea de “museo”, sino un espacio grave y sobrio. Se conservó la pequeña planta con los recorridos intrincados y las angostas escaleras propias de una vivienda doméstica, se mantuvieron en buena medida las estancias originales, con sus volúmenes delimitados y sus techos bajos, y se preservaron las fuentes de luz preexistentes, combinándolas con luz artificial.

El 30 de junio de 1966, en una celebración informal y amigable, con champán francés y langostinos, se abre finalmente el Museo de Arte Abstracto Español, con una pequeña parte de la colección, unas cuarenta obras, al tiempo que se edita el primer catálogo, con fotos de Fernando Nuño. En esta presentación se recorrían las diversas tendencias abstractas, entendiendo esa categoría en un sentido muy poco dogmático: cabían desde el orden constructivista más racional de Néstor Basterrechea hasta el expresionismo figurativo de Saura, pasando por personalidades líricas, como la que encarnaba el propio Zóbel, grandes coloristas como Guerrero, amantes del negro como Lucio Muñoz, cultivadores de la caligrafía como Mompó o de un materialismo radical, como era el caso de Millares o Tàpies.

El resultado no podía distar más de lo que se esperaba de un museo, aún más insólito en la tediosa realidad nacional. Todo era nuevo: de antemano, esa escala doméstica, a medio camino entre la privacidad de la vivienda de un coleccionista y el neutralismo de



Inauguración del Museo — Julio 1, 1966

Partera
 Rivera
 Subiquillo Rueda
 Comas Millares Churrua
 Lucio Muñoz, Palazzi, Amelia Avia
 Torres Julio Lopez Juana Mondó **Isafuenes**
 Teixidor Carmen Laffon **Barguillon**
 Anacleto Victoria Sempere
 Zobel

un museo público abierto a la visita. La arquitectura envolvente, ajena a las grandes galerías y paseaderos de los museos del pasado, los recorridos irregulares por distintos niveles y alturas, entonaban con los pequeños y sabrosos descubrimientos deparados a la curiosidad del visitante. Rothko, que tanto había impresionado a Zóbel en su estancia americana, decía preferir ver sus cuadros en casas y no en grandes espacios, donde corrían el riesgo de quedar reducidos a un sello postal: “Pinto en grandes formatos, para preservar la intimidad”. Ésta era también una de las condiciones más apetecidas por este museo: huir de la monumentalidad y conservar intacto el efecto de un ámbito privado, donde al espectador le resultase más fácil entablar una relación corporal, íntima, con la colección, hablarse de tú a tú con las obras, sin intermediarios ni muletas.



Inauguración del museo, 1 de julio de 1966. Mesón Casas Colgadas.
Fotos Fernando Nuño

Estaba, además, entre sus cualidades innovadoras, el hecho de ser un museo pensado, diseñado y realizado por artistas, ajenos al ámbito del conservador-funcionario al uso. Cuenca era, ante todo, un sueño de amigos, “una inquietud común”: en un equipo inspirado por la generosidad y el espíritu de colaboración, Zóbel dirigió el museo y la organización de sus contenidos, Torner asumió la codirección, Gerardo Rueda fue nombrado conservador jefe, y Antonio Lorenzo, Sempere y Fernando Nuño quedaron como asesores. Ese personalismo tan valiente daba el “tono” del museo, que se movía con naturalidad entre el predominio del gusto de su propietario y la perspectiva completa sobre una tendencia artística. Éste era uno de sus encantos, el apostarse en el frágil terreno de la subjetividad, el ser el producto de apasionamientos privados, pues, como defendía Harald Szeemann por esos mismos años, cuando aún no era más que un joven conservador de un pequeño museo suizo, “en el arte, sólo lo unilateralmente subjetivo podrá, un día, ser objetivamente

valorado”. El hecho formaba parte, como ya se ha dicho, de cierta tradición nacional instaurada en las primeras décadas del siglo XX, en que algunos de los mejores museos peninsulares proceden no tanto de instancias oficiales como de los desvelos y la generosidad de coleccionistas privados que se lanzan a la fundación de museos propios, creados al calor de las apetencias personales, sin someterse a más exigencia que el mero antojo colector, donde la cantidad y calidad de sus fondos sólo se miden por el placer que proporcionan a su propietario. Son establecimientos distintos de los demás, pues, como había dicho Benjamin, mientras en los grandes museos llenos de obras maestras y de piezas insustituibles “encontramos la cultura del pasado en el suntuoso ropaje de los días de fiesta”, en las colecciones de los particulares “la historia se presenta con el traje raído de la jornada laboral”. Pero esta aparente modestia, de la que el Museo de Arte Abstracto Español es uno de los mejores ejemplos, tiene también su aliciente. Pues, frente al desbarajuste de muchos establecimientos públicos, donde sin discernimiento se acopiaban fondos que llegaban sin que nadie los hubiese solicitado, estos otros proyectos responden a un programa más asentado y metódico, casi siempre más audaz que el conservadurismo de los museos, y sin duda más inteligente en el fondo.

Casa de Fernando Zóbel en Cuenca.
Foto Jaime Blasi



El último de sus méritos característicos, con el que asumían los riesgos más incógnitos, era su concepción como un museo “sólo contemporáneo”. Como recordaba el propio Gerardo Rueda, no les preocupaba gran cosa saber cuál era el porvenir de la abstracción, ni las perspectivas que se le ofrecían, ni siquiera si verdaderamente se merecía un museo. Desde luego, implícitamente planeaban la tutela y el homenaje a la vanguardia española de anteguerra, la de Picasso, Juan Gris o Miró, de la que a muchos efectos se sentían deudores, pero no cayeron en la tentación de ampararse en antecedentes legitimadores ni en referencias históricas y optaron por su exclusiva dedicación a una generación de artistas, los más recientes.

Sobre estos presupuestos se organizó la instalación museográfica. Zóbel tenía un conocimiento muy extenso y documentado de los museos, galerías y colecciones privadas de uno y otro lado del Atlántico, que aplicó a las condiciones del lugar, combinándolas con su gusto por la esencialidad, un gusto que ha dejado reflejado en su *Cuaderno de Apuntes*, donde desvela su amor por la limpieza, por una idea purista y relajante de la pintura –eso que los pintores conocen como “el sillón de Matisse”–, y su admiración por la expresión escueta y elegante que no pierde intensidad.

El diseño de la arquitectura interior fue encomendado a Gustavo Torner, quien, con la colaboración de Rueda, y con independencia de la calidad de la colección, convirtió al museo ya de por sí en una pequeña joya. La presentación de las obras prescindió básicamente de criterios historicistas o cronológicos, olvidando así el modelo que seguían rutinariamente los demás museos, modelo que parecía ya agotado como principio organizador de un museo moderno. No se pretendía que éste fuera un espacio de demostraciones y certezas absolutas, de verdades históricas incuestionables. Tampoco se insistió en la dimensión didáctica, explicativa, eludiendo toda asistencia informativa, reducida a lo imprescindible. Desprovisto de toda retórica y de cualquier dogmatismo, estaba, a cambio, como escribió el propio Torner, lleno de “intención”. El pintor era muy consciente de que no existía una manera ingenua o natural de exponer; de que la decisión de colgar un cuadro era un acto interpretativo complejo tras el que se escondían significados y valores: tenía algo de compromiso moral, de acto perceptivo, de postura crítica, de juicio estético.

En Cuenca las condiciones de exposición –esto es, la atención a la arquitectura, la luz o las cualidades del espacio mismo– ocuparon un papel de primer orden, hasta convertirse en parte sustancial de las obras presentadas. Se trataba de alentar una experiencia fundada sobre la intensidad estética, sobre la meditación pictórica, donde el placer contase más que el saber. Zóbel conocía bien la cultura oriental, con la que estaba muy identificado y, según cuenta Juan Manuel Bonet, le había impresionado el



Vista de la hoz del Huécar desde los ventanales de una sala del museo.
Foto Santiago Torralba



Vista de la hoz del Huécar desde los ventanales de una sala del museo.
Foto Jaime Blassi



Fernando Zóbel y Antonia Soria en el estudio de Zóbel en Cuenca.
Foto Jaime Blasi

jardín zen de Ryion-Ji de Kioto, que había visitado durante una estancia en Japón en 1956. Esas mismas formas silenciosas y de sereno comedimiento eran las que él quería ver evocadas en las salas de Cuenca, dejando que el visitante se enfrentase sólo con su sensibilidad personal a la comprensión de la obra.

Este enfoque insistía en el aislamiento físico y estético de las obras –que, más que los propios artistas, eran los verdaderos héroes del museo–, colocadas bien separadas entre sí, dotadas de una luz específica, según sus cualidades formales y materiales, situadas sobre un muro de textura y tono cuidadísimos, procurando que en su recorrido el espectador las saborease una a una, a la vez que iba deduciendo el diálogo que se establecía entre ellas por su cercanía relativa.

Pero a esa intimidad cálida y clara, a esa metafísica de los espacios interiores se contraponen la presencia del paisaje que, con su bronca aspereza, se cuelga por las ventanas y que constituye uno de los secretos de la austera trascendencia que despierta la visita al museo. Ese rasgo tan singular –que reencontramos en otras experiencias europeas de la misma fecha, como el lejantisimo Museo Louisiana de Copenhague que, instalado en un bosque junto al Báltico, persigue también una fusión entre experiencia artística y sentimiento de la naturaleza– era, en buena medida, una proyección de la sensibilidad artística del grupo de pintores. Se traba



Alfred H. Barr en Barcelona, 1967.
Foto Català Roca

con ello una continuidad muy particular entre el “lugar” y el “programa”. Pues el sereno dramatismo del entorno encuentra eco inmediato, por ejemplo, en el universo material de los paisajes de Torner, que evocan las peladas lomas de la serranía bajo nubes de plomo, un mundo que conocía de primera mano por su profesión de ingeniero de montes. Mientras que la exploración de la materialidad del relieve en la que, en plena ideación del museo, se embarca Rueda, con objetos como molduras, bastidores, junquillos o cajas de cerillas, no deja de remitir a la calidad contenida y melancólica de las prominencias que se avistan tras las ventanas.

Que el museo quería ser algo más que un museo; que no quería congelar la colección en ese limbo eternizante en que se habían convertido muchos de sus congéneres, lo demuestra su dedicación a una actividad paralela, la edición gráfica, emprendida incluso con anterioridad a la inauguración del centro. Tres años antes, en 1963, el “pre-museo” edita una serigrafía de César Manrique y el año siguiente proseguirá esa tarea con estampaciones de obra de Millares, Mompó, Rueda o Sempere. A raíz de su apertura y gracias a un generoso donativo anónimo, contará con un taller para grabado en talla dulce a disposición de los artistas, a cuyo frente se pondrán Abel



Carta de Alfred H. Barr, director del Museum of Modern Art, a Fernando Zóbel, 3 de marzo de 1970

Martín y Eusebio Sempere, que había aprendido la técnica en París con el pintor cubano Wifredo Arcay. Además de lo que este departamento significó para la divulgación del arte en España y para el fomento de la obra gráfica, encerraba una manera de entender un museo como un órgano vivo de arte, que contribuiría a impulsar la bullente vida pictórica de esta pequeña capital, que se convirtió –por el magnetismo del centro– en un lugar cosmopolita y abierto.

Éste fue uno de los secretos de la buena reputación del museo. No era sólo una de las más arriesgadas y prestigiosas colecciones privadas de arte contemporáneo. Contaba igualmente el hecho sugestivo, y más difícil de lograr, de haber asentado una fuerte identidad provincial sobre un intenso sentido del cosmopolitismo. Gracias a esta rara conjunción de calidades dispares alcanzó una singular celebridad internacional. Se convirtió en un “descubrimiento” que despertó la simpatía y la curiosidad de artistas, críticos y directores de museos, europeos y americanos, ansiosos de ver no sólo la colección y su instalación en las Casas Colgadas, sino el ambiente artístico de una ciudad de pintores. Periódicos de gran tirada y revistas especializadas ensalzaron no sólo las obras expuestas, sino un insólito museo concebido como una obra de arte en sí mismo. Cuando Alfred Barr, director del MoMA, lo visitó en 1967, lo describió como “el más bello pequeño museo del mundo”.



Fundación Juan March



ENSEÑAR A «VER», APRENDER A «VER» FERNANDO ZÓBEL ANTES Y DESPUÉS DE 1966

Ángeles Villalba Salvador

“Porque en mi vida, a la vez que he sido artista, he querido siempre ser dos cosas: maestro y alumno. He conocido –mejor dicho: he vivido– muy íntimamente la pasión de aprender y el profundísimo placer de enseñar. Quizás el sentido más íntimo de mi obra –museo, cátedra, colección, investigación, pintura– se encuentre definido por esas dos palabras: enseñar y aprender. Enseñar a ver y aprender a ver.

Fernando Zóbel (Cuenca, 5 de marzo de 1981)

El Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, inaugurado en 1966, tiene una historia cuyo origen se remonta a 1955, el año en que su creador, Fernando Zóbel (Manila, 1924 – Roma, 1984), en un viaje a Madrid, “descubre” la pintura abstracta española en la Galería Fernando Fe. Por tanto, la historia del museo camina en paralelo al quehacer artístico de una generación de pintores que dirigieron sus pasos hacia la abstracción en un contexto social, político y cultural adverso, escasamente receptivo a cualquier atisbo vanguardista. Es conocido que el triunfo internacional de estos artistas apenas tuvo repercusión a nivel local, y, por tanto, la aparición del pintor Fernando Zóbel en el contexto español como coleccionista y mecenas de sus compañeros fue de suma importancia, porque, por primera vez dentro de España, la obra de esos artistas era valorada y apoyada hasta el punto de merecer la creación de un museo. En este sentido, el museo fue un logro muy relevante, porque supuso el reconocimiento de unos artistas ignorados por su propio país y, de modo especialmente significativo, por la forma de mostrarlos al público.

En una entrevista en televisión, Fernando Zóbel recordaba así su primer encuentro con la pintura abstracta española, en 1955:

Foto pág. 54: Fernando Zóbel en la casa de Gustavo Torner en Cuenca.
Foto Jaime Blassi

“El día antes de volver a Filipinas, cosa rara, por casualidad me encontré con la Galería Fernando Fe, en el centro de Madrid, que tenía un pequeño cartel que decía: “Exposición de pintura abstracta”. Y me dije: ¡Hombre, qué maravilla! ¿Qué es esto? Y subí, y de golpe y porrazo me encontré con Luis Feito, con obras de Saura, de Chillida, de Tàpies, en una galería que a mí me parecía modestísima, donde había una especie de vitalidad y, sobre todo, me di cuenta de la tremenda calidad, de la categoría de esta generación que más o menos era la mía. Al día siguiente me fui, pero empezó una correspondencia. Y al siguiente viaje ya sabía dónde ir. Y ahí empezó, vamos a decir, mi identificación con esta generación y con su estilo de pensar sobre pintura”¹.

En los cinco años siguientes los viajes a España van llenando el vacío que provoca su vida en Filipinas. Sus nuevos amigos –los pintores Gerardo Rueda, Luis Feito, Antonio Lorenzo–, el reconocimiento de España como su verdadero hogar y el descubrimiento de unos pintores con los que se identifica, le llevan paulatinamente a introducirse en el ambiente artístico español, y en 1959 ya está exponiendo con sus colegas españoles.

Aunque durante estos años los artistas españoles acaparaban la atención en los ámbitos internacionales, en España eran prácticamente ignorados, salvando algunas excepciones, como el propio Zóbel o coleccionistas de aquella época, como la familia Huarte, Alberto Portera, Ruiz de la Prada o Francisco Muñoz. Al igual que estos pioneros, también hubo, aunque contadas, galerías que tuvieron parte importante en esa labor de incorporación de lo abstracto a la pintura española, como fueron las galerías Fernando Fe, Buchholz, Biosca, Neblí, Darro, Fortuny y Prisma y, pocos años después, Juana Mordó y Edurne.

Pero, en realidad, ni los marchantes ni las instituciones, y mucho menos el público, apoyaban o alentaban este tipo de arte. Las exposiciones de arte abstracto que se hacían en Madrid o Barcelona eran seguidas por una pequeñísima minoría. “Hace veinte años –recordaba el pintor Gerardo Rueda en 1985, en una conversación mantenida en su casa de Madrid– no se veía a gente en las exposiciones. Lo que se compraban eran *solanas*, *palencias*, la generación de la posguerra, la Escuela de Vallecas, la Escuela de Madrid. Y todo lo que venía después no lo entendían en absoluto, no nos entendían nada, era muy raro que alguien comprara un cuadro de Zóbel, de Sempere o mío”.



Gerardo Rueda, 1963.
Foto Fernando Zóbel

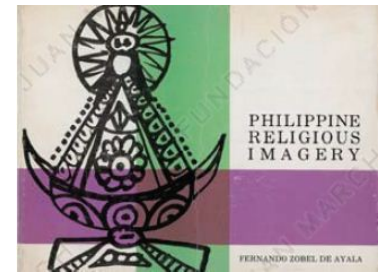
¹ Fernando Zóbel, en la entrevista *A fondo... con Fernando Zóbel*, realizada por Joaquín Soler Serrano, emitida por TVE (Madrid, 24 de diciembre de 1979).

Desde la primera visita de Zóbel a España en 1955 y hasta 1962, en que Zóbel habla por primera vez del “proyecto Toledo”² (es decir, de lo que sería el origen del futuro Museo de Cuenca), sabemos que en su todavía pequeña colección de pintura española había cuadros de Antonio Saura, Gerardo Rueda, Luis Feito, Guillermo Delgado, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Eusebio Sempere y Gustavo Torner. Sin embargo, aunque Fernando Zóbel es más conocido en España como coleccionista y mecenas de arte abstracto, este incansable erudito no se limitó solamente a esta pequeña parcela de nuestro arte. En su afán de búsqueda entraron también los sellos, monedas romanas, postales extrañas, libros raros, el arte filipino de los años cincuenta, la escultura religiosa filipina, el arte oriental (tinteros, cerámica, pintura), así como el grabado y el dibujo barroco y contemporáneo. Unas colecciones fueron dando paso a otras y, como buen coleccionista al estilo americano, donó en vida sus mejores obras, primero en Filipinas y después en España. En ese mecenazgo, ejercido en vida, tan poco común en nuestro país, radica parte de la originalidad de Fernando Zóbel. Por otro lado, es relevante el hecho de haberse formado, intelectual y pictóricamente, en un país en el que el coleccionismo cuenta con apenas un siglo de historia y –lejos de la tradición europea– tiene un origen absolutamente privado y responde a la idea básica de conseguir la mejor obra de arte, prevaleciendo la calidad sobre la cantidad. Éste es uno de los aspectos que sin duda alguna diferenciarán al Museo de Arte Abstracto Español de otras iniciativas museísticas.

En 1962 Zóbel empieza ya a pensar en que su colección puede terminar convirtiéndose en museo y habla de ese “proyecto Toledo”, pues la ciudad del Tajo le parecía un lugar posible y adecuado por ser pequeño, pero no demasiado, y a la vez cercano a Madrid. El “proyecto Toledo”, que poco después se convertiría en “proyecto Cuenca”, quedaba así descrito por Fernando Zóbel en 1963:

“A Toledo con Gerardo [Rueda] para ver casas. Sin resultado. La conoceré cuando la vea. Tener casa *dentro* de la ciudad. Con patio y con sitio para tener amigos y colgar cuadros. El día de mañana eso de los cuadros se podrá convertir en museo de pintura moderna española y abrirlo al público. Cerca de Madrid, pero sin ser Madrid, y sobre todo sin ser un pueblo, que eso me horroriza, con todo el mundo, los cuatro gatos, pendiente de lo que hace uno. Otro ritmo, otra época. Explorar Toledo de noche. Comer en restaurantuchos, que tantos hay. La colección quizás dejársela a la ciudad en señal de afecto. ‘On fait ce qu’on peut

² El 27 de noviembre de 1962, el mismo día que emprende un viaje a Filipinas, Fernando Zóbel escribe: “Me voy con pocas ganas. Me despidió de Antonio [Lorenzo] y Gerardo [Rueda]. Hablamos del proyecto Toledo...”.



Fernando Zóbel, *Philippine Religious Imagery*, con dedicatoria a Antonio Lorenzo, Ateneo de Manila, 1963. Cubierta y portadilla

avec ce qu'on a'. Quizás lo mejor sería *alquilar* un estudio y desde allí observar cómo van las cosas”³.

Este texto de Zóbel es muy revelador porque aporta un dato fundamental para la historia del nacimiento del Museo de Arte Abstracto, a la vez que informa sobre como creía él que debían nacer los museos: con una colección de pintura y escultura, y no con un edificio. También aparece ya apuntada esa idea, tan anglosajona, de cómo el coleccionista termina beneficiando a la sociedad por medio de la donación.

Unos dos meses después de ir a Toledo, en junio de 1963, Fernando Zóbel viaja a Cuenca, de visita, junto con José M^a Agulló, Rafael y Carmen Leoz y Juana Mordó, a casa del pintor Gustavo Torner, al que había conocido en la Bienal de Venecia de 1962. En junio de ese mismo año 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 aquel año estaban en restauración y cuya utilidad estaba aún por decidir– para instalar su colección. Al ver las Casas Colgadas, Zóbel se decidió inmediatamente. Después de visitarlas, escribía:

“Dos días a Cuenca con Torner y Lorenzo. El alcalde Rodrigo de la Fuente no nos propone 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. ¿Y dónde vivo? En las casas no quepo. Torner dice que él se ocupa. Tiene unas ganas feroces de que esto se lleve a cabo. Y me parece que lo conseguirá. Le conocía la simpatía y buena mano. Esta faceta nueva de energía que se lleva todo por delante no se la conocía. 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 más pintores a que se vengan a veranear. El mechón de la fortuna, cuando se presenta hay que agarrarlo. De otra forma, remordimiento”⁴.

La transformación de una colección particular, de disfrute personal, en colección pública, comenzó a partir del momento en el que Zóbel decidió instalarla en las Casas Colgadas. La forma de adquisición de las obras fue diversa: la mayor parte de ellas fue comprada directamente a los pintores, otra parte fue adquirida en galerías de arte (fundamentalmente en la Galería Juana Mordó, que se abrió en 1964) y otra fue el resultado de intercambios entre el propio Zóbel y otros artistas.

³ Fernando Zóbel, *Diarios* (Madrid, 10 de abril de 1963).

⁴ Fernando Zóbel, *Diarios* (16 de junio de 1963).



Fernando Zóbel en su estudio de la calle Pilares en Cuenca. Foto Jaime Blasi

A partir de ese momento, Fernando Zóbel, muy consciente de la trascendencia futura de todo aquello, fue escribiendo – paso a paso, con ese lenguaje ágil, entretenido, y fruto a la vez del profundo conocimiento y del saber transmitir con brillantes comentarios cómo “miran los ojos” del pintor–, sobre los artistas y las obras que iba comprando para su colección. Así que muy pronto se dio cuenta de que la noticia de la creación del museo se había propagado rápidamente entre los artistas españoles. En octubre de 1963, Manuel Millares, el primer pintor interesado en el proyecto, se pone en contacto con Zóbel para mostrarle su obra, y es entonces cuando compra *Sarcófago para Felipe II*. El relato de este episodio quedó descrito así por Zóbel:

“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 yo 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 propone un cambio de cuadros. Hace cinco años no hubiera hecho un cambio ni con Rembrandt. Nos pasamos media hora charlando y mirando sus cacharros arqueológicos. Tiene un lápida romana, pequeña, verdaderamente bonita. Y una figura que parece un ídolo inca y que se encontró en la bahía de Cádiz. Quizás sea efectivamente algo americano. Desde luego no parece ni ibero ni fenicio o púnico. 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 bruteza de material 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. El mismo lo dice: ‘el neo-dada no me interesa lo más mínimo’.”⁵

Un año después Zóbel decide comprarle a Millares otra obra, durante una cena en su casa. Tras haber visto las pinturas que iba a enviar a Nueva York para otra exposición en la Pierre Matisse Gallery, se decide por otra de sus arpilleras, *Cuadro* (1964). Éstas fueron sus impresiones sobre aquellas nuevas obras del pintor canario y sobre la conversación mantenida aquella noche en compañía también de Gerardo Rueda y Eusebio Sempere:

“Cenamos en casa de Manolo Millares (Rueda, Sempere). Manolo nos enseñó las obras hechas en Cuenca, que va a enviar a la exposición NY de Pierre Matisse. Lo mismo en técnica, pero con ensanche de horizontes. Noto la introducción de una

⁵ Fernando Zóbel, *Diarios* (octubre, 1963).



Fernando Zóbel en su estudio de la calle Pilares en Cuenca. Foto Jaime Blassi

nota poética, lírica. Nunca ha pintado mejor. Obras rotundas, tranquilas; en plena posesión de sus facultades. También una serie de objetos, entre pintura y escultura, que tienen un aspecto feroz y guerrero, entre aviones primitivos y tanques. Discusión con Sempere, que admira la *Viridiana* de Buñuel. Topicazos, pretenciosos. Tremendismo ibero a la medida del intelectual francés. Compárese: las tremendas y verdaderas verdades de Solana. Estoy con Julián Marías, que la califica de “novela rosa matizada en negro”. Estuvimos hablando de la crisis del mercado de arte en París, con su tono de chauvinismo histórico. Gerardo opina que lo que ha fallado ha sido la maquinaria de selección. Sin duda. Pero también han fallado los pintores franceses. ¿Por qué, de repente, pintan tan mal los franceses? Es una pregunta alucinante. (...) Le llamo a Manolo Millares y le convengo de que me venda uno de los cuadros que tenía preparados para Matisse. Uno pequeño. Son demasiado buenos para que se los queden todos en Norteamérica”⁶.

A finales de 1963, Zóbel incorpora a la colección otra de las piezas más conocidas del museo, *Espejo del Duende* (1963), de Manuel Rivera, y otra más pequeña, de 1960⁷. De nuevo su certera pluma nos deja el valioso testimonio de aquella nueva adquisición:

“Al estudio de Manolo Rivera con Gerardo. Hacía varios años que no veía su obra. Me perdí su última gran exposición, pero Antonio y Gerardo me dijeron que era buena. No esperaba encontrar un estudio tan ordenado. El más ordenado que he visto en mi vida. En mi vida. Incluso escribe las cartas por contestar en su mesa de trabajo. Dice que si algo está fuera de su sitio no puede trabajar. Los cuadros me han gustado. Ahora utiliza el alambre para crear tonos, texturas, reflejos, y con grandes resultados. Es la única forma de lograrlo. También está introduciendo rostros pintados en los fondos de los cuadros. Le comenté que distraen; marcan la escala y el estado de ánimo con demasiada nitidez. Me escuchó con la debida educación. Estos nuevos cuadros son bien *espejos* o bien *metamorfosis*. Le sugerí “el caballero de los espejos”, del *Quijote* y lo cazó al vuelo. Le compré dos. Uno nuevo y grande, *Espejo del duende*, que parece un murciélago, y uno pequeño de 1960 con fondo cobrizo, un *paisaje* que quiere que permanezca en España y que me deja por 35.000 pesetas, de forma que no me he podido resistir. De cualquier modo, el museo debería tener menos pintores y más cuadros de cada uno. Dos,

⁶ Fernando Zóbel, *Diarios* (Madrid, 9 de octubre de 1964).

⁷ Probablemente ésta la compró para su colección privada, pues en el primer catálogo del museo de 1966 no hay ninguna obra de Manuel Rivera de 1960.

por ejemplo. Haciéndolo de esta forma, con tan poco espacio a nuestra disposición, habrá huecos y, si son suficientemente llamativos, quizás la municipalidad ofrezca más espacio. La casa de Rivera está tan ordenada como su estudio. Tiene libros (en rústica), varias piezas de cerámica popular, algunos juguetes y unos fragmentos arqueológicos, fenicios y egipcios, maravillosamente montados”.⁸

Con el museo, Fernando Zóbel no solamente se propuso reunir la mejor colección de abstractos españoles, sino que además pretendía convertir a Cuenca en el centro de reunión de estos artistas, algo que consiguió con inusitada prontitud. A finales de 1963 ya tenían estudio en Cuenca, además de Gustavo Torner y Antonio Saura, que ya vivían allí, Fernando Zóbel, Gerardo Rueda, Manuel Millares, Manuel Mompó y Amadeo Gabino.

“Gerardo y yo nos llevamos a los Gabinos a Cuenca. Amadeo, que fue de mirón, se nos excitó y acabó comprándose una casa. Volvimos a Madrid eufóricos. Amadeo colocando muebles imaginarios, Like plantando su futuro jardín, todos haciendo maniobras para traernos más gente de la nuestra porque, para que no nos fastidien Cuenca, lo mejor es llenarla”⁹.

Y como el entusiasmo es contagioso, aquello no paraba, pues tan solo unos meses después, en la Semana Santa de 1964, Cuenca estaba llena de pintores, según contaba el propio Zóbel:

“Mompó llegó ayer para quedarse en la casa. Millares y Serrano fueron el día anterior. Escassi se queda con Angeles Gasset. Vi a Greco y Adriances en la calle. Cuenca está llena de pintores. Absolutamente repleta”¹⁰.

Sin embargo, no es de extrañar que estos artistas se entusiasmaran con una empresa como ésta, tan poco usual en España. Los beneficios de este doble encuentro fueron más que positivos, tanto para el primero como para los segundos, y “ambas partes se prestaron una ayuda preciosa, sin cuyo concurso, hoy lo vemos con claridad, la historia del arte abstracto español habría sido muy distinta”¹¹.

⁸ Fernando Zóbel, *Diarios* (1963).

⁹ Fernando Zóbel, *Diarios* (8 de diciembre de 1963).

¹⁰ Fernando Zóbel, *Diarios* (1964).

¹¹ Francisco Calvo Serraller, “Fernando Zóbel: la razón de la belleza”, en catálogo de la exposición *Zóbel*, Fundación Juan March, Madrid, 1984.



Fernando Zóbel aplicando pintura con jeringuilla a uno de sus lienzos.
Foto Jaime Blassi

En marzo de 1964 se inaugura en Madrid la Galería Juana Mordó, que se convertirá, a partir de entonces, en la sala que expone sistemáticamente a la mayor parte de los pintores de la generación abstracta española¹². Fernando Zóbel conocía a Juana Mordó desde su primera exposición en España, en 1959, en la Galería Biosca, cuya dirección artística llevaba entonces Juana Mordó. En 1964, cuando Juana Mordó abre su propia sala, Zóbel entra a formar parte de los artistas de la galería, además de convertirse en uno de los pocos clientes que Juana Mordó tenía por aquellos años. En la exposición inaugural Zóbel compró dos cartones de Tàpies, *4-D* (1960) y *Cuadro* (1960) y una pieza pequeña de Chillida, *Mármol y plomo* (1964). Refiriéndose a aquella inauguración escribía lo siguiente:

“Inauguración de la galería de Juana con una exposición colectiva. Ha adquirido cinco cuadros míos. Conseguí un cartón de Tàpies, más bien grande, para el museo (la clase de pieza que sólo él sabe hacer: convertir tan poca cosa en algo con peso y sentido); otro más pequeño para la casa; y una pequeña pieza de mármol con incrustaciones de plomo de Chillida, también para el museo. Aparte de Tàpies y Chillida, en la exposición figuraban Saura, Millares, Torner, Hernández Mompó, Sempere, Pablo Serrano (escayolas bastante apagadas), Canogar (obras viejas), Rivera (obras nuevas, de las que eliminó esos rostros que tanto distraían y a los que yo había puesto reparo: son realmente magníficas), Lucio, una maravillosa naturaleza muerta de Antoñito López con un retrato de su mujer, José Guerrero, dos cosas más y un puñado de ceros a la izquierda. Me sorprendió la ausencia de Feito, Rueda y Lorenzo, que hubieran puesto la guinda al asunto. En cualquier caso, ha sido una de las exposiciones privadas más impresionantes que se han visto en Madrid en aproximadamente los últimos siete años. Le comenté a Antoñito: “lo que me asombra de ti es que eres el único pintor que conozco capaz de pintar polvo”, lo cual es bien cierto. Unos segundos después vi cómo, con semblante preocupado, le pedía a Esperanza un trapo y barniz “para quitarle el polvo a mi cuadro”.¹³

El interés de Zóbel por la obra de Guerrero venía de años atrás, cuando estuvo en Estados Unidos; allí intentó varias veces, sin conseguirlo, ver a Guerrero, que había trasladado su residencia a Nueva York en 1949. Son muy reveladoras sus notas sobre el artista granadino, porque muestran de nuevo lo bien informado que estaba Zóbel y cómo, durante su estancia de dos años en Harvard, trabajando en el Departamento de Artes Gráficas (1950-51), seguía puntualmente la actualidad y las exposiciones que se celebraban en Manhattan. En efecto, José Guerrero, tras

¹² Vid. catálogo de la exposición *Juana Mordó. Por el Arte*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985.

¹³ Fernando Zóbel, *Diarios* (13 de marzo de 1964).

casarse con la periodista americana, Roxanne Withier Pollock en 1949, se estableció en Nueva York y celebró su primera exposición en el Brooklyn Museum neoyorquino en 1951. En mayo de 1964, el pintor José Guerrero celebraba su primera exposición individual en la Galería Juana Mordó; era también su primera muestra en España después de quince años. (Desde 1950, en que expuso en la Galería Buchholz, Guerrero no había vuelto a mostrar su trabajo en España). Zóbel visitó la muestra y compró dos pinturas para Cuenca, *Barrera con rojo y ocre* (1963) y *Rojo sombrío* (1964):

“José Guerrero. Más joven de lo que esperaba y tremendamente español. Su pasaporte americano apenas ha dejado huella en él; es esencialmente granadino. Cariñoso, entusiasta, como sus cuadros (que, sin embargo, se incluyen dentro del estilo expresionista abstracto de Nueva York pero sin el característico aspecto inacabado. *Están* acabados. En un principio puede que no lo parezcan, pero lo están). (Una brillante exposición en Juana). Rivera y él son como hermanos perdidos desde hace mucho tiempo. Comimos en Cruzadas y nos quedamos hasta las tantas, hablando. También Antonio y Margarita. Antonio es compañero de clase y viejo amigo de Guerrero. También Juana. Creo que llevo intentando conocer a José más o menos desde 1948. Nunca le pillé en ninguna de sus exposiciones en Nueva York; llegué hasta la puerta de su estudio con Pat y Les, pero no estaba. Quiero uno de sus cuadros para Cuenca. Técnicamente es americano, pero no puedo soportar la idea de no tener una de sus obras en el museo de arte abstracto español. (Él también quiere que se incluya una ...)”.¹⁴

La presencia de la obra de Chillida en la colección del museo también era imprescindible para Zóbel; por mediación de Antonio Saura se conocieron en Cuenca en mayo de 1964 y Fernando Zóbel le encarga una pieza para la que ya tenía destinada la sala de entrada al museo, donde sigue en la actualidad:

“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”.¹⁵

¹⁴ Fernando Zóbel, *Diarios* (mayo, 1964).

¹⁵ Fernando Zóbel, *Diarios* (mayo, 1964).

A finales de ese mismo año Chillida le contesta a Zóbel que ya tiene la escultura para el museo. Se trataba de *Abesti Gogora IV (1960-64)*¹⁶. Sobre esta escultura y las conversaciones que mantuvieron en diversos encuentros, Zóbel nos deja de nuevo su soberbio testimonio literario:

“Chillida... me dice que tenemos estatua. 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 el dejar la carrera empezada de arquitectura. Por no hacer daño a la familia, pero no hubo más remedio que dejarlo a medio camino. Estuvo hablando de cuando jugaba al fútbol y de la fama que tenía de 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) (...).

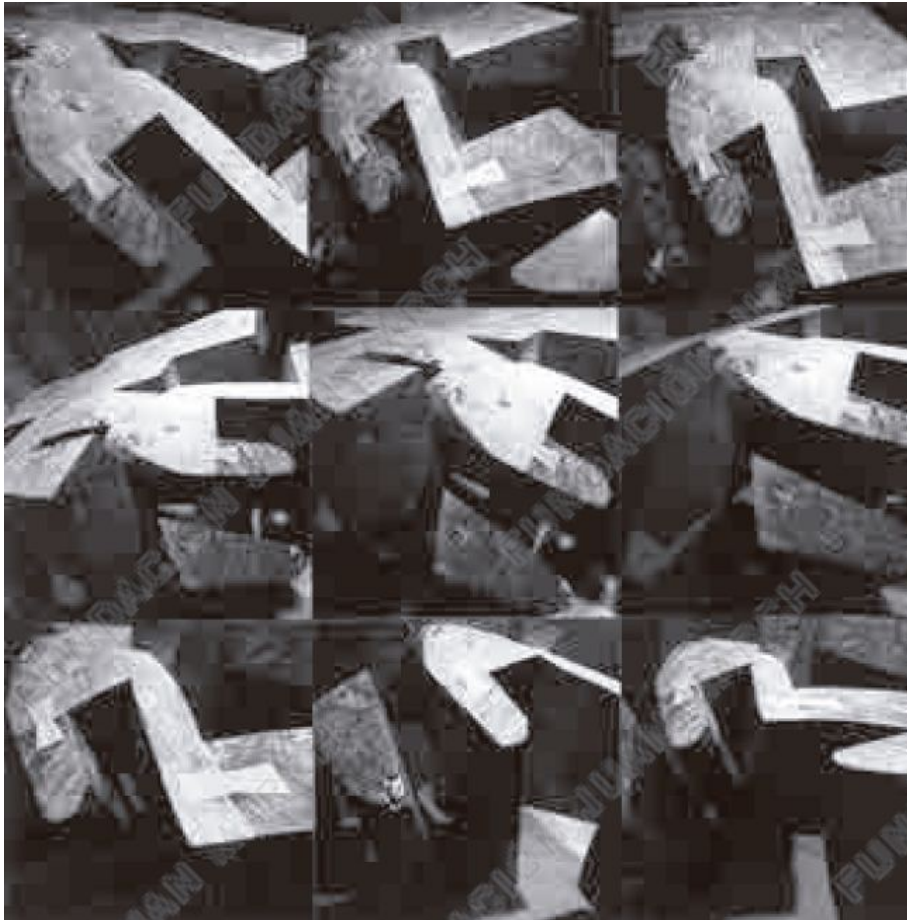
Eduardo Chillida está aquí para el Canada Cup. Le encanta el golf. Vino a cenar con Pili y los Lorenzo. Tenía ganas de hablar y no paró de decir cosas bonitas hasta las dos. Antonio y yo nos dedicamos a pincharle, fundamentalmente.

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 hacía 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.



Eduardo Chillida junto a su escultura *Abesti Gogora IV*

¹⁶ Chillida no pudo darle la respuesta en su primer encuentro, porque esa obra estaba, en principio, destinada para el Museum of Fine Arts de Houston, que al final se quedó con la primera y la última de la serie *Abesti Gogora*, realizadas en granito, que actualmente se encuentran en el jardín de aquel museo.



Escultura *Abesti Gogora IV* de Eduardo Chillida. Fotomontaje Jaime Blasi

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 chino.(...) 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 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 Yutang. 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 están hablando´. Bachelard escribió la introducción del 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”¹⁷.

El caso de Manuel Mompó fue muy similar al de Chillida, ya que realizó una pintura expresamente para el museo, *Semana Santa en Cuenca* (1964), cuyo proceso Zóbel siguió directamente:

“He ido a ver el gran cuadro que Mompó acaba de terminar para Cuenca. El tema es una Semana Santa en Cuenca. Estaba muy entusiasmado, cree que es el mejor cuadro que ha hecho hasta la fecha. Entusiasmo justificado; es verdaderamente magnífico, de un metro por tres y medio de largo. La primera impresión, de una cegadora y opalescente luz de primera hora de la mañana. Ha rebajado y curtido todos los colores que yo había visto; el resultado es sobrio y tremendamente elegante. `Claro, que si hubiera sido la Semana Santa en Sevilla hubiera sido otra cosa de color. Pero esto queda más castellano. Pero alegre. Es que la Semana Santa en Cuenca también tiene algo de romería, ¿no?´ (...) Alguien debería grabar a Mompó describiendo uno de sus cuadros. Para él son totalmente figurativos y anecdóticos, y los describe con abundancia de sonidos y movimientos, un poco como un piloto que describe un combate aéreo a sus colegas”.¹⁸

Además de esta pintura, Zóbel compró a Mompó otras cinco obras para el museo, entre ellas un boceto para *Semana Santa*. También la obra de Gustavo Torner, que colaboraría estrechamente con él en el montaje del museo, fue seguida muy de cerca por Zóbel, que relataba así el proceso de trabajo torneriano de los años 60:

“He visto cómo pinta Torner. El proceso es increíblemente elaborado e indirecto. Más que *pintar* cuadros *realiza* cuadros, ya que previamente los idea con bastante detalle. Trabaja en varios a la vez, en los que primero mezcla enormes cantidades de pintura plástica mezclada con tierra (varios años). Salpica pegotes de pintura en un

¹⁷ Fernando Zóbel, *Diarios* (4 y 7 de diciembre de 1964 y 1 de octubre de 1965).

¹⁸ Fernando Zóbel, *Diarios* (Madrid, 10 de junio de 1964).



Traslado de la escultura *Abesti Gogora IV* de Eduardo Chillida al museo.
Foto Jaime Blassi

tablero y lo menea hasta que logra una capa uniforme y lisa que después deja secar. Una mosca o una mancha de suciedad estropea la capa, y entonces la lija y repite el proceso. Tiene una paciencia infinita. Incluso tiene unas herramientas específicas para realizar diferentes desgarros y roturas en el tablero. Le he preguntado si no lograría una capa plana similar rociando con un spray la capa de pintura. ‘Sí, parecido, pero *no* es lo mismo. Hay una diferencia. Hecho a pistola queda plano, sin profundidad’, etc. Personalmente no tengo claro que el enorme esfuerzo esté justificado. Pero quizás le dé la sensación de que supera una dificultad esencial para su *modus operandi*. Cuanto más conozco a Gustavo, más admiro la fuerza y la profunda originalidad de su personalidad. Hace las cosas a *su* manera y de ninguna otra forma. Sin haber salido nunca de Cuenca: una proeza increíble. Al no poder salir, incluso se las ha apañado para llevar a Cuenca el mundo que necesita. Un ser humano extraordinario lo mires por donde lo mires”.¹⁹

¹⁹ Fernando Zóbel, *Diarios* (Madrid, 9 de junio de 1964).

A finales de 1965, Zóbel viaja a Barcelona, junto a Gustavo Torner y Gerardo Rueda, para conocer a Tàpies y elegir con él en su estudio algo importante para Cuenca y de paso ver el panorama artístico de Barcelona. Fernando ya tenía reservada desde 1962 *Grande Equerre* (1962) de Tàpies en la Galería Stadler de París, pero quería conocer directamente la opinión del propio artista y comprobar que no había algo más apropiado en su estudio para el museo. Los motivos de aquel viaje también nos los dejó escritos:

“Viaje a Barcelona en coche con Torner y Rueda. Principalmente para conocer a Tàpies. Necesitamos algo grande e importante de él para el museo. Le he echado el ojo a *Grande Equerre*, que está en la Galerie Stadler de París; un buen candidato: el tamaño adecuado, imponente y característico. Caro, también; treinta mil de los nuevos francos a precio especial de museo. Nos lo reservan hasta el día quince. Me gustaría saber qué opina Tàpies, si tiene algo mejor en mente; mejor y, a poder ser, más barato. Además, a todos nos gustaría conocerle; deberíamos, a pesar de todo el jaleo. Finalmente, queremos ver qué más está ocurriendo artísticamente en Barcelona (...).

Inmediatamente todos fuimos a casa de Tàpies (...). Una sala de estar atractiva, con muebles buenos y modernos y plantas. Tres cuadros: un cuadro de Picasso, una litografía de Miró (dedicada) y un gran Tàpies verde hecho de lonas. Nada más (...). Sin embargo, el Tàpies era bonito. Ah, y había un pequeño Saura dedicado, en el suelo, apoyado en la pared junto al ascensor. Sin duda, un gesto de amistad catalán-castellano (...). Nos llevó a su estudio, que no es demasiado grande, pero es de dos pisos y con un tragaluz. Su producción de un año estaba cuidadosamente colocada a lo largo de las paredes en nuestro honor. Varios cuadros eran absoluta y extraordinariamente magníficos; el efecto general armonioso e impresionante. ‘Qué bonitos están los cuadros de Tàpies tan limpios y recién pintados’, masculló Torner. Escogimos los dos o tres que nos parecieron apropiados pero a él no le sacamos nada; ningún comentario sobre el mérito relativo de los cuadros (cada vez que señalábamos uno decía: ‘sí, ése está bien’) ni el mínimo ofrecimiento de ayuda. Todo el tema de los precios lo dejó en manos de Stadler. Lo más cercano a un resultado positivo de la visita fue su declaración acerca de *Grande Equerre*: ‘es un buen cuadro; me sentiría bien representado por él’. Menos mal. Sería *Grande Equerre* (...). Nos dirigimos a la biblioteca del piso de arriba. Una buena biblioteca, de casi dos pisos de altura, con libros hasta el techo y, a medio camino, una especie de galería. Los libros estaban nuevos, impecables dentro de sus sobrecubiertas, y ordenados por tamaño. A Torner y a Rueda les regaló una copia dedicada de su último libro. Yo tenía el mío, así que simplemente me lo dedicó. Intenté que me enseñara algunos dibujos, pero dijo que estaba un poco mareado.

Y por su aspecto parecía que era cierto, así que nos fuimos, con muchas palabras amables, etc. (...)”.²⁰

En Barcelona visitaron también las galerías René Metrás y la Sala Gaspar, donde le muestran unos cartones de Tàpies y compra dos obras de Juan Claret, *Número 624-F* y *Número 659-J* (1964):

“Sala Gaspar. Hemos visto lo que tenían de Tàpies. Principalmente cartones; algunos sumamente magníficos. Estoy de acuerdo con Gaspar en que Tàpies está en plena forma y en su mejor momento con estas piezas, en las que saca algo de la nada. Sin embargo, ya tenemos dos espléndidas. Los precios de Gaspar también me sorprendieron por lo altos que eran; más altos que los de Martha Jackson en Nueva York o Stadler en París. No tenía nada de fundamental importancia. Supongo que ese tipo de cosas se van al extranjero. Gaspar también nos mostró cuadros de Claret. Bastante espléndidos y líricos, y no eran caros. Escogimos dos. También queríamos ver a Vila Casas pero Gaspar nos sugirió que visitáramos su estudio hacia el mediodía”.²¹

Ese mismo día, uno de los hermanos del galerista Gaspar les acompaña al estudio del pintor Joan Vila Casas y Zóbel compra una de sus planimetrías, *Planimetría n° 80* (1965). Sobre estas obras, Zóbel apuntó:

“Los cuadros, versiones muy desarrolladas de sus ‘planimetrías’, parecían proyectos de fortificaciones superpuestos, animados con trazos de caligrafía y presentados sobre un terreno llano y blanco. Magníficamente realizados sobre capas de vidriados muy barnizados; colores terrosos que oscilan entre los fríos y los cálidos. Un efecto acumulativo bastante impresionante. Tenemos uno espléndido, de tamaño mediano, para el museo. Unos grabados magníficos, pero hay demasiados y es emocionante seleccionar con el poco tiempo disponible. Hay que volver y escoger un grupo representativo. Realmente espléndidos. Un grabado sorprendentemente pequeño, aislado en una especie de cuarto oscuro”.²²

Como vemos, la selección de las obras fue realizada enteramente por el propio Zóbel. Se trató de una elección cuidadosa, con el fin de “conseguir una colección única, irreproducible y de máxima calidad”²³. En lo posible, procuraba que el artista participase

²⁰ Fernando Zóbel, *Diarios* (Barcelona, 5 y 7 de octubre de 1965).

²¹ Fernando Zóbel, *Diarios* (Barcelona, 6 de octubre de 1965).

²² Fernando Zóbel, *Diarios* (Barcelona, 6 de octubre de 1965).

²³ Fernando Zóbel, en “Entrevista con Zóbel”, de Isabel Cajide, en *Artes*, Madrid, 8 de octubre de 1964.

en la selección de su propia obra, pero la decisión final era suya y, por lo tanto, se hacía plenamente responsable del resultado. Al no aceptar jamás obsequios de obra alguna, Fernando Zóbel pudo actuar con la máxima libertad, y en esta labor de selección, y por tanto de exclusión, tuvo que rechazar a muchos artistas que le pedían que incluyese su obra en el museo. En 1964, cuando el museo estaba en plena fase de construcción y la colección todavía en proceso de formación, relataba así la situación:

“El museo de Cuenca está adquiriendo forma de verdad. Una mitad está casi acabada y estamos acordonándola para separarla de la mitad que está en construcción, de forma que podamos empezar con las agonías de colgar e iluminar. Me he trasladado a mi estudio, extraordinariamente elegante, en lo alto del edificio, y la biblioteca sólo necesita cuatro ventanas y una capa de pintura, y la instalación de libros. Sólo parece haber surgido un contratiempo. Todos los pintores abstractos de quinta categoría que hay en España quieren REGALARME un cuadro. Me estoy haciendo experto en escribir negativas empalagosas. Si tuviera una bola de cristal, creo que vería mi futuro repleto de enemigos barbudos y en sandalias. Creo que podremos inaugurar el próximo verano, en primavera parece prematuro”.²⁴

Zóbel reunió en el que sería el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca una colección buscada y pensada en unos diez años, para la que encontró un espacio único, las Casas Colgadas de Cuenca, y en ese proceso, lleno de razón y de pasión por los abstractos españoles, no hubo lugar para la precipitación; muy al contrario: pasó por todos los estados imprescindibles que deberían darse en todo proyecto museístico (excelencia en el criterio, amor al arte, afición a coleccionar, sensibilidad, conocimiento y estudio de lo que se colecciona, construcción del espacio para su exposición, adecuación y montaje de la colección y posterior difusión e investigación). Todo esto se fue cumpliendo paso a paso. Sin embargo, la forma en que Fernando Zóbel dispuso las obras respondía, más que a una experimentación museológica, a una filosofía singular y única que se resume en tres palabras que reflejan la actitud vital de este pintor frente al arte: “enseñar a ver”. Al trasfondo de esta actitud aludió, acertadamente, Francisco Calvo Serraller en la introducción al catálogo de la exposición de Fernando Zóbel que la Fundación Juan March organizó a los pocos meses de su muerte en 1984, donde escribió lo siguiente: “A mi modo de ver, no se destaca lo suficiente lo que significó esta benéfica iniciativa promocional como esquema normativo de contemplación, como el instrumento crítico de visión que enseñó a mirar un nuevo tipo de arte. Más allá, pues, del anecdótico estímulo económico o del énfasis moral que suponía sancionar en el ámbito carismático de

²⁴ Fernando Zóbel, *Diarios* (13 de septiembre de 1964).

un museo una forma de concebir el arte, entonces muy polémica, hay que situar el gesto ejemplar de haber creado el observatorio pictórico preciso para entender algo tan problemático como la pintura desnuda”²⁵.

El museo fue posible gracias a la colección de Zóbel, aunque en su instalación, realizada con una extraordinaria sensibilidad y conocimiento, colaboraron con él Gerardo Rueda y Gustavo Torner a partir del momento en que Zóbel se decidió por las Casas Colgadas de Cuenca como sede del museo. Así lo explicaba Zóbel:

“Todo el mundo opinaba, pero la adquisición y organización de cuadros era cosa mía, así como el concepto visual del museo arquitectónicamente lo llevaba Gustavo Torner. Y la forma, iluminación y enmarcados, Gerardo Rueda”²⁶.

Además, el no haber un plazo de terminación rígidamente establecido permitió introducir sobre la marcha las variaciones que la misma obra señalaba. Otro factor importante fue que, al no existir “cliente”, Zóbel se evitó el clásico forcejeo entre sus propias ideas y las de otro y, por tanto, pudo realizar precisamente aquello que pensaba.

En la adaptación del edificio al museo se respetó la estructura de madera y se conservaron los únicos restos auténticos de las originales Casas Colgadas: un tramo de escalera, un arco isabelino, dibujos de yesería, un artesonado seguramente mudéjar y un fragmento de mural gótico. Un gran rigor presidió la instalación de las obras, buscando en cada caso concreto la luz apropiada, el color y la textura del muro, para lo que hubo que repintar varias veces el museo hasta encontrar el tono exacto del blanco²⁷. Como le explicó Zóbel a Juan Antonio Aguirre:

“Sí, tenía que ser el tono exacto. Y así hasta que acertó con él. Recuerdo que cuando lo estuvo viendo Fisac, el arquitecto, dijo que las paredes parecían pinturas. Y Gustavo Torner le contestó: como que son pinturas”²⁸.

²⁵ Francisco Calvo Serraller, “Fernando Zóbel: la razón de la belleza”, en catálogo de la exposición Zóbel, Fundación Juan March, Madrid, 1984.

²⁶ Fernando Zóbel, en la entrevista realizada por Sandra Gon-Per, “Usted dirá... Fernando Zóbel”, *Diario de Cuenca*, Cuenca, 27 de julio de 1972.

²⁷ Vid. José Luis Muñoz, *Las Casas Colgadas de Cuenca*, Ed. Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, (Cuenca, 1979) y el artículo de Pedro Miguel Ibáñez Martínez en este catálogo.

²⁸ Fernando Zóbel, en la entrevista realizada por Juan Antonio Aguirre, “Entrevista con Zóbel”, *Gaceta Universitaria*, Año V, n. 65, Madrid, octubre de 1966.



Fernando Zóbel en su estudio de la calle San Pedro en Cuenca. Foto Jaime Blassi

También se cuidó mucho la distancia y la vecindad de unas obras con otras. Todas las obras se colocaron de tal manera que cada una de ellas pudiera ser contemplada sin interferencia con las demás, y con unas instalaciones tan audaces como las de la sala negra, y más tarde la de la sala blanca, donde las cualidades cromáticas de los cuadros se revalorizan de una forma extraordinaria.

Sobre las impresiones y opiniones que suscitó el museo a sus primeros visitantes, Fernando Zóbel escribió que claramente se crearon dos bandos de opinión:

“La gente que visita el museo parece entrar dentro de dos grupos. Los Escardos, por ejemplo, observan los cuadros y hablan de ellos, el resto observa el edificio, el paisaje, las luces, etc. y habla de ello. 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. O quizás, para ser más exactos, algo que respetar. A la gente que de verdad le gustan las obras expuestas también parecen entrar dentro de dos grupos. A uno le gusta Chillida, Tàpies, Rueda, Torner. Al otro le gusta Gabino, Viola, Canogar. Al primer grupo el cuarto oscuro le resulta teatral. El segundo cree que el cuarto oscuro es lo mejor del museo. Nadie parece fijarse en los grabados y dibujos”.²⁹

El espacio disponible obligó a que unas obras muy representativas quedaran expuestas con carácter fijo y otras fueran rotando periódicamente. En una entrevista a Fernando Zóbel, cuando el museo llevaba ya la mitad de su andadura, le preguntaron sobre cuál era el “secreto” de su Museo, a lo que contestó:

“Sí, a la gente le gusta, pero tiene una explicación sencilla. Nos propusimos –ya que es un museo hecho y dirigido exclusivamente por artistas, por pintores principalmente– solamente que “se viera” cada cuadro. Simplemente. Está “colgado” –nos pasamos un año entero “colgando”, te lo advierto– de tal modo que no se viera más que una obra de arte a la vez. Evidentemente, la gente “mira” las obras de arte, que creo que son muy elocuentes; como se pueden “ver” con un máximo de visibilidad, pues la gente se “entera” de que está viendo “algo”; no un museo, sino una serie de obras de arte. Es muy distinto a ver un conjunto”³⁰.

Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda hicieron en Cuenca una obra en la que intervinieron tanto las múltiples afinidades que les unían como una

²⁹ Fernando Zóbel, *Diarios* (16 de Junio de 1966).

³⁰ Fernando Zóbel, en la entrevista realizada por Miguel Veyrat, “Fernando Zóbel, entre Cuenca y el shock estético”, *Nuevo Diario*, Suplemento CXLIII, Madrid, junio de 1972.

común y determinada visión artística del arte, influida por la tendencia vanguardista contemporánea de “objetivar la pintura” como reacción al expresionismo abstracto (que se reflejaría también en la obra madura de los tres pintores), una tendencia “que se aplicaba a una obra básicamente expresionista o lírica o, lo que es lo mismo, plenamente subjetiva. De hecho esta mezcla de objetivación y subjetividad (...) es la que presidió la idea y el modo de la creación final del Museo de Cuenca”³¹.

Con respecto a la denominación de “abstracto” que se dio al museo, en el primer catálogo editado por el museo en 1966, Zóbel explicaba:

“Con ella queremos indicar sencillamente que la colección queda limitada, sin demasiado rigor, a obras que se sirven de ideas e intenciones no figurativas, pero que en sí abarcan toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo”.

Cuando se inauguró en 1966, el museo contaba con un centenar de obras de pintores, más de doce esculturas, unos doscientos dibujos, grabados, carteles y varios libros dibujados y grabados por artistas españoles. No se trataba de una colección histórico-didáctica, ni tampoco de una representación exhaustiva de artistas abstractos españoles, en primer lugar porque los esfuerzos económicos personales tienen un límite³² y, en segundo lugar, porque aquella colección particular respondía, como siempre, al gusto del coleccionista e implicaba, en palabras de su creador, “una manera de ver, y no el azar y el capricho”.

³¹ Francisco Calvo Serraller, “El grupo de Cuenca y la historia del arte español”, en el catálogo de la exposición *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Madrid, 1997, p. 43.

³² A pesar de que su poder adquisitivo era considerable, el esfuerzo económico de estos años fue muy importante para Fernando Zóbel. Para afrontar los enormes gastos (marcos, luces, libros para la biblioteca, mobiliario, personal, etc.) que implicaba la apertura del museo, Zóbel llegó a vender su magnífica colección de sellos. “El dinero se me va como la espuma. He estado varias horas calculando el valor de mi colección de sellos de Liechtenstein. He vendido toda mi colección de sellos”, escribía Zóbel el 9 de junio de 1966 en Cuenca. Además, sabemos que Zóbel, durante estos años, regaló varias casas y pagó todas las cuentas de hospital a dos amigos enfermos; que cualquier artista en crisis acudía a él en busca de una ayuda que siempre encontraba respuesta; que evitó el hundimiento de una revista de arte valenciana; que en 1964 donó al Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard una colección de dibujos de artistas abstractos españoles... Todo esto le llevó a escribir dos años antes de inaugurar el museo: a veces llego a pensar que mi verdadera razón de ser –mi verdadera misión– consiste en poner parches. Alguien tiene que ponerlos. (Ese viejo horóscopo de Eric Schroeder en el que me decía: “como en un puerto bloqueado, tu misión es taponar las salidas, expandirte y llenar el espacio que te rodea”): Fernando Zóbel, *Diarios* (18 de septiembre de 1964).



Luis Muro, Felipe Martín y Domingo Garrote descolgando un cuadro de Fernando Zóbel por el balcón de su casa, calle Pilares, Cuenca, 1979. Foto Fernando Zóbel

En general, se encontraban representadas en el museo las tendencias fundamentales del arte abstracto español. En 1966, fecha de su inauguración, contaba con obras de cada uno de los miembros de El Paso, también estaban algunos de los miembros de Dau al Set, como Cuixart, Tàpies y Tharrats. La obra independiente de muchos artistas que contribuyeron a la renovación del lenguaje pictórico español también estaba presente con, entre otros, Chillida, Mompó, José Guerrero, Lucio Muñoz, Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda, Gustavo Torner y el mismo Zóbel (que sólo cuelga dos cuadros suyos: *Ornitóptero* y *Pequeña primavera para Claudio Monteverdi*). Las tendencias más racionales de la abstracción española se dieron cita de la mano de artistas como Sempere, Néstor Basterrechea y José María de Labra.

Aunque Fernando Zóbel tardó años en manifestar públicamente sus “preferidos”, entre ellos se encontraban Luis Feito, Chillida y Manolo Millares. Sobre este último comentaba Zóbel en una entrevista que era uno de los artistas mejor representados en el museo, y explicaba:

“Yo he visto malos cuadros de tal y cual pintor, pero no conozco un Millares malo. Creo que sería difícil tener una mejor representación. Tenemos dibujos suyos de los once años, luego de una época figurativa que tuvo. Después el segundo cuadro abstracto que hizo, que se llama, además, *Cuadro n° 2*. Tenemos también toda la fase de jirones y cuadros rojos y negros. Finalmente, esta fase lírica de cuadros claros”³³.

Tampoco ocultaba Zóbel su entusiasmo por el *Abesti Gogora* de Chillida:

“No queremos que el Museo sea como una colección de sellos. Estamos hartos de que cuelguen nuestras obras –con algunas excepciones– sin crear el ámbito que les conviene. Por eso casi nos hemos excedido en lograr ambientes. Ahí tienes ese Chillida solo en esta sala y las paredes limpias, blancas. No hay nada que distraiga. Fíjate el derroche: tres paredes blancas. Claro, el Chillida se lo merece”³⁴.

El museo, en fin, se inauguró el 30 de junio de 1966. Una vez más, Zóbel nos dejó escrito minuciosamente el relato de aquel día:

³³ Fernando Zóbel, en la entrevista realizada por Fernando G. Delgado, “La obra de Manolo Millares en el Museo de Arte Abstracto”, *El Día*, Tenerife, agosto de 1972.

³⁴ Fernando Zóbel, en la entrevista realizada por Juan Ignacio Macua, “Un museo de iniciativa privada en el que se exhibe la mejor colección de Arte Abstracto Español”, *Ya*, Madrid, abril de 1966.

“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 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 querían 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 Ruíz 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. 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”³⁵.

La apertura del museo fue divulgada por la prensa internacional con una asiduidad nada frecuente para una entidad museística española. Entre los diarios y revistas que recogieron la noticia en 1966 se encontraban, entre otros, *Time Magazine*, *Architectural Forum*, *Herald Tribune*, *Studio International*, *London Telegraph*, *Gazette des Beaux Arts*, etc. Por el museo pasaron también especialistas y conservadores de todo el mundo, entre los que no debemos dejar de citar al ya mítico primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), Alfred H. Barr. Sobre la visita de Barr al Museo de Arte Abstracto, Fernando Zóbel dejó escrito:

“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 museo tomando notas. Al final preguntó si tenía tiempo para otra vuelta. Lo hizo: empezó de

³⁵ Fernando Zóbel, *Diarios* (1 de julio de 1966).



Tom Messer, director del Guggenheim, Eusebio Sempere, Juana Mordó, Remy García Villa, amiga de los Messer, y Fernando Zóbel en su estudio de la calle Pilares en Cuenca, 1970. Foto Bolotshi

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 podían 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 vacíos³⁶.

Fernando Zóbel dio una enorme importancia a la edición de grabados de los artistas representados en el museo y, en este sentido, su contribución fue decisiva para su difusión, siendo en este campo un auténtico promotor y pionero de toda la obra gráfica en general, ya que en aquellos años la obra en papel no interesaba a casi nadie. En este aspecto tuvieron una importante presencia Abel Martín, con el que haría sus primeras serigrafías; Antonio Lorenzo que, animado por Zóbel, montaría un tórculo en Cuenca para que los artistas experimentasen en verano; los diseñadores Jorge y Jaime Blassi o el genial y multidisciplinar Ricard Giralt Miracle, que muchos descubrieron a través de Zóbel. Además de la obra gráfica, se imprimieron desde el museo una más que reseñable cantidad de postales, diapositivas, carteles y reproducciones, que se vendían en una pequeña tienda. Durante bastantes años el museo tuvo en la parte más alta, al lado de la escalera gótica, unas salas especialmente destinadas a la obra gráfica y las ediciones de bibliófilo. Por otro lado, en el museo dio trabajo a artistas jóvenes como los pintores Jorge Teixidor, José María Yturralde³⁷, Nicolás M. Sahuquillo o Ángel Cruz.

El espacio disponible resultó pronto insuficiente, ya que Zóbel continuó adquiriendo obras, actualizando la colección con las nuevas generaciones. Por ello

³⁶ Fernando Zóbel, *Diarios* (1 de enero de 1967).

³⁷ Sobre este tema, que le inquietaba, Fernando Zóbel escribía pocos días antes de inaugurarse el museo: “La otra noche Gustavo y yo discutimos el problema del personal del museo. En realidad no sabemos exactamente qué necesitaremos. (Sabemos lo que no necesitamos: los habituales guardas decrépitos y somnolientos con uniformes desvaídos). Finalmente decidimos experimentar con el asunto e invitamos a un par de pintores jóvenes interesados en el proyecto a pasar un verano trabajando en Cuenca. Un salario modesto más la oportunidad de entrar en contacto con el mundo del arte maduro debería suponer un incentivo suficiente... Teníamos en mente a dos valencianos, Teixidor e Yturralde. Les explicamos la situación y aceptaron con entusiasmo. Hemos elaborado un horario que les permitirá tener muchos días libres, para que puedan echar un vistazo a su alrededor, ir de visita, leer, estudiar y pintar. Ambos hablan un par de idiomas; la presencia de unos pintores jóvenes y brillantes debería aportar notablemente esa cualidad ‘vital’ que queremos que adquiera el museo”. Fernando Zóbel, *Diarios* (8 de junio de 1966).

se llevó a cabo una ampliación del museo, con la construcción de un nuevo edificio adosado al primitivo, con proyecto de Gustavo Torner y del arquitecto Fernando Barja, que quedó abierto en 1978. Al aumentar el espacio se pudo exhibir más cantidad de obras. Zóbel había seguido comprando y fue entonces cuando se incorporaron al museo obras de Luis Canelo (1942), Gerardo Delgado (1942), Miguel Ángel Campano (1948), Pancho Ortuño (1950), Darío Villalba (1939), Eva Lootz (1940), Soledad Sevilla (1944), José Manuel Broto (1949), Alfonso Albacete (1950), José María Lillo (1956) o Simeón Saíz (1956), entre otros.³⁸ La labor de compra en un museo siempre es delicada y compleja, y se dieron todo tipo de opiniones al respecto, pero Zóbel seguía defendiendo con pasión sus decisiones:

“Se trata, como ya he dicho, de una elección muy personal y, finalmente, mía. Yo me sentiría dispuesto a defender tenazmente la categoría artística y la calidad del noventa por ciento de lo que hay expuesto. Sobre el diez restante habría que pensarlo y vivirlo. Hasta cierto punto me siento obligado a fiarme de opiniones vigentes que pueden ser muy distintas de las mías. No me siento infalible, ni es mi deber serlo. Mi deber es apoyar lo que admiro con todas mis fuerzas”³⁹.

La ampliación permitió triplicar el primitivo espacio, la creación de una biblioteca especializada en arte contemporáneo y depósitos de cuadros y archivos. Aquel año, el pintor Pancho Ortuño, en una entrevista, le preguntaba a Zóbel cómo se planteaba él la cuestión de que un museo debiera ser no tanto un espacio sacralizado cuanto un espacio cultural e incluso un espacio de intervención. Zóbel le explicó con toda claridad lo que había pretendido con el museo:

“Reinhardt creo que se dolía del aspecto de cementerio de los museos tradicionales, cuajados de obras que se miran beatamente, pero que no se ven. Un museo puede ser

³⁸ Con el paso de los años, la afluencia de artistas a Cuenca no cesó. Cuenca seguía siendo un polo de atracción para los jóvenes creadores, que frecuentaron la ciudad para conocer a Zóbel, Rueda, Torner, y tantos otros. Según el relato de Juan Manuel Bonet, que visitó Cuenca en numerosas ocasiones desde mediados de la década de los setenta, allí tomó contacto por primera vez con artistas, diseñadores y escritores como Nacho Criado, Miguel Ángel Campano, los hermanos Blassi, Pancho Ortuño, Jürgen Partenheimer, Rafael Pérez-Madero, Alberto Corazón, Rafael Solbes, Manuel Valdés, José María Yturralde, Jordi Teixidor; los abstractos con base en Granada: Julio Juste, Pablo Sycet y Alfonso Medina; con poetas y escritores: José Luis Jover, Mario Hernández, José Miguel Ullán, Andrés Trapiello, Kevin Power, Jacobo Cortines, Miguel Sánchez-Ostiz, Antonio Colinas, y con los locales Luis Muro, Nicolás M. Sahuquillo, Adrián Moya, José María Lillo o Simeón Saíz: Vid. Juan Manuel Bonet, “Cuenca, capital del lirismo”, en el catálogo de la exposición *El Grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Madrid, 1997, pp. 25-27.

³⁹ Fernando Zóbel, en la entrevista realizada por Pancho Ortuño, *Guadalimar*, n. 35. Madrid, octubre de 1978.



Fernando Zóbel el día de la inauguración de la ampliación del museo, 28 de noviembre de 1978.

Foto Luis Pérez Mínguez



Claudio Bravo, *Fernando Zóbel*, 1963.
Foto Antonio Zafra

muchas cosas: espectáculo, espacio de intervención, centro didáctico, emisora de propaganda, etc. El nuestro, esencialmente, quiere ser un lugar donde se puedan contemplar determinadas obras de arte, que esté vivo, y que realmente se puedan contemplar con todo lo que ello implica. No pretendemos más, pero quizás ya sea mucho. Quizás sea más de lo que pretenden la mayoría de los museos que conozco, distraídos por su coleccionismo, sus programas didácticos, etc. Ten en cuenta que el Museo de Cuenca lo hemos hecho entre un grupo de artistas y que todos estábamos de acuerdo en que lo esencial y lo más difícil de lograr era que se vieran de verdad las obras expuestas. Y algo de eso creo que se ha conseguido. Puede ser nuestra mayor satisfacción. Sin embargo, no evitamos cierta obligación de informar. Tenemos, quizás, la mejor biblioteca sobre arte contemporáneo que existe en España y, con la ampliación, podremos ponerla a la fácil disposición del público y nuestras ediciones, aunque relativamente pocas, se han difundido por el mundo entero⁴⁰.

En 1980, el Consejo de Europa concedió al Museo de Arte Abstracto Español la “Mención Especial como Museo del Año”, tras debatir sobre treinta museos aspirantes al galardón. En Estrasburgo se tuvo en consideración la cuantía de sus fondos, la técnica museística de su instalación y su influencia en la vida cultural española. También ese mismo año el

⁴⁰ *Ibidem*.

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

En 1981, Zóbel, preocupado por el destino futuro del museo, decidió la donación del Museo de Arte Abstracto Español a la Fundación Juan March. Con esta donación se produce un hecho crucial en la historia del coleccionismo en España. Por primera vez en este país, un museo cuyo origen estaba en una colección privada recaía de nuevo en el ámbito privado de la cultura. Desconfiado en cuanto a la gestión del arte por parte del Estado en aquellos primeros años de la democracia, la Fundación Juan March reunía para Zóbel todas las condiciones que él creía necesarias para asegurar la continuidad del museo. Zóbel conocía bien la brillante trayectoria de esta Fundación, había colaborado con ella en calidad de asesor artístico y pensó que el museo enriquecería las actividades artísticas de la Fundación que, instalada en Madrid desde 1975, se había convertido en uno de los centros culturales más activos de España. Así lo expresó el propio Zóbel en el acto de donación:

“El museo surgió como algo experimental, sin que yo nunca me plantease su permanencia. Y era el albergue de cuanto yo había coleccionado con ilusión y esfuerzo. Pero pronto se vio que funcionaba cara al público, que valía la pena preocuparse por su supervivencia. Y ahí empezaron mis problemas. Durante mucho tiempo me he preguntado acerca del mejor modo de asegurar su continuidad. Y al fin llegué a la conclusión de que sólo la Fundación Juan March podría conservar y ampliar de manera conveniente el concepto cimental de este museo”⁴¹.

Fernando Zóbel donó la colección sin establecer estipulaciones al respecto, ya que confiaba plenamente en la futura gestión del museo por parte de la Fundación Juan March:

“No hay ninguna condición por mi parte. Me fío plenamente y ellos asumen la responsabilidad para el futuro. Está demostrado en estos museos que cuando se recibe una donación con condiciones es un fracaso para el museo y el donante”⁴².

En el momento de la donación la colección estaba formada por setecientas obras de ciento cincuenta artistas. De ella, ciento ochenta eran pinturas, dieciséis esculturas y el resto dibujos, acuarelas, guaches y obra gráfica. A ella se añadía una magnífica biblioteca de arte contemporáneo. Pero la donación no acabó en 1981, pues Zóbel había dejado

⁴¹ Fernando Zóbel, en la entrevista realizada por José Miguel Ullán, “El pintor justifica la donación de su colección a la Fundación Juan March”, *El País*, Madrid, 23 de enero de 1981.

⁴² Fernando Zóbel, en *Guadalimar*, n. 56, Madrid, enero de 1981.



Acto de donación de la colección del museo a la Fundación Juan March, 5 de junio de 1981. El alcalde de la ciudad, Fernando Zóbel y Juan March Delgado

dispuesto que tras su muerte pasase al museo su biblioteca particular, así como sus escritos y su colección de cuadernos de apuntes y de viajes. Con esa última donación, en 1984, la biblioteca del museo no sólo reunió un fondo extraordinario de arte contemporáneo, sino que pasó a poseer el mejor fondo bibliográfico sobre arte oriental que existía en España.

El Museo de Arte Abstracto Español es un museo bastante poco convencional, absolutamente privado, acertado en su emplazamiento, visitado al año por unas cuarenta mil personas, y con una finalidad estricta: recoger obras representativas de pintores abstractos españoles; pionero en su estructura expositiva, que impulsa y divulga además el arte abstracto. Si lo comparamos con otras iniciativas, oficiales o privadas, que se han dado en España, hay entre éstas y la de Cuenca una diferencia que se basa en la singular figura de Fernando Zóbel. La singularidad de aunar en su persona un altísimo nivel intelectual, una gran exigencia crítica y una generosa disposición para transmitir, con toda naturalidad, al que se acercaba, un saber “orientado, razonado, fundamentado en una innata capacidad de detectar la excelencia y en un conocimiento profundo, y no netamente libresco, de cultura plural, inasible, contradictoria por naturaleza”⁴³.

Fernando Zóbel no sólo coleccionó arte abstracto español y lo expuso en un museo, sino que supo “ver” qué artistas y, sobre todo, qué obras tenían calidad, y apostó por ellas. Para la generación de los artistas abstractos de los años cincuenta el museo de Cuenca supuso ya en 1966 –no años después, cuando se vio que la elección había sido acertada– la culminación y el reconocimiento. Como muy bien decía Fernando Zóbel, “hay dos formas de ayudar a un artista: comprando su obra y cooperando con él para que viva dignamente”⁴⁴.

⁴³ Juan Manuel Bonet, “Cuenca, capital del lirismo” en el catálogo de la exposición *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Madrid, 1997, p.18.

⁴⁴ Fernando Zóbel, en *El País*, Madrid, 8 de marzo de 1978.





CUARENTA AÑOS DESPUÉS (ALGUNOS RECUERDOS CONQUENSES)

Juan Manuel Bonet

A nuestro hijo Miguel, que recorre ahora estos caminos

Conocí a Fernando Zóbel gracias a mis padres, en la Sevilla de finales de 1968, y visité por primera vez el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, su gran creación, a comienzos del verano de 1969, durante una estancia realmente breve, de un par de días tan sólo, pero durante la cual tuve ocasión de conocer a la mayoría de los demás protagonistas de aquella aventura, estancia que tuvo como consecuencia que un par de papeles de mi cosecha, realizados allá mismo, fueran expuestos en una colectiva de la Sala Honda, galería próxima a la Plaza Mayor, dirigida por el pintor Luis Muro, que me hablaba del Londres de *Signals*. Caigo ahora en la cuenta de que, en 1968 o 1969, hacía realmente poquísimo tiempo —dos ó tres años, a lo sumo— que el museo se había inaugurado. Sin embargo, yo no era consciente, en aquel momento, de que aquella aventura se encontraba tan sólo en sus inicios: por un error de perspectiva muy propio de la adolescencia, la veía como algo ya ubicado en la historia, plenamente consolidado, con muchísimo rodaje. (El mismo disculpable error de perspectiva me hacía contemplar a Zóbel como un señor mayor: compruebo ahora que aquel año de 1968 él tenía ocho menos de los que tengo yo en el momento de escribir estas líneas en su recuerdo, cuatro décadas después de todo aquello).

Zóbel, en aquella lejana Sevilla de mi adolescencia, constituía una referencia ineludible para cualquier persona interesada por la modernidad y sus avatares, y muy especialmente para pintores nuevos como Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez. El estudio que Zóbel compartía con Carmen Laffón, y con el también

Foto pág. 82: Reunión de amigos, entre otros, Fernando Zóbel, Gerardo Delgado, Gustavo Torner y José Guerrero, en casa de Torner en Cuenca, 1966.
Foto Eric Schaal.
Cortesía del Eric Schaal Estate



Gerardo Rueda en la casa de Gustavo Torner en Cuenca. Foto Jaime Blassi

sevillano y también pintor José Soto, habitante de una región de pureza geométrica, era un lugar donde circulaban, como en ningún otro de la capital andaluza, las personas, las ideas, los libros, las obras de arte. En “Conde de Ibarra” conocí, sin ir más lejos, a gentes tan diversas entre sí como José Bergamín, Dionisio Ridruejo, Gerardo Rueda, Luis Gordillo o Carlos Alcolea. Ahí asistí a algunas de las reuniones preparatorias de la formidable donación de dibujos españoles que el fundador de la pinacoteca conquense tenía previsto hacerle al Museo de Bellas Artes, donación que, por desgracia, finalmente se frustró. Ahí recibí el encargo, en 1969, de mi primera conferencia, que tendría por escenario el Ateneo de Huelva.

Cuarenta años después, la colección inaugural del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca sigue causando asombro. Difícil coleccionar mejor, elegir con más tino dentro del macizo de nuestra generación del cincuenta, aquella generación a la que Zóbel, nacido en Manila, se había incorporado con entusiasmo a mediados de aquella década: exactamente en 1955. Imágenes definitivas, que se nos han grabado a perpetuidad por siempre en la memoria. Para los que vinimos después, Eusebio Sempere será por siempre el autor de *Estanque 2*. Manolo Millares, el de *Galería de la mina*. El propio Zóbel, el de *Ornitóptero*. Gustavo Torner, el de *Acero inoxidable- chatarra plateada*. Gerardo Rueda, el de *Verde con marco neorrenacentista*. Antoni Tàpies, el de *Grande Equerre*. Eduardo Chillida, el de *Abesti Gogora IV*, en madera de chopo. Antonio Saura, el del convulso retrato imaginario de *Brigitte Bardot*, que antes que la sala central de la pinacoteca había presidido, de 1959 en adelante, el estudio madrileño de su futuro fundador. Manuel H. Mompó, el de *Semana Santa en Cuenca*, especialmente concebido para el espacio que lo acoge. Manolo Rivera, el del espejo rojo de la Sala Negra. Luis Feito, el de *Nº 460-A*, en rojo, amarillo y negro. Lucio Muñoz, el de *La ventana*. José Guerrero, el de *Rojo sombrío*. Martín Chirino, el de *El viento canario*, forjado en espiral. Y así sucesivamente, que tampoco es cuestión de enumerar todas y cada una de las obras presentes en el primer montaje de la colección, y además no hay que olvidar que otras, ingresadas más tarde en ella, se integraron enseguida en su núcleo duro, y estoy pensando en *Omphalo V*, de Pablo Palazuelo; en *Toledo*, de Rafael Canogar, reconstrucción *action painting* de su ciudad natal, tan lejos de la *veduta* clasicista del Benjamín Palencia de la posguerra que se conserva en el Reina Sofía; en *Gran barroco*, de Modest Cuixart; pero también en *Geraldine Chaplin*, de Saura; o en el propio *Jardín seco*, de Zóbel, la obra más popular del museo si nos fijamos en la lista de ventas de postales y láminas.



Pablo Palazuelo delante de su cuadro *Omphalo V* en el museo. Anotación manuscrita de Fernando Zóbel

La capacidad de la pinacoteca conquense para definir y divulgar el canon español de su tiempo, de su generación, una generación entonces todavía en marcha, radicó en esa extraordinaria calidad de todas las obras elegidas —muy superior, sin ir más lejos, a la media de lo que se enseñaba por aquel entonces en el oficial Museo Español de

Arte Contemporáneo, donde atrás había quedado la breve y esperanzadora etapa de José Luis Fernández del Amo—, pero también en una notable —por insólita— capacidad para articular “ingredientes” distintos entre sí. El secreto lo compartió desde el principio Zóbel con sus dos principales cómplices intelectuales, sus grandes amigos Torner y Rueda, y con algunos más, por ejemplo sus también colegas y amigos Sempere y Antonio Lorenzo, personaje este último más secreto, pero de indudable entidad intelectual, como revelan algunos de sus textos de aquel tiempo.

La que dio por el inolvidable José Guerrero, “pintor en Nueva York”, por decirlo con la definitiva fórmula del poeta Jorge Guillén, que lo había tratado allá, en el círculo de los García Lorca, fue una de las batallas zobelianas que más aplaudimos quienes vinimos después. Mientras otros le regateaban elogios a alguien al que encontraban “demasiado norteamericano” de cultura y de gama cromática, el fundador del museo percibió la singularidad y extraordinaria calidad de aquella obra pictórica que nos llegaba del otro lado del Atlántico, de la que no podía no seducirle —como había seducido a Juana Mordó, y como con el tiempo seduciría a críticos como José María Moreno Galván o Santiago Amón— la mezcla de una memoria granadina y de lo aprendido en el Nuevo Mundo, al costado de los *action painters*.

Tras haber desechado su idea inicial de ubicarlo en Toledo, donde anduvo buscando espacios durante parte de los años 1962 y 1963, Zóbel, escuchando a Torner, conqense de nacimiento, eligió como sede del museo destinado a albergar su colección la ciudad que hoy identificamos con la abstracción, y dentro de ella sus Casas Colgadas, propiedad de su Ayuntamiento, que por suerte apoyó la iniciativa. Buena parte del éxito de la empresa hay que atribuírselo a esa ubicación, a ese contexto. Subrayar, mediante un adecuado montaje museográfico, las raíces seculares del arte surgido en la década del cincuenta, fue una operación verdaderamente inteligente, a la manera de aquello de “vino nuevo en odres viejos”. Similar escenografía volvía a encontrarse, a menor escala, en las casas que los artistas tuvieron en Cuenca. A la vista del museo y de esas casas no resultaba difícil, desde luego, relacionar el noventayochismo y españolismo crítico de los de El Paso, por ejemplo el que emana de *Sarcófago para Felipe II*, de Millares, o el nuevo sentimiento del paisaje de un Lucio Muñoz, admirador de Aureliano de Beruete, o los trabajos de forja de los nuevos escultores —los de Chirino se habían iniciado en el taller de un herrero conqense— con una tradición de siglos, simbolizada en una vieja ciudad mesetaria, singularísima, que antes que a ellos había atraído a un Daniel Vázquez Díaz, al cubano Wifredo Lam o al británico y vorticista David Bomberg, además de a no pocos de nuestros narradores y poetas.

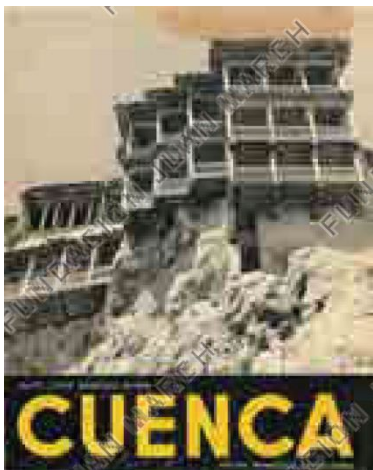
Amor profundo de Zóbel por Cuenca y sus gentes. Amor patente en 1970, en un libro de dibujos a línea, con algo de costumbrista, del período 1963-1965, editado lejos —nada



Antonio Lorenzo en Santillana del Mar, 1960.
Foto Fernando Nuño



José Guerrero en Cuenca. Foto Jaime Blassi



César González-Ruano, *Cuenca*, con fotos de Francisco Català Roca, Editorial Planeta, Barcelona, 1956

menos que por la Universidad de Harvard—, y cinco años después en otro de fotografías en color, aparecido en la editorial del propio museo. Amor del que nos hablan algunos de sus mejores cuadros de madurez, y especialmente aquellos, bellísimos, en verdes —los verdes del poema conquense de Gerardo Diego—, que tienen por motivo el río Júcar a su paso al pie de la ciudad —inolvidables umbrías del Recreo Peral—, y aquellos otros sobre *Los Hocinos*, y las dos versiones de *La vista: la Cuenca baja*, contemplada desde la alta. Amor correspondido, y en ese sentido quienes a él asistimos jamás olvidaremos el entierro multitudinario del pintor; hijo adoptivo de la ciudad desde 1972, que descansa por siempre arriba del todo de la hoz del Júcar, precisamente en el impresionante marco del recoleto cementerio de San Isidro, abierto al cielo.

A modo de tarjeta de visita y de introducción visual a Cuenca y su provincia, Zóbel tenía siempre a mano, en un rincón de su casa cabe la Plaza Mayor, ejemplares del libro *Cuenca* (Barcelona, Planeta, 1956), en que a un texto de César González-Ruano le sucede una secuencia de fotografías en blanco y negro, algunas de ellas extraordinarias, del catalán Francesc Català Roca. González-Ruano, amigo de Federico Muelas, y adicto al Café Colón de la ciudad baja, fue otro importante conquense de adopción. Entre todos los pintores del museo apreciaría sobre todo a su viejo amigo de los tiempos de París —y vecino en Ríos Rosas— Manuel Viola, presente, con su seudónimo “J. V. Manuel”, en su *Antología de poetas españoles en lengua castellana* (Barcelona, Gustavo Gili, 1946). Como puede comprobarse repasando su *Diario íntimo* (Madrid, Taurus, 1970), editado póstumamente, también tendría buenas relaciones con los demás, y especialmente con Torner, que “sabe mucho de muchas cosas y me encanta hablar con él”, y con el propio Zóbel, un “rico tipo”, al cual “como a casi todos los abstractos le gustan mucho las antigüedades”. Mi ejemplar de *Cuenca*, en cuya primera página el pintor inscribió mi nombre, a lápiz, me ha hecho compañía constantemente desde aquella época en que por primera vez oía hablar de sus autores. (En recuerdo de la devoción zobeliana por aquel volumen aparecido seis años antes de la inauguración del museo, algunas de las fotografías en él contenidas han sido expuestas por Alfonso de la Torre en su muestra madrileña de 2004 en torno a *La poética de Cuenca. 40 años después*, la más completa que hasta la fecha se le haya dedicado al asunto).



Pablo Serrano delante de su escultura *Bóveda* en el museo. Foto Jaime Blassi

Desde el primer momento, la gente de mi generación percibimos Cuenca, y la aventura de su museo, como la culminación lógica de un proceso que había tenido en Juana Mordó, la inolvidable *marchand* madrileña —con sala propia a partir de 1964—, a la que acabo de mencionar a propósito de su apoyo a Guerrero, a una protagonista fundamental. Repasando la colección de catálogos editados por la galería, uno se encuentra con la práctica totalidad de los artistas cuya obra colgó Zóbel en su museo: varios de ellos ya habían sido mostrados por Biosca, en la época

en que la de Salónica, perteneciente en su momento al círculo de Eugenio d'Ors, había sido su directora artística. Sabemos ahora –por Alfonso de la Torre en el catálogo de la mencionada exposición de 2004– que Juana Mordó fue una de las personas que acompañaron a Zóbel, en su primera visita a Cuenca, los días 14 y 15 de junio de 1963, visita durante la que, gracias al empeño de Torner, cuajó el proyecto de ubicar el museo en la ciudad muerta –en el sentido Brujas, Georges Rodenbach, del término–, que gracias a aquella iniciativa recuperaría vida, vigencia, visibilidad.

Al trabajo de madurez de Zóbel, tan leve, y a la vez tan apoyado sobre sensaciones del mundo en torno, le cuadra la definición de “impresionista abstracto”, un término forjado en los Estados Unidos por Elaine de Kooning. Tal actitud le valió ser contemplado por Juan Antonio Aguirre, del que enseguida hablaré, como uno de los principales protagonistas de la vertiente lírica de la generación abstracta. Pero el Museo de Arte Abstracto Español fue también plataforma importante de lo negro, de un españolismo crítico, sí, con no poco de neo-noventayochista. Estrecha relación la del autor de *Jardín seco*, con los dos principales artífices del grupo El Paso, Millares y Saura. Pionero en la revitalización de una ciudad a la que por razones familiares y de salud había llegado a mediados de los años cincuenta, Saura se había hecho ahí gran amigo de Torner, al que durante un tiempo veía casi a diario; gracias a él, su hermano el cineasta Carlos Saura incorporó la ciudad a su filmografía. Zóbel y Saura –otro pintor para el que la cultura no tenía secretos: de hecho, en un principio estuvo a punto de lanzarse por los caminos de la poesía– podían coincidir, por encima de las diferencias estéticas e ideológicas, en su admiración –por cierto, compartida también por Millares, tercer coleccionista de la misma– por una obra aparte y en voz baja como la de Gonzalo Chillida, presente, con sus *tableautins* en grises Cantábrico, tanto en las paredes del museo, como en las del caserón sauresco. Siempre en esa clave, ambos coincidían asimismo en detenerse con especial respeto ante el trabajo de otro solitario, de otro maravilloso monótono en voz baja, entonces mucho menos universalmente conocido de lo que lo es hoy: me refiero al italiano Giorgio Morandi, del que Zóbel apreciaba especialmente los dibujos, acuarelas y grabados, mientras a Saura le fascinaba el lado obsesivo y “variaciones sobre un mismo tema”. (Diferencias, obvias: raíces surrealistas de Saura y de Millares –o de Tàpies y de Cuixart, y por supuesto de Juan-Eduardo Cirlot, gran poeta y gran crítico de arte, entusiasta de las respectivas obras de todos ellos, y también del universo torneriano, o del espacialismo de Lucio Fontana–, y en cambio cierta indiferencia de Zóbel ante lo surreal, o su rechazo hacia las “horripilantes baratijas” del *art brut*, que conocía por su pariente Alfonso Ossorio).

Geometrías, también, lejos de negrura y expresionismo y por supuesto surrealismo algunos, en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Geometrías sensibles de Rueda, Torner, Sempere, Néstor Basterrechea, Amadeo Gabino homenajeando a Victor



Manuel Millares delante de su cuadro *Número 2* en el museo. Foto Jaime Blassi



Antonio Saura en Cuenca. Foto Jaime Blassi



Jordi Teixidor en el museo.

Foto Jaime Blassi

Vasarely mediante la soldadura de una serie de piezas encontradas, Joaquín Rubio Camín o José María de Labra. Geometría espiritual y esotérica de Pablo Palazuelo, ausente por cierto en el primer montaje, ya que, como acabo de recordar, *Omphalo V* ingresó más tarde en la colección. Geometría pre-minimalista de Jorge Oteiza, con Viola uno de los dos artistas de recorrido más dilatado de los presentados ahí. Rigor sistemático de Equipo 57 o de José María Iglesias.

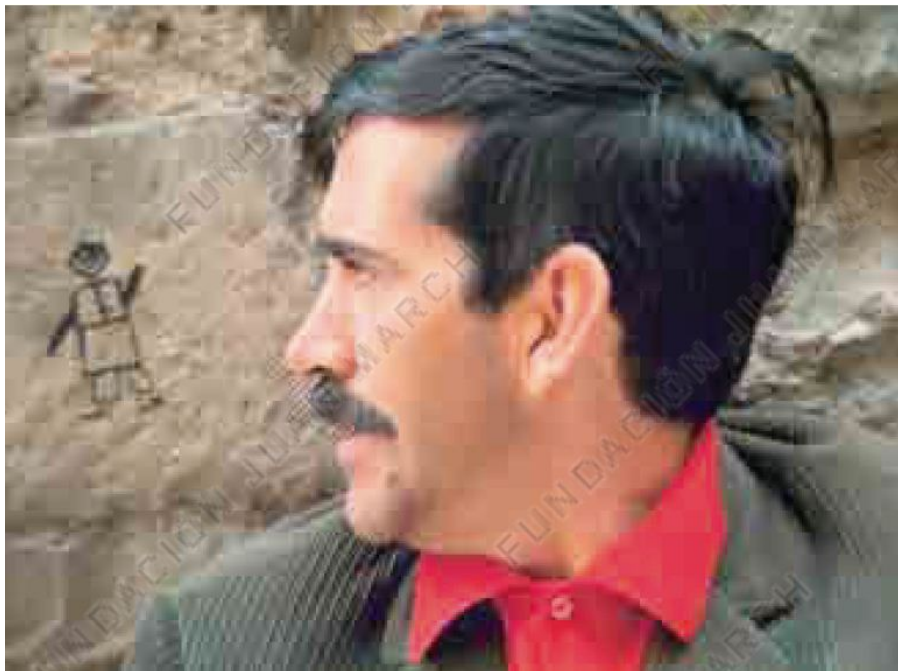
Regiones fronterizas, desafiando las catalogaciones de manual, los compartimentos estancos: ahí tenemos el caso paradigmático del levantino Sempere, miembro del grupo Parpalló y más tarde, ya a finales de la década de los sesenta, de *Antes del Arte*, elogiado precisamente por Vasarely, pero capaz de conciliar ese compromiso con lo normativo y lo sistemático —que sin ir más lejos aflora en su móvil metálico de 1966, que preside la entrada de la pinacoteca— y un sentimiento lírico y celebratorio de la naturaleza que le haría fijarse, de modo especial, en el paisaje manchego, incorporado a la trama de su sutilísima pintura, así como en la propia ciudad de Cuenca y el paisaje que la circunda, evocados en un libro de serigrafías puestas bajo la advocación gongorina.

Entre quienes, aparecidos algo más tarde, sintonizaron con el espíritu de Cuenca, nadie más claro ni más explícito ni más brillante que el ya mencionado Juan Antonio Aguirre, pintor y crítico de arte madrileño que, nacido en 1945, por aquel entonces tenía veintipocos años. En su polémico libro *Arte último* (Madrid, Julio Cerezo, 1969), su retrato fotográfico, tomado en el Palacio de la Magdalena de Santander, lo firma el propio Zóbel. En uno de los capítulos del mismo, y precisamente frente a Saura y a lo negro, Aguirre reivindicaba, para la poética de su “Nueva Generación” *sixties*, tan abundante en artistas interesados por la geometría, el precedente de Cuenca y, como he indicado líneas más arriba, de ese ala lírica en la que incluyó a los tres fundadores del museo, más Gonzalo Chillida, Mompó, Rivera y Sempere, una lista a la que hoy estaríamos tentados de añadir a Jaime Burguillos, también representado en la primitiva colección del museo y próximo a su paisana Carmen Laffón. Por mi parte, a Aguirre —de quien me habló por primera vez, en Sevilla, Gerardo Delgado, uno de los participantes en las colectivas Nueva Generación—, me lo presentó el fundador del museo aquel verano de 1969 en que los tres, con Felipe al volante, hicimos el viaje en su coche a la ciudad castellana. De Aguirre sería el prólogo del díptico que sirvió de catálogo a la antes referida colectiva de la Sala Honda, prólogo que, dicho sea de paso, enfureció, no recuerdo muy bien por qué —no lo tengo a la vista en el momento de redactar estas líneas—, a la mayoría de los conquenses aludidos en él. (Quien esté interesado en la relación Zóbel-Aguirre, y en la conexión entre Cuenca y su Nueva Generación, debe manejar la reedición facsimilar del libro, hecha en 2005 por la Diputación de Cuenca, que va acompañada de una separata con sendos prólogos del mencionado Alfonso de la Torre y del firmante de estas líneas).



Eusebio Sempere en su casa de Cuenca.

Foto Jaime Blassi



Manuel Hernández Mompó, 1967.
Foto Fernando Zóbel

Dos de los artistas entonces emergentes examinados por Aguirre en *Arte último*, y presentes desde unos años antes en su *Nueva Generación*, habían trabajado como conservadores del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca durante el decisivo período inmediatamente previo a su apertura. Me refiero naturalmente a los géometras valencianos Jordi Teixidor y José María Yturralde –conquense éste de nacimiento, por puro azar–, inseparables desde los tiempos en que eran condiscípulos en San Carlos, y a los que conocería también en la Sevilla de 1968 –en la inauguración de una colectiva en torno a la relación arte-ciencia que tuvo por marco la Galería La Pasarela–, y asimismo gracias a Gerardo Delgado. En sus respectivas obras de aquel entonces –por ejemplo en las reproducidas en el primer catálogo del museo: *Presencia del espacio*, del primero, y *Ritmo*, del segundo, ambos relieves de 1966– se acusa el impacto conquense, especialmente de las propuestas esenciales, en algunos casos próximas al espacialismo, de Rueda y Torner. (Más conexiones: Elena Asins, otra de la Nueva Generación aguirriana, fue la prologuista, con su sintaxis y tipografía vanguardistas, del catálogo de *Trayectoria*, la mini-retrospectiva ruediana organizada en 1969 por la Galería Eburne, sala inicialmente ubicada en la proximidad de la de Juana Mordó, y cuyos propietarios, Margarita y Antonio de Navascués, vivieron de cerca la aventura conquense, además de exponer a Teixidor, a Yturralde y a otros de los nombres entonces emergentes).

Cuando la conocí, la extraordinaria biblioteca del museo –donde, en compañía de mi entonces inseparable Quico Rivas, trabajaría yo durante los veranos de 1971 y 1972,



Juan Antonio Aguirre, *Arte Último*.
La "Nueva Generación" en la escena española,
Julio Cerezo Editor, Madrid, 1969



Biblioteca del museo. Foto Jaime Blassi



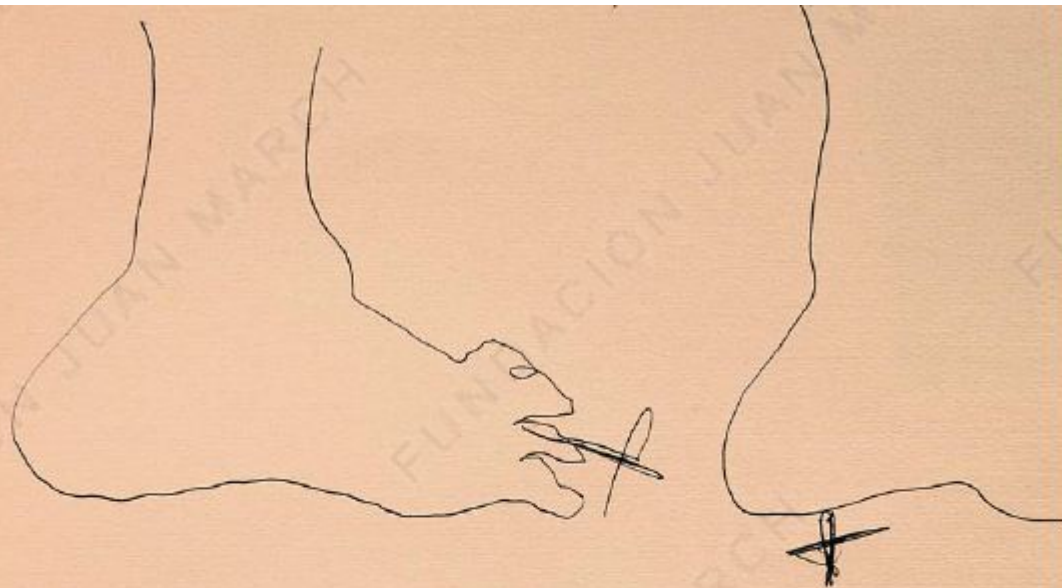
Carmen Laffón. Foto Jaime Blassi

precisamente en un proyecto de diccionario de abstractos que había iniciado Aguirre y que terminaría arrumbado— se encontraba ubicada arriba del todo de las Casas Colgadas, en una sala con ventanales a la hoz del Huécar que luego se incorporaría al recorrido museístico. Dentro del recorrido la biblioteca representaba, para quien estaba autorizado a ingresar en ella, como una puerta a otro universo: el de una figuración o un realismo nuevos, de los que Zóbel estaba también muy pendiente, como *amateur* y como coleccionista. De ello nos hablaban allá, en una misma pared, cuadros *pop* del Equipo Crónica y de Juan Genovés, hiperrealismos de Antonio López García y del chileno Claudio Bravo, un aéreo Carmen Laffón, una silla en bronce de Julio López Hernández, presente con un impresionante Crucificado en la entrada de la casa conquense de Sempere, y autor de la medalla conmemorativa del museo que acompañaba, bien lo sé, los generosos nombramientos como conservador agregado, u honorario: mi primer cargo, tan virtual... Coexistencia aquella no visible, insisto, para el público de a pie, pero que recordándola ahora se nos aparece como históricamente muy significativa, ya que desde 1964 algunos de aquellos artistas interrogadores de lo real coexistían con sus coetáneos abstractos en la lista de los representados por Juana Mordó.

Otra cosa que al igual que otros miembros de mi generación aprendí de Zóbel, fue a apreciar el arte del dibujo y del grabado, entonces relativamente menospreciados en España. El pintor y coleccionista era lector entusiasta de los libros sobre grabado del gran *amateur d'estampes* que fue Carl Zigrosser, uno de los cuales lleva un título bien significativo: *Multum in Parvo. An Essay in Poetic Imagination* (Nueva York, Braziller, 1965). Se sorprendía comprobando que incluso los propios artistas españoles valoraban en poco su obra sobre papel. Donde mejor se percibía su amor por estos géneros, sólo “menores” a ojos inexpertos, era en su casa madrileña de la calle de Fortuny, donde además de en las paredes, había dibujos y grabados en unos álbumes que constituían como antologías portátiles y cuyos títulos rezaban algo así como “Los cien mejores dibujos de mi colección” y “Los cien mejores grabados de mi colección”. Conservaré por siempre en mi memoria un consejo suyo al coleccionista principiante. Venía a ser algo así como: “En grabado, puedes empezar con uno de Matisse sin firmar. Luego vendrá el firmado. Luego el ejemplar raro. Luego a lo mejor puedes ir a por un dibujo”. Para fomentar esa afición, Zóbel puso entre mis manos el muy entretenido libro de recuerdos de uno de sus principales proveedores, Paul Prouté, cuya tienda de la *rue de Seine*, en París, sigue siendo un *haut lieu* para los *amateurs d'estampes*, sí, de todo el mundo, hermanos de aquellos inmortalizados a comienzos del siglo XIX por Honoré Daumier.

“Multum in Parvo”, decíamos. La actividad editorial de la propia pinacoteca conquense, para la que su fundador contó con la colaboración y los consejos de Antonio Lorenzo

Fotos pág. 91-94:
Firmas de Antoni Tàpies (1986),
Juana Mordó (1966),
Roy Lichtenstein (1983),
Henri Cartier-Bresson (1983),
Amos Cahan (1986) y Salvador Dalí (1973)
en los libros de firmas del museo



En recuerdo de nuestra visita al
Museo de Cuenca, con el fondo
de la visita que ^(tambien) me hicisteis, tu
Fernando y tu Gustavo,
con mi mayor afecto

25 mayo 1986

JULIO, 1966 — SE ABREN LAS PUERTAS

Pour la gloire de
Fernando Zobel

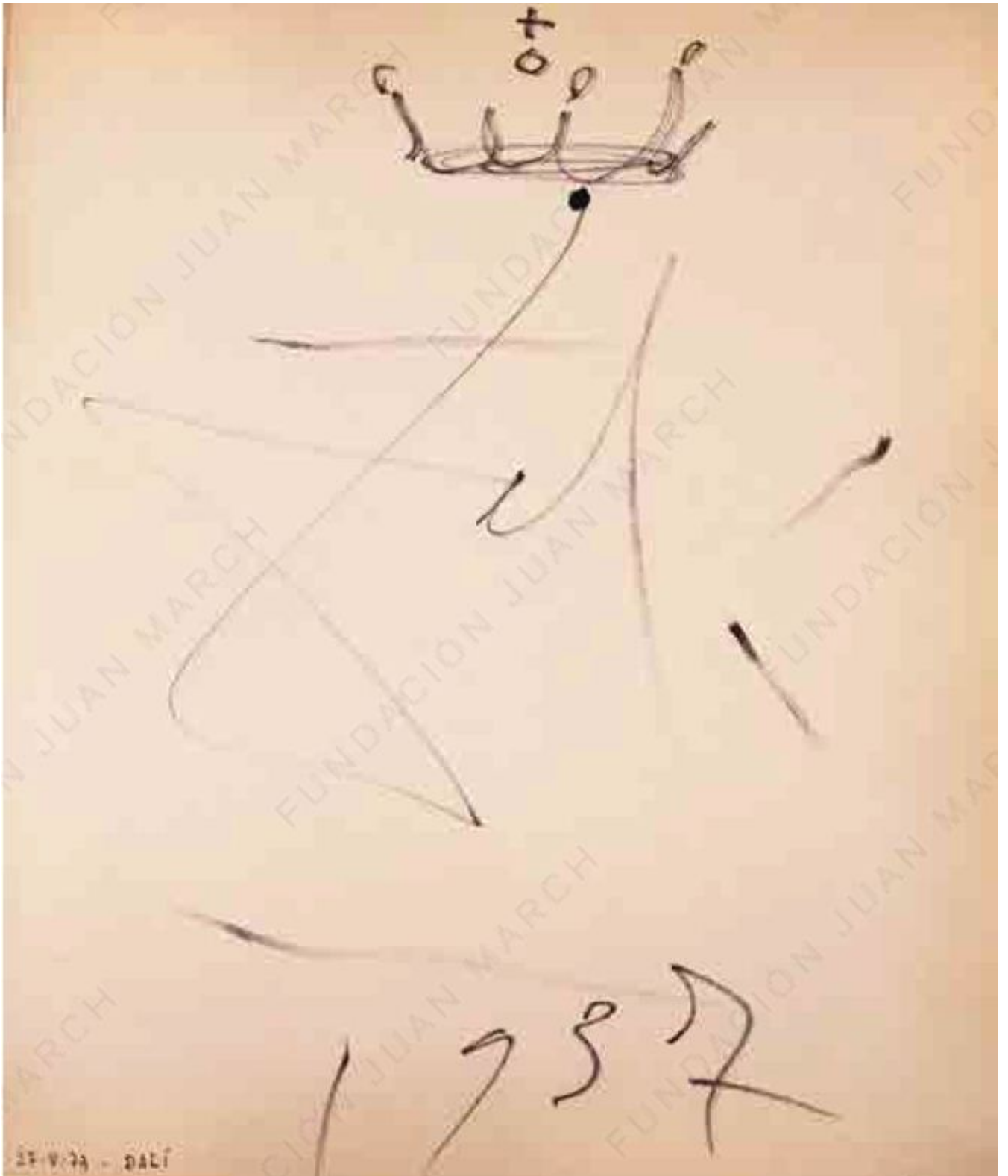
Juana L. de Mordó
1-7-66



avec mes plus vifs remerciements
pour la joie de l'œil et de l'esprit
que m'a procuré le Musée
Henri Carter - Breton 15.2.83

How do I thank you for permitting me to share your glorious
work except to thank you for being yourselves?

Amoskahan
24 September 1986

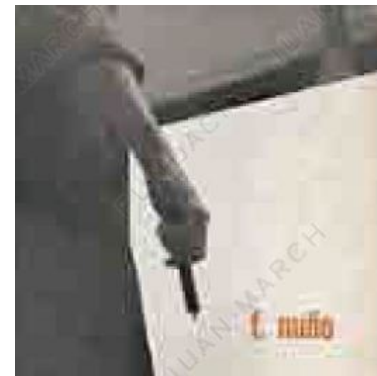


1957 - DALÍ

en lo calcográfico, y de Abel Martín en lo serigráfico, constituyó la materialización más evidente de aquella pasión zobeliana, y ahí están, para demostrarlo, libros de bibliofilia tan hermosos y definitivos como los que editó de Guerrero o Millares, o, en clave más modesta, ya que en estos casos hablamos de reproducción fotomecánica, el de Bonifacio sobre la tauromaquia, o esa auténtica *rarity* que se tituló *Las aventuras de Geometrio y el triángulo inscrito*, del futuro flautista Pedro Bonet, mi hermano menor. (El segundo de estos títulos se imprimió en Sevilla, en un lugar muy querido por Zóbel: Gráficas del Sur, la imprenta familiar, en la calle de San Eloy, del pintor Joaquín Sáenz, otra importante voz figurativa del Sur, que elegiría aquel espacio como uno de los motivos de su obra).

Acabo de aludir al primer catálogo del museo. Humilde y con reproducciones en blanco y negro, lleva cubierta fotográfica plastificada, en blanco, negro y naranja, de uno de sus conservadores honorarios, el desaparecido Fernando Nuño, un creador todavía pendiente de ser estudiado y reivindicado —en ello estamos—, y del que si no el nombre, mucha gente sí conoce sus dos fotografías más divulgadas: las de la inauguración privada, el 1 de julio de 1966 —la víspera había sido la oficial—, de la pinacoteca, fotografías en cuyo primer plano, aunque un poco al margen, en el lado izquierdo, figuran precisamente Teixidor e Yturralde, los benjamines de aquella reunión. Algo después, varias de las realizaciones conquenses llevan el inconfundible sello de un gran “hacedor” de libros, y admirado amigo de Zóbel, que a buen seguro envidiaba su sabiduría en materia de imprenta, de tipos, de papeles, Ricard Giralt Miracle, y de sus discípulos en Filograf, los gemelos Jaume y Jordi Blasi. De los Blasi fue, sin ir más lejos, el diseño de las dos carpetas antes aludidas, la de Millares, con su envoltorio de madera gris de cierto aire torresgarciesco, y la de Guerrero, sugiriendo una gran caja de cerillas, así como el de los títulos de Sempere, Antonio Lorenzo o el fotógrafo Cristóbal Hara. Y también —en colaboración con Giralt Miracle— el del cartel en que unos colores fluorescentes se superponen al grabado romántico de la ciudad, por Gustave Doré. (Recordar al paso a otro barcelonés culto al que Zóbel estuvo especialmente vinculado por aquel tiempo: Rafael Santos Torroella, poeta, crítico de arte, impulsor de revistas y editoriales, ocasional dibujante y acuarelista, y gran aficionado él también a los libros).

Francesc Català Roca, Fernando Nuño, los Blasi, Cristóbal Hara: el arte de la fotografía, practicado con talento, ya lo he indicado, por el propio Zóbel, ocupa en esta breve crónica conquense un lugar relativamente importante, una fotografía que en aquel momento también se encontraba minusvalorada en España, pero que al fundador del museo le interesaba sobremanera, y ahora me vuelve a la memoria, por ejemplo, su gusto por el universo, con el pequeño mundo antiguo del francés Jacques-Henri Lartigue, que por aquel entonces había conocido, tanto en su país como fuera



Catálogo de la muestra de Fernando Nuño en las salas de exposiciones del Ateneo de Madrid, noviembre de 1962. El brazo y la mano que aparecen en la fotografía son los de Fernando Zóbel



Fernando Nuño, fotografiado en el catálogo de su exposición en las salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, abril de 1978



George Grosz, *Autobiografía*, Nueva York, 1946. Ejemplar dedicado a Fernando Zóbel. Foto Santiago Torralba

de él, un primer –y tardío– reconocimiento. (A la lista precedente de autores de fotovisiones conquenses cabría añadir el nombre de Francisco Gómez, amigo de Gabriel Cualladó y miembro como él de la Escuela de Madrid: las suyas se publicaron en la revista *Arquitectura*, ilustrando una serie de artículos de Juan Ramírez de Lucas).

Compartir sus gustos, sus aficiones, sus descubrimientos, sus manías incluso –cosmopolita y barnaboothiano, era tremendamente injusto, por ejemplo, con las vanguardias españolas de la preguerra, que invariablemente metía en el saco de “lo patatero”–, era algo muy importante para Zóbel, persona generosa donde las hubo, en contraste con tanta mezquindad en aquella época de la vida y de la cultura españolas. Recuerdo la fruición con que, en Fortuny, me enseñó el ejemplar de *A Little Yes and a Big No* (Nueva York, Dial, 1946), la autobiografía de George Grosz, que el antiguo miembro de Dadá Berlín, exiliado en el *melting pot* de Manhattan, le había dedicado pintando una acuarela en su primera página. Recuerdo, el mismo día, su admiración ante otro objeto bien distinto que había incorporado a su biblioteca, el deslumbrante porfolio *In Memory of My Feelings* (1967), tributo póstumo a su discípulo de Harvard, el poeta y conservador del MoMA Frank O’Hara, editado por aquella institución, y con sensacionales ilustraciones originales de algunos de los artistas (Norman Bluhm, Janet Freilicher, Michael Goldberg, Philip Guston, Al Held, Willem De Kooning, Jasper Johns, Alex Katz, Lee Krasner, Alfred Leslie, Roy Lichtenstein, la venezolana Marisol, Joan Mitchell, Robert Motherwell, Barnett Newman, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Larry Rivers, entre otros) que habían sido sus amigos. Recuerdo su mueble destinado a guardar sus pinturas chinas, y aquel principio tradicional de que sólo ante cierta gente se deben enseñar esos rollos. Recuerdo sus elogios del pintor naturalista ochocentista norteamericano Thomas Eakins –objeto en 1983 de un cuadro de la serie *Diálogos*, donado en su memoria por su familia a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–, de los dibujos con mucho de proustiano de Édouard Vuillard y de los de Larry Rivers y de los de David Hockney, de las cajas encantadas de Joseph Cornell, de los aguafuertes de Jacques Villon, de las escrituras automáticas de Cy Twombly, de los ensayos de Harold Rosenberg y de Calvin Tomkins y de John Canaday, de los poemas de Eliot y de Auden, de un título bien puesto –*Parlons peinture*– del pintor y crítico post-cubista André Lhôte, de Michel Butor y sus agudas consideraciones en torno a *Les mots dans la peinture*, del sueco Bo Widerberg y su película de 1967 *Elvira Madigan*, con el concierto nº 21 de Mozart como banda sonora... A propósito de música, recuerdo su profundo interés por ese campo, y aquellos de sus cuadros y dibujos que remiten a él. Recuerdo sus dudas, sus preguntas, con su punto de ironía, ante *L’enseignement de la peinture*, de Marcelin Pleynet, libro de culto para nuestra generación. Recuerdo su amistad con otra conquense de adopción, la gran librería anticuaría Herminia Muguruza –cuánto

echamos de menos los aperitivos en Mirto, el establecimiento que ella, a la sombra del Prado, regentaba con José, su marido arquitecto—, y como él le iba adquiriendo títulos de una lista corta de autores españoles —entre ellos, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Miguel Hernández— cuyas primeras ediciones se había comprometido a ir regalando a la biblioteca de la prestigiosa universidad norteamericana. Recuerdo su entusiasmo por títulos a trasmano, por ejemplo aquél, editado precisamente por el MoMA, en que James Lord recogió sus apasionantes conversaciones con Giacometti, mientras éste pintaba su retrato. O por los tratados: entre las cosas que me regaló, el facsímil de Dover del de Jan Vredeman de Vries, objeto de uno de sus homenajes.

A propósito de Harvard y de los Estados Unidos, hay que recordar una vez más lo importante que aquella cultura fue, desde sus inicios como artista, para Zóbel, filipino de nacimiento. De su paso por Boston conservó una sostenida devoción por el arte de pintores como Hyman Bloom y Jack Levine, y sobre todo del grabador Leonard Baskin, del que nos hablaba con un entusiasmo que logró transmitirle al entonces conquisado Bonifacio, autor de una fascinante obra gráfica, parte de ella bajo el signo de los insectos. Estas devociones por pequeños maestros figurativos poco conocidos fuera de Norteamérica, constituían testimonios de una encomiable fidelidad de Zóbel a su prehistoria, a sus años de formación, previos a su arribada a España. Más decisivo para su propia obra, para su definitivo arranque como abstracto, había sido sin embargo su deslumbramiento, en 1954, ante una individual de Rothko celebrada en Providence. Buena parte de las cosas que el pintor consideraba necesario decir sobre el arte moderno norteamericano —incluidas consideraciones muy pertinentes y a la vez sofisticadamente divertidas sobre Rauschenberg y otros protagonistas del entonces emergente *pop art*, por el que, como por la Coca Cola o por las sopas Campbell, sentía auténtica debilidad, a pesar de lo alejado que obviamente estaba aquel movimiento de sus propias coordenadas—, las dijo en su prólogo al catálogo, con cubierta que reproduce un lienzo de Franz Kline, de la muestra de la Colección Johnson, que, por iniciativa de la Dirección General de Bellas Artes, en 1964 hizo escala en Madrid, en el Casón del Buen Retiro. El elogio que más apreciaba, de cuantos recibió el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, fue el de Alfred H. Barr, el fundador y primer director del MoMA de Nueva York, en la carta que, con membrete del museo, le escribió en 1970: “Lo que usted ha hecho en Cuenca es a buen seguro una de las obras de arte más admirables, además de brillantes: un notabilísimo equilibrio entre pintura, escultura y arquitectura”.

Como buen coleccionista compulsivo, Zóbel también lo era de citas, y ese es el sentido último de su *Cuaderno de apuntes sobre la pintura y otras cosas: Colección de citas recogidas por Fernando Zóbel* (Madrid, Galería Juana Mordó, 1973), con cubierta

Fotos pág. 98-99: Geraldine Chaplin durante el rodaje de una escena de la película *Pippermint Frappé*, de Carlos Saura en el museo, 3 de marzo de 1967. Anotación manuscrita de Fernando Zóbel. Foto L. López Martínez

Geraldine
Chaplin
durante
el rodaje
de
"Pippinut
Frayre"
de
Carlos
Saura





multicolor, de rotuladores, de los Blassi, e impreso, de nuevo, en Gráficas del Sur. Cuando releemos ese conjunto, tan bien trabado, de citas, definitivas algunas y más corrientes otras, entre las que no faltan los consejos de urbanidad, que le hacían tanta gracia, de Cecilio Pla, el pintor de las manchitas (“el pintor debe ser muy limpio, porque es de suponer que todo gran artista está dedicado a frecuentar los más distinguidos centros sociales”), nos parece estar escuchando al gran conversador, lleno de ingenio e ironía, que fue este antólogo entre cuyos libros preferidos figuraba *The Unquiet Grave*, de Palinurus, es decir, el británico Cyril Connolly –del que una de las citas está sacada–, y que tuvo muy en cuenta el trabajo de otro de sus predecesores en este campo, el Paul Éluard de los tres volúmenes en tela naranja de la antología de escritos sobre arte. (Respecto de *Cuaderno de apuntes...*, remito a mi prólogo a su reedición de 2003, por Aldeasa. “Zóbel –escribo ahí– logra hacer hablar zobelianamente a los autores cuyas frases espiga”. Entre esos autores, hoy no sorprende encontrar a Érik Satie. Entonces el compositor de las *Gymnopédies* era un absoluto desconocido entre nosotros, a pesar de que en 1969 había salido un álbum suyo en Ensayo, con un cuadernillo bien prologado por Tomás Marco, responsable de aquella iniciativa).

“Esteticista decadente, y a mucha honra”. Podría haberlo dicho cualquiera de los *Nueve novísimos* incluidos en la célebre antología poética de Josep Maria Castellet, o alguno de los post-novísimos –Antonio Colinas o Marcos Ricardo Barnatán han dejado testimonio escrito de su admiración hacia el pintor, y hacia la pinacoteca por él fundada–, pero la frase se la escuché, en la Sevilla de mi adolescencia, a Zóbel. En esa clave hay que leer no pocos de los *Diálogos* zobelianos, es decir, de sus homenajes, tan sentidos como inteligentes, a los maestros de antaño, de Saenredam –nunca contemplo, en un museo, una vista de iglesia blanca del holandés, sin acordarme de quien me lo descubrió– a Degas, pasando por el citado Vredeman de Vries. También sus cuadernos de notas tomadas al vuelo en sus visitas museísticas –no hay que olvidar que su ciudad de fallecimiento sería Roma, escala obligada de cualquier *grand tour* europeo–, que recuerdan los del ya aludido Giacometti. Y el propio *Cuaderno de apuntes...* al que acabo de hacer referencia. Y muchas páginas de sus diarios íntimos, de los que nos han ido dando noticia –citando a menudo fragmentos– Rafael Pérez-Madero y Ángeles Villalba.

Cambiando de tercio, hay que decir que la decisión, tomada a finales de los años setenta, de abrir la colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, cuya ampliación sería inaugurada el 28 de noviembre de 1978 –en esta ocasión el fotógrafo que registró el acontecimiento fue Luis Pérez Mínguez–, a las nuevas generaciones, debe ser contemplada como una decisión históricamente importante, de cara a la consolidación pública de una serie de pintores más jóvenes. Alfonso



Fernando Zóbel. *Cuaderno de apuntes sobre la pintura y otras cosas*. Galería Juana Mordó, Madrid, 1974. Diseño de la cubierta de los hermanos Blassi



Artistas en la inauguración de la ampliación del museo, 28 de noviembre de 1978. A la izquierda, con la cámara, Javier Campano. Foto Luis Pérez Mínguez

Albacete, José Manuel Broto –autor en torno a 1969 de algunos relieves espacialistas en blanco que denotan influencia ruediana–, Miguel Ángel Campano –tan apoyado en sus inicios por Aguirre y por Teixidor, y tan torneriano cuando sus primeras individuales madrileñas, celebradas en Amadís e Iolas-Velasco–, Gerardo Delgado, Xavier Grau, Eva Lootz, Pancho Ortuño o Soledad Sevilla, artistas todos ellos de lo que Alfonso de la Torre ha agrupado, en la muestra citada, bajo el acertado epígrafe “la estela de Cuenca”, gozaron así de un primer reconocimiento institucional, muy anterior al que con el tiempo –es decir, con el retraso habitual aquí, en estos casos– recibirían de las instituciones del Estado. La mayoría de ellos, interesados por pintores –muchos de ellos, norteamericanos– que habían sido fundamentales para Zóbel, o influenciados por su obra y la de los otros dos fundadores del museo, se ubicaban, o se habían ubicado en algún momento de su trayectoria, en unas coordenadas post-Cuenca, algo que está especialmente claro en el caso de Campano y también de Pancho Ortuño, autor de una monografía sobre Zóbel publicada en 1978 por la Galería Theo de Madrid, así como de una extensa conversación con Guerrero que vería la luz en 1980, en el catálogo de la primera retrospectiva ministerial del granadino, celebrada en la Casa de las Alhajas.

También fue en Cuenca donde conocimos a creadores que luego irían por otros derroteros más duros, como Nacho Criado o Mitsuo Miura, expositores ambos en Amadís. Todos, en cualquier caso –pecados de juventud– estábamos más o menos empeñados, en aquella época de la transición, en ser radicales a cualquier precio, y recordaré al respecto el más público de mis, digamos, disensos con Cuenca: mi prólogo “Lógica de Jordi Teixidor”, al catálogo de la individual del pintor en la Galería



Gustavo Torner, Joan Hernández Pijuán y Bonifacio Alfonso en la casa de Torner en Cuenca. Foto Jaime Blasi.

Temps de su Valencia natal, en 1974, en el que subrayaba, más que su posición de heredero de todo aquello, lo que de ruptura heterodoxa con los parámetros establecidos había en su trabajo, y en el que calificaba el de los conquenses de “arte elegante, equilibrado, sin excesos, poco problematizador, salvo en el caso de Torner”, arte para salir del cual la solución era... el radicalismo, “precisamente lo que faltaba en Cuenca”.

En alguna ocasión he narrado la accidentada visita a Cuenca que en 1974 realizó en mi compañía Rafael Pérez Mínguez, cabeza de fila de la otra mitad –la figurativa– de la generación entonces emergente, y pintor descubierto, al igual que el resto de sus compañeros de aventura, por el Aguirre director de Amadís. Por la tarde, Pérez Mínguez le rindió pleitesía, a su manera teatral e histriónicamente daliniana, a Saura, al que visitamos en su casa. Luego, durante una cena bajo los arcos de la plaza, intentó, con su vehemencia habitual, convencer a Zóbel y a Torner de promover al

grupo figurativo madrileño al que él mismo pertenecía, y que por aquel entonces gravitaba en torno a la Galería Buades, un espacio en cuya colectiva inaugural había participado Luis Muro, y que por lo demás iban a frecuentar con cierta asiduidad ambos fundadores de la pinacoteca conquense, como frecuentarían luego Estampa. Tanto con Saura, como con Zóbel y Torner, lo más que el benjamín encontró como respuesta aquel día, fue una cortesía sonriente y teñida de asombro. (Tal vez acordándose de mi relato de aquellas peripecias, Alfonso de la Torre incluyó un cuadro del meteorito desaparecido en su aludida muestra conquense de 2004).

Cuando la polémica colectiva generacional 1980, celebrada a finales de 1979, y en cuya vertiente abstracta encontramos a la mayoría de los pintores jóvenes entonces más apoyados por Zóbel, sus promotores teníamos clara la deuda de éstos con la poética de Cuenca en general, y con el fundador del museo en particular, algo que no se aplicaba, en cambio, a los de la otra vertiente, la vertiente, precisamente, Amadís-Buades: Carlos Alcolea, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido. Que la muestra se celebrara a bombo y platillo en la más amplia, la de Castelló, de las dos salas que entonces tenía abiertas, en el mismo Barrio de Salamanca –donde también se alza la Fundación Juan March– una Juana Mordó que ya había celebrado 25 años con galería propia, revestía a nuestros ojos una gran importancia simbólica, como lo revestía el hecho de que, simultáneamente, en la primitiva sala de Villanueva –espacio que, como el anterior, hoy es tan sólo recuerdo– se celebrara, en neto contrapunto estético, una exposición del Equipo Crónica.

Que Zóbel, en 1980, designara a la Fundación Juan March como legataria de su colección, fue un proceso lógico. La Fundación contaba desde 1973 con Torner como su principal asesor en materia de arte, y en el diseño gráfico de sus catálogos colaboraba –y sigue colaborando hoy– Teixidor. La Fundación llevaba años coleccionando sistemáticamente el arte de nuestra generación del cincuenta, al que había dedicado una itinerante, *Arte 73*, en la cubierta de cuyo catálogo se reproduce uno de los mejores cuadros del período final millaresco, el de la “victoria del blanco”, por decirlo con el portugués José Augusto França. La Fundación garantizaba –y sigue garantizando hoy– la continuidad y el desarrollo de un proyecto museístico que en su momento y pese a su escala reducida había venido a suplir felizmente las carencias de lo oficial. Eso mismo la Fundación había sabido hacerlo también de un modo ejemplar, primero en materia de becas –Aguirre, sin ir más lejos, había disfrutado de una de ellas para escribir *Arte último*–, y luego en materia expositiva, mostrándonos en primicia la obra de buen número de los artistas fundamentales del siglo XX, entre ellos norteamericanos como Cornell, Rothko, Motherwell o Rauschenberg, que pertenecían al museo imaginario del pintor y coleccionista al que ahora, cuarenta años después de la apertura al público de su gran pequeño museo, y veintidós después de su fallecimiento, rendimos emocionado homenaje.



Juan Manuel Bonet, en Cuenca en 1969.
Foto Jaime Blassi



«TODOS LOS ESPACIOS Y TODOS LOS TIEMPOS...» UNA CONVERSACIÓN CON GUSTAVO TORNER

Gustavo Torner escribió hace años: “mi gran tristeza es el reverso del legado de un gran recuerdo”. En su réquiem por Fernando Zóbel. Han pasado más de veinte años de aquella pérdida y estamos a pocos días de que se cumplan cuarenta de lo que llenó gran parte de la vida de Zóbel, el nacimiento del museo dedicado a su colección de arte abstracto español en las Casas Colgadas de Cuenca, así que le hemos pedido a Gustavo Torner, testigo y co-protagonista de la deriva conquense de la aventura de Zóbel, que volviera al anverso de aquella tristeza para conversar. De sus recuerdos y, en definitiva, de aquel legado de Fernando Zóbel.

Y ha aceptado. La conversación, que se alarga en varias sesiones, comienza un sábado soleado de mayo de 2006, en la rotonda del café del *Palace*. Torner, que es buen conversador, empieza a hablar, despreocupadamente, uniendo las frases con su peculiar “...y en este plan...”, de las láminas de botánica que dibujara en los cincuenta para el *Atlas de la Flora Forestal de España*. La grabadora ha estado apagada, y al oír después el comienzo de la cinta comprobamos que se conoce que la conectamos con Gustavo Torner *in medias res*, porque se le oye hablar de un cierto estilo de personas...

...Gente cosmopolita, que puede vivir en cualquier lugar, que habla varios idiomas, que tiene interés por todo, que es seria, profunda, que no es aburrida...

¿Que es gente culta?

Sí, que son cultos. También.

Gustavo, decías que personas con esas características, como Fernando Zóbel, el protagonista de toda esta historia, personas necesarias para emprender cualquier

* Entrevista realizada por el Director del Departamento de Exposiciones de la Fundación Juan March, en varias sesiones a lo largo de los meses de mayo y junio de 2006.

Foto pág. 104:
Gustavo Torner en su estudio de Cuenca,
1967. Fotos Jaime Blassi

aventura como aquella del museo, no abundan, y que uno no se las encuentra así como así. Tampoco tú, cuando comenzaste a llevar una vida de artista. Aunque antes de comenzar a pintar trabajaste en tu primera profesión, ingeniero de montes, y por ahí hemos empezado la conversación y hemos terminado hablando de tus láminas de botánica, y de tu primera exposición, en Cuenca, en 1955...

Sí, es verdad..., es que en 1955 yo tuve la oportunidad, no me acuerdo cómo, de pedir que me dejaran dos salas de las Escuelas Aguirre. Tenía que ser en vacaciones y, en vez del verano, elegimos la Semana Santa. El sitio era...

¿Inadecuado?

...En fin... había allí unos pupitres de madera, todo estaba sucísimo, e incluso apareció, debajo de una tabla, una rata momificada. Nos pusimos a limpiar el suelo, que no se sabía de qué era, hasta que apareció, después de fregar mucho, una losa hidráulica y, claro, como el sitio no tenía ningún atractivo, pues me inventé “vestirlo”, haciéndole un techo con cartón, de ese ondulado, el de embalar botellas que decíamos, sostenido del techo y entretejido por bramantes. Alguien que yo conocía, que trabajaba en ebanistería o en carpintería, me presentó a Domingo Garrote, el padre de Antonio, que entonces debía de tener 22 años o así, y trabajaba con su cuñado y los dos alisaron aquel techo de cartón subidos a seis metros de altura en una escalera de esas de tijera –que daba miedo, porque se movía–, y clavaron escarpas para luego meter los bramantes que sostendrían el invento aquél de techo. Pero salió bonito. Aún tengo alguna foto, muy pequeña. A aquella exposición fue una barbaridad de gente, estaba todo lleno, incluso de la industria que había en Cuenca, la única, que era de maderas, se pasaban los aserradores al salir del trabajo, se paseaban por aquí...



Gustavo Torner a la entrada del Taller “Los Garrotes”, Cuenca 1967.
Foto Jaime Blassi

Tu primera exposición. Óleos, pintura figurativa, en Cuenca...

Fue un éxito, el mayor éxito que he tenido en mi vida... quiero decir, de ventas: se vendió casi todo, incluso algunas cosas que tenían una tendencia ligeramente surrealista... Pero todo aquello, todo lo que había allí expuesto, yo era consciente de que no lo hacía con interés; vamos a ver, con interés, sí, pero queriendo hacer una obra de arte...

Pero, ¿qué te lleva a aquello? ¿Qué lo provoca? Tú llevabas trabajando en el Distrito Forestal de Cuenca desde el 52, por lo menos...

Yo no había estudiado arte, tenía el complejo de no haber estudiado Bellas Artes. Y lo tuve hasta que me di cuenta de que en Bellas Artes no enseñaban lo que yo quería aprender... Pero entonces tenía el complejo, y tenía que probarme a mí mismo la soltura de la mano, la exactitud de los colores... pintando paisajitos, bodegones, láminas de botánica, luego vino algún collage... pero, bueno, aquellos intentos eran

como pruebas, y aquel camino no lo seguí nunca... Pero sí es verdad que empecé por la botánica, que llegué a la modernidad por Durero, en vez de a través de Picasso, que hubiera sido más normal...

¿El Durero del ala de ánade, de la liebre...?

Y del fragmento de césped. Aunque a mí Picasso me iluminó, y me gustaba, me impresionó más Mondrian, a quien descubrí en el año cuarenta y tantos, en un libro de Skira que vi y enseguida compré –hasta yo podía con el precio– y me dije: “o este señor está loco o soy yo el que está loco”; pero de todo hay que informarse, así que leí un poco y me di cuenta de que el que estaba loco era yo y no él, y ya me gustó, sin saber que yo podría llegar a acercarme a él, no digo en calidad, desde luego, pero sí en la forma...

Un estudiante de Montes. Mondrian. El año cuarenta y tantos: en fin... una buena mezcla...

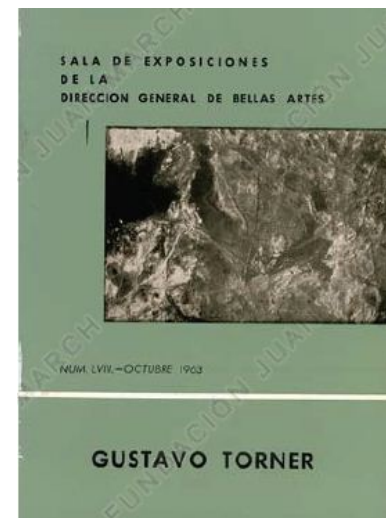
...Además yo estaba en Teruel, entonces. En aquellos tiempos allí no había ni librerías, ni sitios para comprar flores, y en cambio, es curioso, recuerdo haber leído *Realismo mágico*, de Roh, que estaba en la biblioteca del Ayuntamiento. Y otra cosa aún más curiosa: que no habiendo librerías, me encontré –y ésta es de las cosas más misteriosas que me han ocurrido en mi vida– en el suelo de una imprenta que tenía un amigo, y que se dedicaba a hacer impresos para oficinas, unos folios cogidos con una grapa, con *La tierra baldía*, de Eliot, en castellano... ¡en el año 46 ó 47!

¿Y descubriste de dónde podía haber salido aquello?

No inmediatamente. Tardé. Luego, a un amigo que vivía en Salamanca, Paniagua, un estudioso que trabajó en Alemania, le pedí, sabiendo que sabía mucho de literatura, textos para hacer con ellos una carpeta de serigrafías, textos relacionados con lo que me podía interesar, y me vino con los *Cuatro Cuartetos*... y me dijo que si lo conocía... No los conocía demasiado bien, por otro lado, pero trajo también otros poemas: de San Juan de la Cruz, Parménides, Heráclito...

El poema de Parménides y los fragmentos de Heráclito...

Elegí nueve fragmentos, y después de elegidos por mí, él los volvió a traducir directamente del griego... él fue profesor de griego en la Pontificia de Salamanca y yo le había conocido en Alemania mientras hacía la tesis doctoral sobre el tema de “Apolo en el arte”: estuvo diez años recorriéndose todas las bibliotecas y todos los museos de Europa... pero vuelvo a la botánica, a Durero y la pintura. Cuando hacía Montes, el profesor Ceballos se dio cuenta de que yo tenía ciertas habilidades que no tenían los otros compañeros, y me recomendó hacerme con un encargo, y es que se estaba haciendo una nueva edición de la *Flora forestal de España*, que se había



Catálogo de la muestra de Gustavo Torner en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, octubre de 1963

Fachada al Huécar del palacio episcopal
visto desde la biblioteca del museo. La
parte nueva del palacio fué construida
por el Obispo Don Sebastián de Arellano
en el XVI. Hace unas semanas le
pusieron unas pardes y le dieron una
capa nueva de pintura, que queriendo
ser naranja como la original,
resultó color frambuesa y hace
estupendo. Esa cosa que se ve
hacia la derecha del dibujo es un
abeto que crece en el jardín bas-
tante abandonado del Señor Obispo.



editado en 1884 y estaban buscando un pintor y tenía que saber algo de botánica. Lo acepté y me mandaron a Cercedilla a hacerlo.

A eso venía la referencia a Alberto Durero, al trozo grande de césped... que yo admiraba; luego, en mi obra hay lo que los compositores llaman una *opera prima*, que no quiere decir que sea lo primero que han hecho: un cuadro de los que me parece que tiene el Reina Sofía, que mide un metro veinte y es una piedra triangular en el que ya hay una cierta abstracción, porque tiene los bordes de un violeta muy oscuro y están pintados líquenes, como si fuese un paisaje a tamaño natural, que es lo que yo entiendo ahora como “paisaje de área restringida”. Esas cosas las comienzo yo en Cuenca en esa época, paisajes más o menos tradicionales, pero en los que ya no había horizontales, sino verticales... Dicho con lenguaje cinematográfico: como si yo hubiera hecho un *travelling* acercándome a esos paisajes y llega un momento en que los hago a tamaño natural.

Luego hice cuadros cuyo soporte tenía algo de arena, que un galerista de París calificaba de “trop physique”. Después hice cuadros cortados con el metal, con la intención de mostrar algo que no estaba completo, que a la parte muy física le faltaba una cosa... una cierta complementariedad que yo no sabía qué era, y en ese plan están hechos esos cuadros en los que la parte complementaria puede ser negra del todo, o blanca, como sin tocar todavía, o en oro en el sentido bizantino del oro... el del oro del paraíso y de la divinidad o de lo que quieras... Pero esto fue más tarde: vuelvo a Cuenca, al 55.

De acuerdo: de nuevo en Cuenca, en 1955...

...y en la exposición. Ocurrió que, como en todos los sitios –también en Cuenca– siempre hay un señor en esas ocasiones que sabe un poco de arte, etc., etc. En este caso era un médico, que se parecía mucho, físicamente, a Ortega y Gasset: era casi como si estuvieses viendo a Ortega. Y se me acercó y me preguntó “¿tú conoces a Antonio Saura?” Y le digo: “no”. “Pero, ¿cómo es posible? ¡viviendo en Cuenca y que no conozcas a Antonio Saura!”

Y te presentó a Antonio Saura, claro.

Y me presentó a Antonio Saura. La exposición había sido en primavera, y ya en verano le comenté a Antonio un día que en mi casa había algunos muebles antiguos hechos en la provincia, del siglo XVIII, y le dije que podía venir a verlos y todo eso, y que le invitaba a una copa o una merienda, y así empezamos a vernos. Me invitó él luego a cenar a su casa, y me encantó conocer a su mujer. Recuerdo que me sorprendió muchísimo que estuviera ayudándole (estaba clavando clavos, y en aquella época las mujeres no clavaban clavos) y, también, que se olvidaran de que no había nada para cenar, lo que, en vez de hacerme mal efecto, me pareció muy bien, porque yo no había ido allí para comer, sino para estar con ellos, y me pareció mucho mejor que Antonio tuviera la cabeza en otro

Fotos págs. 108-109: Dibujo y descripción de la fachada del Palacio Episcopal de Cuenca, que da a la hoz del Huécar, realizado por Fernando Zóbel en 1965

sitio, y que estuviera en ese sitio pintando y leyendo, que acordándose de la “comidita” que tenía que dar a Gustavo Torner...

¿Eso también sucede en el 55?

Eso es también en el 55. A partir de entonces empezamos a tratarnos, y Antonio empieza a venir, yo creo que casi todos los días, a casa, una hora como mínimo o dos o tres...

Porque tú habías vuelto a Cuenca, desde Teruel, en el 52.

Sí. Cuenca, en mitad del monte, era buen sitio en términos económicos, porque entonces se cobraba según trabajáramos, y Cuenca es la provincia con la mayor superficie de bosque de España, así que estaba bien; estaba además mi familia, mi madre, porque mi padre había muerto en el 33. Pero tampoco me apetecía todo aquello como meta vital y entonces, claro, se conoce que rompí a pintar e hice la exposición.

Entonces “rompes a pintar”, como dices, en el 55...

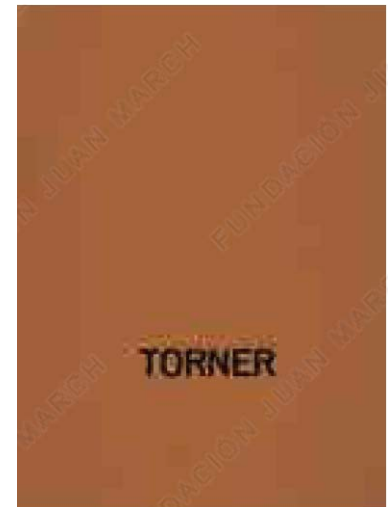
Bueno, en Teruel intenté pintar y no me salía bien y entonces rompí pinceles y dije: “nunca más en la vida”; y luego me hice un autorretrato que, claro, no estaba nada bien, pero teniendo en cuenta que no había estudiado ni hecho nada, nada, nada... no estaba tan mal: había “parecido” y había “postura”; y luego, pues hice algunas flores, un regalo de bodas, hice dibujos a plumilla con fondo de acuarela, como si fuesen grabados y cosas de memoria... pero no, no hice óleos en Teruel, no pinté.

Volvamos a tu trato con Antonio Saura. Después de ese encuentro en 1955, os veis con mucha frecuencia en tu estudio.

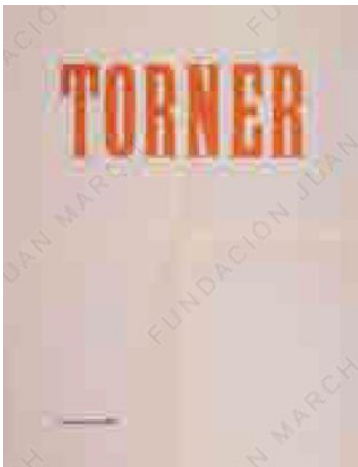
No, yo aún no tenía estudio, entonces tenía casa. Mi madre le quería mucho a Antonio, porque decía que lo había pasado muy bien con él, esas cosas de las madres... Pero en el 60 me hago ya el estudio arriba, y es entonces cuando Antonio viene todos los días: había días que no hablábamos nada, había días que poníamos una ópera y la escuchábamos durante tres horas y después se marchaba, y otras veces era yo el que iba a su casa.

Eso, a partir de 1960; o sea, después de El Paso...

Sí, El Paso se había fundado y desaparecido ya. La relación con Antonio Saura yo reconozco –hay que ser nobles– que me abrió ventanas. Por ejemplo, me recomendó una serie de revistas que, según él, eran las mejores del mundo, a las que yo me suscribí y continué suscrito desde entonces, y estaba al tanto, a la semana o al mes, de lo que pasaba en el mundo. En fin, eso de que en aquella época nadie sabía nada..., pues en Cuenca sí que sabíamos.



Catálogo de la exposición de Gustavo Torner en la galería Buchholz, Madrid, enero-febrero de 1959



Catálogo de la exposición de Gustavo Torner en la galería Machetti de Cuenca, agosto-septiembre de 1959

Bueno, y fui conociendo gente y haciendo exposiciones. Hice otra en Madrid en el 56, que no preparé yo, sino el poeta Federico Muelas, que hizo una búsqueda y todo eso, y me metió en un lío –que además era pagando–, porque la galería, que era Buchholz, se alquilaba. Ya conocía a Manolo Millares, que para aquella exposición me estuvo esperando tres días, porque alguien tenía que ayudarme a montar la exposición y él se prestó...

Manolo Millares te ayudó a montar la exposición...

Sí, y me tuvo que esperar porque, como yo estaba trabajando en el Distrito Forestal, no podía ir hasta que llegara la inauguración. Quedamos después para cambiar cuadros, pero en la exposición ocurrió una cosa que no se atrevía a decirme. Al final me lo dijo Antonio Saura: la exposición había sido en el sótano y, en una de esas tormentas de verano de Madrid, se había anegado por una alcantarilla; los cuadros quedaron sumergidos en agua y barro. Intenté quitarles el barro, con una manga de agua a presión; de algunos se quitó bien, pero de otros...

En el 63 hice una exposición que creo que quedó bastante bien, en la Biblioteca Nacional, en una sala de esas grandes con muchos conserjes de librea bordada en oro, en la que pasó una cosa que tuvo su misterio y su gracia: había un cartel, que salió precioso, que habíamos hecho entre Fernando Zóbel, Eusebio Sempere y yo, en serigrafía, y que estaba en el vestíbulo, donde no había cuadros. Bueno, pues apareció un día con un bote de tinta estrellado encima, y toda la pared manchada...

Un momento, un momento, que has dado un salto de casi diez años, del 55 al 63. Antes de esas dos catástrofes –la del cartel estropeado y la de tus cuadros anegados– ya había en Cuenca más artistas que a mediados de los cincuenta: acabas de citar a Zóbel, al que conoces...

... en la Bienal del 62.

Ése es tu primer encuentro con Fernando Zóbel: la Bienal de Venecia de 1962, en la que participabas...

Sí. Las fechas serían, más o menos, entre el 10 y el 15 de junio. El organizador de lo de Venecia era González Robles, que había visto cosas mías en la exposición en Biosca –ya Juana Mordó– en 1961, y me había seleccionado. González Robles llamaba de vez en cuando para explicarme cómo iría la cosa, en plan “bueno, tu tendrás una pared de cuatro metros, otra de seis metros y otra de dos, y ahí puedes hacer algo tú solo... siempre me decía lo mismo; yo pensé que todo el mundo querría llevar un montón de cosas al pabellón de su país... quería que lo mío diese sensación de tranquilidad, de paz, y entonces planteé un cuadro en la pared de cuatro, otro más pequeño en la de dos y dos cuadros en la de 6, o sea, nada más que cuatro cuadros,



Venecia, 1962.
Diapositiva Fernando Zóbel

bien seleccionados. Pero no pude ir hasta el día de la inauguración, por lo mismo, porque seguía todavía trabajando en Montes, y cuando llego allí el día aquél veo que, como he puesto tan poco y había tanto admitido, a mis cuadros los habían puesto en el peor sitio del mundo, en la pared de la entrada y eran cuadros, como ése de “Chatarra plateada” que ahora está en el museo, o el otro, con la parte de arriba de oro, que está en América, en Rochester, y, claro, se veían las esculturas de la entrada de aquella sala enorme reflejadas dentro de mis cuadros... en fin... yo no quise hablar nunca más con ese señor, que no entendía nada y seleccionaba mucha gente para que premiaran a alguno...

González Robles...

González Robles...Y claro, con tanta gente, alguno salía, ¿no? Íbamos cincuenta artistas, y había gente muy buena, pues a alguno le darían el premio, ¿no? En fin: lo importante del caso es que un día, tomando algo en Piazza San Marco o donde fuese, me acuerdo que estábamos varios en una mesa, y alguien me presentó a Fernando Zóbel, a Gerardo Rueda, a Sempere y Mompó y, bueno, a más gente, lo que pasa es que con ellos me encontré muy a gusto y nos hicimos amigos...

Como Fernando tenía coche se dieron, terminada la Bienal, una vuelta monumental por Italia. Yo me tenía que volver a España, y me dice Fernando, al despedirnos, que cuando vaya por Madrid que le avise, o que si estoy algún fin de semana me invita a cenar en su casa, con Eusebio Sempere y Abel Martín. Abel Martín había aprendido serigrafía en París y la había introducido en España; antes de Abel Martín yo creo que no había serigrafía artística en España...



Abel Martín, 1967. Foto Fernando Zóbel

¿No había?

Prácticamente. Abel es quien hizo la estampación de todas las serigrafías de Eusebio Sempere.

Bueno, y acabáis todos en esa famosa cena en casa de Fernando Zóbel, en Madrid...
...todavía me acuerdo del lugar que me tocó en la mesa... Y, sí, en plena velada, de pronto, Eusebio Sempere pregunta a Fernando: “¿y qué hay de Toledo?” Y Fernando dice: “no, nada, nada, no hay nada que hacer...” Y yo pregunto: “¿puedo saber de qué se trata?”. Y Fernando dice: “nada, que quería comprar una casa grande y bonita en Toledo, para ir invitando allí a pintores y comprarles cuadros, y al cabo de cierto tiempo, cuando haya obra suficiente, pues... hacer un museo con la colección, pero no, no sale...” Y entonces yo me acuerdo de que en Cuenca, en la parte alta, como estaba despoblada del todo y nadie quería subir a vivir allí, se estaban vendiendo casas a unos precios absolutamente ridículos, tan ridículos que yo acababa de comprarme, en 1962, mi estudio –que era la parte de abajo nada más, simplemente unos pies derechos para sujetar un forjado– y que me costó... 12.000 pesetas, y eran 160 metros cuadrados...

Y empezaste a indagar en Cuenca...

Sí. El jefe mío en el Distrito Forestal era teniente de alcalde y de las pocas gentes en Cuenca con cierta envergadura; no digo cosmopolita, pero sí era una persona culta. Le pregunté si quedaba alguna casa del Ayuntamiento, y me dijo que se había vendido todo, pero añadió: “están las Casas Colgadas, que estamos ahora arreglando por una cuestión de paisaje, pero sin saber muy bien qué hacer dentro, y además las ideas que dan unos y otros son cada vez peores y muy costosas, y vendrá después el mantenerlas...”. Le conté lo del proyecto de Fernando, y me dijo: “pues muy bien, ya tenemos resuelto el problema del destino de esas casas. Dile a tu amigo que se

venga”. Y yo llamo a Fernando por teléfono y le digo que el Ayuntamiento de Cuenca le ofrece, para un museo, las Casas Colgadas.

Y me dijo: “y a mí... ¿qué se me ha perdido en Cuenca?”

Fernando Zóbel ya conocía Cuenca.

Si, había estado ya algunas veces, con Saura, por ejemplo. En fin, yo no le podía convencer, pero le dije que si ese “no” no era rotundo, creía que debía venir pronto a ver las casas. Estaban haciendo obras, y pensé: “no vaya a ser que, si esto sale, luego haya que deshacerlas”; y entonces vino. El teniente de alcalde se quedó muy impresionado de que un pintor en aquella época tuviera coche y además, chófer, pero –ya en serio– se dieron cuenta de que Fernando no era un “farolero”. Se habló, y Fernando decía que para tomar una decisión tan personal tenía que reunir al consejo de familia, en fin, esas cosas que decía, luego me di cuenta, para pensarse la decisión. Después de aquél primer encuentro volvía de vez en cuando a Cuenca: me llamaba por las mañanas el día que iba a ir, a mi oficina, y comíamos juntos, en una tasca normalmente... en aquellos tiempos no había casi sitio para estar, ni restaurantes, ni nada de nada...

En esa ocasión os encontráis con el alcalde y visitáis las casas...

Visitamos “las casas”. Lo que ves ahora cuando entras, es decir, esas paredes entre las que están el Chillida y el Sempere, entre esas paredes no había nada, salvo el tejado, es decir era un hueco techado que casi saltaba al vacío. La de la izquierda la habían restaurado en el año 1927 ó 1929, y yo la llamaba “la del Rey Arturo”, porque aquello tenía ya poco de su arquitectura original; y la de la derecha, la sala principal de hoy, estaba ruinosa, pero estaba “pura”. Es decir todo el techo ése de vigas de madera, todo eso estaba ya así; después supuso una lucha tremenda que no lo demoliciesen, porque, claro, los albañiles lo que querían eran hundir aquél lío de maderas y hacerlo nuevo, pero veíamos que eso tenía sentido dejarlo...

Pero a Fernando Zóbel, ¿le gustaron las casas, el “entorno”, el espacio?

Yo creo que ni sí ni no; pero vimos que había... “tamaño”, valga la expresión: no tanto espacio o proporciones como más bien “tamaño”. Después, más adelante, recuerdo una vez que estábamos charlando en el Hotel Alfonso VIII, en una terraza desde la que se ve la parte alta de Cuenca, y me acuerdo perfectamente de que se puso a hablar de arte chino de época Sung, sobre el año 1200, y yo le dije, “bueno, pero si es del 1200 estará ya un poco, presumo, un poco... degenerado, porque si yo estoy bien enterado esa época es la del Yuang, sobre 1260 o por ahí, y luego me parece que viene el periodo Ming y todo eso...” Y Fernando se echó a reír y me dice: “esa contestación no me la dicen diez personas en España”, y añade: “hacemos el museo en Cuenca, porque hay con quien hablar”. Y no tanto por el paisaje; a Fernando



Detalle de un escaparate de un comercio de Cuenca, 1967.
Diapositiva Fernando Zóbel



Interior del museo antes de su reconstrucción. Foto Texeda



Estudio de Gustavo Torner en Cuenca.
Dibujo de Fernando Zóbel, 1963

tampoco le gustaban tanto los paisajes, aunque su cuadro más precioso, el que está en el museo de Palma, que para mí es el mejor de Fernando, sea un paisaje que se veía desde su ventana...

¿"La vista"?

"La vista".

Esa conversación la recuerdas bien...

Lo dijo tomando una Coca-Cola...

Y decide hacer el museo...

Sí. Pero entonces el alcalde dice que no, que no se puede hacer, que las casas no se pueden –recuerdo bien la palabra– “enajenar”, en sentido jurídico. El alcalde, que era –es– primo mío, era de esos gobernantes puros que, claro, precisamente por ser primo mío, tenía que demostrar la “pureza” precisa y especialmente con la familia...

Era Rodrigo Lozano de la Fuente.

Sí, Lozano de la Fuente, que se portó muy bien. Entonces le dije, “mira, los políticos, cuando queréis hacer algo, siempre que no sea una barbaridad, lo hacéis; la forma jurídica de hacerla no se cuál es, y desde luego no queremos que se haga nada injustamente, pero se buscan las formas de hacerlo, y seguro que habrá algo para que esto se pueda resolver”. Y el técnico de turno resolvió que se haría por concurso público. Para entendernos: se planteó que los ciudadanos de Cuenca tenían necesidades como, entre otras, poder hacer pis, ir a la playa o... ver cuadros, y que entonces debían hacerse unos urinarios públicos, un vestuario en la playa... y un museo. Y para esas cosas se organiza un concurso público, al que se presentará gente, pagarán un canon y podrán jurídicamente, legalmente, cobrar un canon... Y así se planteó...

Digamos que ésa es la propuesta que se lleva al Pleno del Ayuntamiento.

Bueno, antes nosotros tuvimos que preparar una petición, y no teníamos ni idea de cómo se gestionaban esas cosas...

Pero aprendisteis rápido... en el archivo del museo hay minutas firmadas por tí con un estilo irreprochablemente burocrático, pidiendo al Ayuntamiento, por ejemplo, la instalación de unos focos BJC que termina con el clásico “... a V. I., a quien Dios guarde muchos años” y firmado “Gustavo Torner”...

La necesidad... pero eso sería ya después... de entonces, de lo que me acuerdo es de que presentamos las fotos de la colección de cuadros que iban a



Estudio de Gustavo Torner en Cuenca.
Dibujo de Fernando Zóbel, 1963

exponerse montadas en cartulinas de 50 x 65 centímetros, para que se viese lo importante, que eran los cuadros, mejor dicho, los pintores de los cuadros, pues se pegaron páginas de catálogos, de periódicos, etc., y en el Ayuntamiento comentaban que qué riquísimo debía de ser Fernando Zóbel para gastarse el dinero en cartulinas de ese tamaño...

¿Le ayudabas a preparar toda esa documentación, todo ese “papeleo”?

Sí, claro. Y luego hubo que entregar la petición por escrito. Y me acuerdo de que el Alcalde quiso que aquello se llevara al Pleno el día más difícil de todo el año, el día de la aprobación de los presupuestos anuales de la Corporación, ese día que se empieza a las nueve de la mañana y se termina a las doce de la noche... y cuando llegaron casi al final, dijeron: “bueno, señores, ahora tocan los concursos ordinarios... Tal cosa, y tal otra, y el museo...”. Y se aprueba. Con su firma y con su fecha.

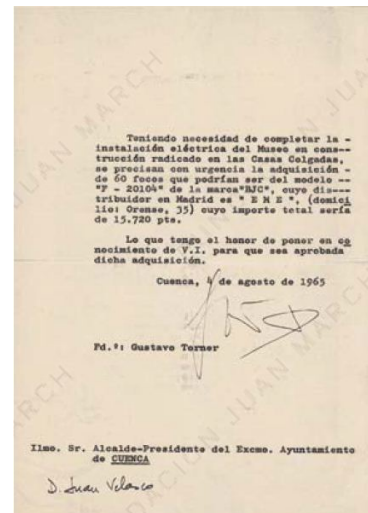
Todo esto sucede entre el 62 y el 63, después de Venecia. Si se llega a esperar mucho después del encuentro de Venecia, se hubiera diluido la posibilidad...

Bien. Gustavo, hagamos una foto fija: estamos a finales de 1963. Se ha aprobado por parte del Ayuntamiento de Cuenca que comiencen los trámites para destinar las Casas Colgadas a Museo de Arte Abstracto Español con la colección de Fernando Zóbel. Zóbel, ¿vive ya en Cuenca?

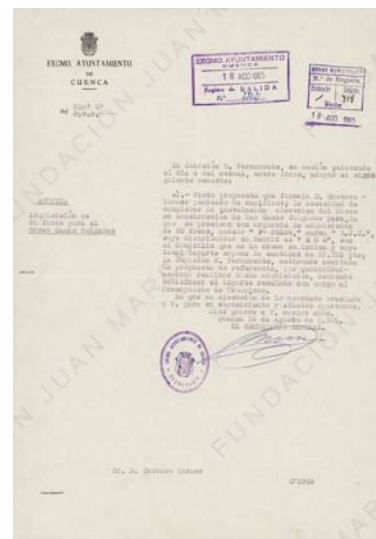
No, aún no. Fernando pone una serie de condiciones: él quiere tener casa en Cuenca, porque no le gustan los hoteles, y yo le digo: “no te preocupes, yo te busco la casa”. Y se la encuentra una tía mía, aquella casa que está bajando por San Miguel, a la derecha, en la calle de Armas y que costó 54.000 pesetas, con tres pisos, un piso chiquitín, otro en el que vivió Antonio Lorenzo, y otro chiquitísimo, al que se dio luz por la buhardilla, que era el de Gerardo Rueda. Era tan pequeño el de Gerardo que su alcoba casi la ocupaba entera una cama grande, como de matrimonio, cuyos pies llegaban a la pared de enfrente y un lateral junto a la pared, estaba entre paredes... la señora que le hacía la cama le tenía que colocar las sábanas con un palo, pero quedó precioso. Aquellas casas eran la ilusión de todos...

La de Zóbel, la tuya, la de Antonio Lorenzo, la de Rueda, la de Sempere... todas salieron en revistas, españolas y extranjeras. En una de las fotos de esa casa de Fernando Zóbel sale un cuadro tuyo, como con una cruz blanca, encima de un mueble lleno de rollos de dibujos chinos...

Sí, es que compré el marco así, un marco muy extraño, a un señor que se dedicaba a salvar molduras como sea, haciendo marcos raros, disparatados, y claro, a ése marco no se le podía hacer más que una cruz....



Carta de solicitud de adquisición de focos para el museo, dirigida por Gustavo Torner al Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Cuenca, 4 de agosto de 1965



Carta de contestación del Ayuntamiento de Cuenca a Gustavo Torner en relación a su solicitud de adquisición de focos para el “Museo Casas Colgadas”, 18 de agosto de 1965



Casa de Fernando Zóbel en Cuenca

Una cruz blanca que tiene algo en el centro.

Tiene un cubo de metacrilato al aire.

Volvamos de las casas vuestras a las otras, a las casas “colgadas”... en cuyo proyecto comenzaste a trabajar.

Sí, empezamos, y, claro, lógicamente tenían que intervenir los arquitectos del Ayuntamiento. Nos cogió el cambio de arquitectos de Paco León a Fernando Barja. Paco León era de Cuenca y Fernando Barja era gallego. Ellos llevaban la obra y nosotros participábamos también.

Ésa escalera es la de entrada; en la sala del *Brigitte Bardot* había otras, de madera....

Bueno, era más bien una tarima con otra tarima encima, precisamente para que se viera mucho desde el punto de vista arquitectónico, y era tan peligrosa, tan peligrosa, tan peligrosa... que en cuarenta años no pasó nada nunca, porque todo el mundo tenía mucho cuidado, porque era muy peligrosa...

¿Cómo resumirías vuestra “idea” de museo?

Fernando decía que tenía que ser lo más exquisito posible, pero sin que pareciera que quería parecer un museo de una capital. Debía ser exquisito dentro de la pobreza, y sin ostentación, pero con todo el refinamiento posible. Acabamos llegando a la conclusión de que tenía que ser una mezcla de la museografía norteamericana, fría, con cierta gracia italiana, en fin, equilibrado.

¿Cómo definirías lo que hiciste en el museo? ¿Arquitectura interior?

Llámalo arquitectura, decoración interior, lo que quieras.... yo llamo “decoración” a añadir cosas, y “arquitectura” a organizar los espacios. El museo en Cuenca tiene arquitectura. Pero a mí siempre me han gustado las dos cosas: alguien dijo por ahí que un pintor que se dedica a otra cosa no es pintor, y quizá tenga razón, pero yo puedo decirlo al revés: que un pintor que no hace otra cosa que pintar no es un artista... A mí a veces me dicen: pero, “¿cómo haces esas cosas? ¿Porqué haces escenografía?” ¿Y por qué no? Puedes tener un sentido expresivo de los colores, del espacio, y lo organizas cada vez según convenga, como con una escultura, como con la pintura. En fin... en el museo debimos estar en todo: por ejemplo, recuerdo haberme arrodillado a tomar las medidas de los rodapiés volados, en bronce con tornillos de cobre (aunque eso era muy rico para lo que queríamos nosotros, que los hicimos en madera pintada de blanco) en el museo Correr, encima del Café Florian de Venecia. Después lo hicimos como lo hicimos para poder pintar y limpiar bien... y luego se ha hecho más pobre todavía, con un trozo de suelo pintado de blanco, que queda muy bien, que es común en los pueblos de por allí...



Gustavo Torner y Gerardo Rueda en Cuenca. Foto Jaime Blassi

Por ejemplo, resolvimos la escalera de la entrada sin barandillas. Fernando decía: “tienes que pensar que yo tengo que subir estas escaleras con mi madre y que no haya peligro para ella”. Para esas escaleras nos inspiramos en las de Carlo Scarpa en la tienda de Olivetti en Venecia. Teníamos libros de todo, y mirando mucho y viajando mucho llegamos a algunas conclusiones acerca de cómo queríamos hacer el museo...

...un rodapié precioso, como una lengua que parece que conquista un trozo de suelo... un suelo, por cierto, bellissimo. ¿Elegiste tú la piedra?

Travertino de Alicante, o travertino español, como prefieras. Sí. El suelo fue lo más difícil de todo. En un museo el suelo es fundamental, porque como no hay muebles, ni alfombras ni nada, se ve mucho... Elegimos aquél, que además era baratísimo –no se si llegó a las 700 pesetas el metro cuadrado– y serrado, sin pulir, aunque en la parte de la ampliación sí está pulido...

Sin pulir...

Sin pulir. Y luego vino la cuestión de cómo combinar las tiras; las quisimos iguales, de 40 centímetros de ancho, pero de diferentes longitudes para que se viera por un lado el orden y por otro el caos... y después, otra cuestión: ¿en qué dirección las ponemos? Llegamos a la conclusión de que la pared que tenía más importancia y mandaba en cada habitación es la que tiene luz –balcón, ventanas–, y de ella debían salir todas las tiras, paralelas...

...para dar a la calle, o a la hoz...

Sí, sí... En fin, el museo tiene sus peculiaridades. Recuerdo que, una vez, los participantes de un congreso internacional sobre museos vinieron de visita y preguntaban: ¿Y con estos accesos, ¿cómo resuelven Vds. el problema de los cuadros grandes? “Pues mire Vd., no teniéndolos”, les decíamos. El arte no se agota en cuadros grandes, para qué te vas a empeñar en traer un cuadro grande, si no te cabe... Y recuerdo a una señora, que me dijo: “¡En este museo no se puede estudiar nada!”. Y le dije: “señora, el museo no se ha hecho para estudiar el arte, sino para amarlo; ya tendrán ustedes museos aburridos en los que estudiar...”

¿Y por qué decía la buena señora que no se podía “estudiar”? ¿Cómo que no se podía estudiar?

Porque las obras no estaban en un orden “histórico”, supongo, y no se podían relacionar las fechas, la disposición estaba pensada sobre todo para que cada cuadro se defendiera sólo... Y claro, la señora, a su modo, tenía razón, pero así es cómo lo quiso Fernando, y a mí me pareció muy bien, en eso estábamos de acuerdo totalmente....



Fernando Zóbel y Gustavo Torner a la entrada del Palacio de Velázquez en El Retiro, Madrid, Foto Luis Pérez Mínguez

Foto pág. 120: Detalle de pared interior del museo. Foto Jaime Blassi

Foto pág. 121: Detalle de la puerta de entrada al museo. Foto Santiago Torralba



FUNDACION JUAN MARCH



Háblanos de la luz. El museo tiene una luz amable, peculiar...

...Con focos de 200 pesetas. La verdad es que así solucionamos un problema con facilidad y poco coste: ¿para qué vas a gastarte 40.000 ptas. si con 200 lo arreglas? El arquitecto del Prado, que era un Muguruza, hermano de Pedro Muguruza, José María Muguruza, que se compró casa en Cuenca, se enteró de aquello y me invitó a formar parte de la Presidencia de un congreso sobre iluminación de museos...Y son los focos que están ahora todavía.

Háblanos de la colección.

Gerardo y yo ayudamos a Fernando, pero la colección, lógicamente, la eligió Fernando sólo, excepto un par de cosas; una es que no sabíamos qué hacer en la entrada, y cuando ví el primer Sempere, el móvil, le dije a Fernando que me parecía que aquello era la solución; y a él le gustó y lo compró; la otra, cuando compró un cuadro de Gerardo en aquella exposición que fue toda de cuadros blancos, y yo le señalé uno y le dije: “aquél grande, que es preciosísimo”, y me dijo: “pues tienes razón” y se lo quedó... es el que está ahora allí, en el museo.

Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda en Ámsterdam. “Cuaderno de apuntes: Holanda, París, Normandía”, 1974



Fernando Zóbel tenía una colección; y os tocó “colgarla” a él, a tí, a Gerardo Rueda... Fernando quería, como te decía, que cada cuadro se defendiera por sí mismo, aunque había que tener algún orden, un orden cronológico que luego te puedas saltar si te conviene, por lo que sea, y en este plan. Los suyos, los cuadros de

Fernando, son, estilísticamente, muy difíciles, en contra de lo que se cree la gente. Lo son porque en los museos lo que funciona es lo que provoca un poco. Eso yo lo aprendí cuando Fernando Chueca me compró un cuadro en la exposición aquella de la Biblioteca Nacional del año 63, que era un cuadro de esos de chatarras, y me dijo: “sí, hay alguno que me gusta más, pero es el que va a producir mayor indignación”. Como los de Fernando no producen indignación, son difíciles; tampoco son excesivamente grandes... Todo esto tiene su cosa: algunas veces es muy peligroso colocar seguidos cuadros del mismo autor y del mismo tamaño; es peligroso y, a la vez, no lo es, porque cada uno ayuda al otro...

Todo ese “saber hacer” tuyo, todo ése saber disponer los cuadros, las obras de arte en los espacios... ¿lo has escrito, lo has contado en algún sitio, para que no se pierda?

No, no, no... ya sabes que mi discurso de ingreso en la Academia de San Fernando va de aquello de que el arte es víctima de sus teorías...

No, no, no hablamos de teorías, sino de tu práctica expositiva, de parte de tu trabajo durante los últimos cuarenta años, de ese saber adquirido por tu experiencia, como la de que no se deben colocar seguidos cuadros del mismo tamaño...

“Poner” es difícil. Recuerdo un día que Manolo Millares dijo que no le gustaba el cuadro que había al lado de su cuadro, que estaba ya puesto donde está, al lado del ventanal, el “Sarcófago para Felipe II”, y le dije: “bueno, pues pon el que quieras; puedes poner cualquiera que no esté todavía colocado, pero si eliges alguno que ya está colocado y la sala está completa”, tienes que resolver el problema de dejar la sala de nuevo completa”. Manolo se puso a ello a las diez de la mañana, y a las dos y media de la tarde se le oía gritar: “¡¡haced lo que queráis!! ¡¡no es posible!!”... Yo nunca o casi nunca he puesto cuadros a la misma distancia, porque siempre he querido que, aunque fueran de la misma persona, “dialogaran” en la exposición, y entonces hay unos que te va mejor que se arrimen y otros que es mejor que vayan un poco más lejos, y por eso los cuadros se ponen primero en el suelo, y luego los alzas, y pruebas... pero eso se aprende a fuerza de mirar libros, de *mirar* museos... yo tengo ya el vicio de esa mirada... por ejemplo, voy a Stuttgart, a aquel museo de Sterling, y me fijo en las puertas, que tienen una embocadura que sobresale y oculta los teléfonos y las alarmas, y el que pasa por la puerta no ve los teléfonos ni los timbres...

Para ese tipo de cosas de “encaje fino”, de detalle, de orden y pulcritud, supongo que tú y Fernando descubristeis que tenáis una sensibilidad parecida...

Ni siquiera lo descubrimos. Lo aceptamos...



Dibujo de Fernando Zóbel. Cuaderno de apuntes, 1965



Estudio de Gustavo Torner en Cuenca. Dibujo de Fernando Zóbel. Cuaderno de apuntes, 1965



Estudio de Fernando Zóbel en la calle Pilares de Cuenca. Foto Jaime Massi

Gustavo, volvamos al 66. Han pasado cuarenta años desde junio de 1966 ¿por qué no cuentas algo de junio del 66? Sobre la inauguración.

Más que inauguración hubo “apertura”. Fernando no quería inauguración, no sé por qué, quizás porque tenía muchos compromisos formales, y a Fernando no le gustaba nada hacer compromisos formales y, entonces, como no se podía no hacer una inauguración, se hizo una con las autoridades –el Alcalde, el Presidente de la Diputación, el Gobernador–, y como todos habíamos estado en el museo varias veces, pues no hubo que hacer nada, fuimos juntos, sobre la una, se descorchó champán y no sé si llegó a haber algún langostino, y luego por la tarde llegaron los amigos y después nos fuimos a cenar al mesón, y entonces es cuando Fernando Nuño hace aquellas fotos de la escalera. Antes, Fernando Zóbel había dicho: “¡Todos invitados!”

Recuerdo que yo estaba en la misma mesa que Manolo Millares, y le pregunté que qué iban a hacer al día siguiente. Manolo, que ya se había comprado la casa en Cuenca, me dijo que se iría a recoger teselas romanas a los sembrados

(después se haría un pequeño pavimento con ellas); otros se iban a ir a bañar al río...

A mí me dió pena que toda la gente se desperdigara al día siguiente. Llamé al *mâitre*, a Julián, y le pregunté si podíamos organizar para la mañana siguiente una comida en el Alto de la Vega... y me dijo que sí... y yo le dije que nada de cosas complicadas: que invitaba a las clásicas tortillas, unas chuletas, ensalada, bacalao... y que estuviera todo para empezar cuando llegáramos...

El 1 de julio.

El 1 de julio... en fin. Ha sido todo hermoso, la verdad. Es lo que yo digo siempre de Cuenca, que es uno de esos sitios anodinos, donde se piensa que aquello no es nada, pero... *pueden ocurrir cosas*. Otros sitios, más nuevos, son igualmente anodinos... y nunca pasa nada.

Todo esto que has contado sobre la creación del museo, en aquellos tiempos... para los de generaciones posteriores, todo parece una aventura de gente un poco visionaria... yo, entonces, pensaba: "esto es una locura... tan lógica, que yo creo que va a salir bien."

Una especie de locura lógica, pero locura, sobre todo si piensas en la España de la época... Fue la fe de Fernando en el arte español. Esa fe que no ha tenido nadie en España, ni los directores de galerías ni los directores de museos. Si el arte español no está bien considerado en el mundo es porque esos señores no tenían esa fe...

Esa fe la ejercía con obras, ¿no? Coleccionaba, compraba...

Fernando ejercía. Y se refería a eso con una frase con chispa: decía que el arte español, como objeto de arte, era entonces lo más barato del mundo...

Estábamos con la locura. Por otra parte, con esa especie de lógica que tiene, vista *a posteriori*, la acumulación de circunstancias felices...

Sí, sí... fue también el resultado de una coyuntura humana, geográfica, incluso la de que la política no entorpeciera aquello. Recuerdo que antes de la inauguración del Museo, en febrero del 66, se inauguró el restaurante, y lo inaugura Fraga. Y me llamó el alcalde, y me dice: "No se qué vamos a hacer con Fraga todo el día por Cuenca, hasta la inauguración. Como no le llevemos a la sierra para que intente pescar truchas... a lo mejor un rato antes de la inauguración podríais dejar las luces del museo –que casi estaba ya– y estáis allí media hora antes..."

Y allí estábais.

Allí estábamos. Nos dijo el alcalde: "dejáis las puertas abiertas y nosotros, de paso al restaurante, comentamos que están haciendo algo en el museo y si se interesa,



Ventana de una casa de Cuenca.
Dibujo de Fernando Zóbel.
Cuaderno de apuntes, 1965

pues lo hacemos pasar”. Y pasó. El alcalde me colocó al lado de Fraga, y recuerdo que por la escalerita estrecha que subes hasta llegar donde está el Mompó, tropezó, pero se levantó como la cosa más natural del mundo y no comentamos nada... Después, delante del Mompó, me acuerdo que comentó: “esto no parece Cuenca, parece Düsseldorf”; iba cantando los nombres de los artistas, y acertaba. En fin... Por lo visto, al día siguiente llamó a sus asesores y les dijo: “he ido a inaugurar un restaurante y me he encontrado con un museo que es una maravilla: no sabía nada, ¿cómo no me han avisado Vds.?”

Era el ministro de Información y Turismo, y no sabía nada...

No. Fernando Zóbel me contó que le llamaron después por teléfono y que le ofreció lo que quisiera, económicamente, y Fernando, como siempre, dijo que no, que eso suponía perder la libertad...

Y el museo, suelto, sigue creciendo... empieza a haber una concentración de artistas alrededor del museo, se trabaja en grabados y serigrafía...

Se empezaron a recibir revistas internacionales de arte, por suscripción, como *Art in America* o *Das Kunstwerk* y otras muchas, que estaban allí, donde ahora está la tienda, y la gente de Cuenca, los artistas, me acuerdo que pasaban por allí y leían todo lo que estaba pasando en el mundo... Imagínate: en el año sesenta y tantos, tomando una cerveza en la Plaza Mayor, era corriente que oyeras a la gente hablar de Rothko... En fin... todo aquello empezaba a crecer y a tener mucha envergadura. Y Fernando tenía todo el peso de la responsabilidad. A mí me habían llamado ya para asesorar a la Fundación Juan March en el 73...

...En el 73 empiezas a asesorar a la Fundación...

Exacto, empiezo con “Arte 73”, y ya está José Capa, al que veo cuando la exposición de “Arte 73” va a Sevilla, que es el 73 ó 74, y después llegaría la de Kokoschka y tantas otras... Pero estábamos en que a Fernando le empieza a cansar y a pesar mucho la responsabilidad, y la salud se resiente, y dice: “¿a quién podríamos dejar esto?” A finales de los 70 la Fundación Juan March ya había acreditado de sobra que sabía llevar las cosas... El museo ya estaba “creado”, que era lo que Fernando había hecho. Mi parte consistió en presentar a Fernando a las personas de la Fundación.

Vamos a volver sobre la figura de Fernando Zóbel, si te parece... Zóbel, protagonista y origen de toda esta historia del museo. Pareciera como si Cuenca hubiera sido la última estación del viaje del cosmopolita y viajero Fernando Zóbel...

Era viajero en un sentido, sí, pero en otro, no. No sé como decirte; iba a lo que iba, no viajaba por viajar. Al principio, sí, todos los años o cada dos años debía ir a Filipinas, y entonces hacía la vuelta entera. Yo le he acompañado en algunas ocasiones... Londres, o La Haya, con Gerardo...

Debía de ser un hombre excepcional. Alguna vez has dicho que era capaz de comparar universalmente, que era un hombre cuyos...

...puntos de referencia eran todos los espacios y todos los tiempos, toda la historia... que podía relacionar la invención del satélite con la de los estribos y que, según él, eran un invento de Bizancio...

¿Era un hombre divertido?

Para mí, sí.

¿Era un hombre infinitamente curioso?

Sí. Fernando tenía como tres capas: la primera, la de un hombre bien educado, cosmopolita; por la segunda podía incluso parecer vanidoso a alguna gente... y la tercera capa era absolutamente sensacional: profundamente generoso, profundamente “arte”...

Tan generoso que en un momento determinado hace donación completa de su colección sin condiciones, sin contrapartidas...

A un amigo le paga el hospital de tuberculosos, y sólo nos enteramos mucho después..., cosas de ese tipo, ¿me entiendes?. Yo he tenido la suerte, durante veinte años, de pasar muchas veladas con él. Si encontraba a alguien para no comer sólo o cenar sólo, invitaba a comer o a cenar, y cuando no había otra solución me llamaba a mí, que sabía que yo estaba dispuesto para lo que fuera, sobre todo a la hora de cenar. Pero a veces tomábamos una lata de atún, un trozo de pan y nada más. Y a charlar: tengo todavía algún apunte con letras de él... por ejemplo, sobre cuál era el museo imaginario de cada uno, con listas... Y yo, por ejemplo, en mi museo imaginario de aquel momento no pongo a Velázquez...

¿Y él tampoco?

Sí, sí, el sí pone a Velázquez... O hablábamos de qué libros se podrían hacer... por ejemplo, uno de caras españolas, pero no tenía título español, claro, porque “caras españolas” suena mal; “rostros españoles” ya es otra cosa, e íbamos apuntando qué poner... por ejemplo, la Santa Inés de Alonso Cano, quemada en la guerra... recuerdo que Fernando decía que las españolas muy españolas tienen el cutis más blanco del mundo...



Gustavo Torner en su estudio de Cuenca.
Foto Jaime Blassi



Gustavo Torner en Cuenca.
Foto Javier Campano

...En una página de sus cuadernos de apuntes dice de la piel de las nórdicas que es una piel que procede como de haber puesto el sol en conserva, y en cambio dice de las españolas morenas que tienen unas caras en las que “todo es consecuencia” de haberse quemado por el sol...

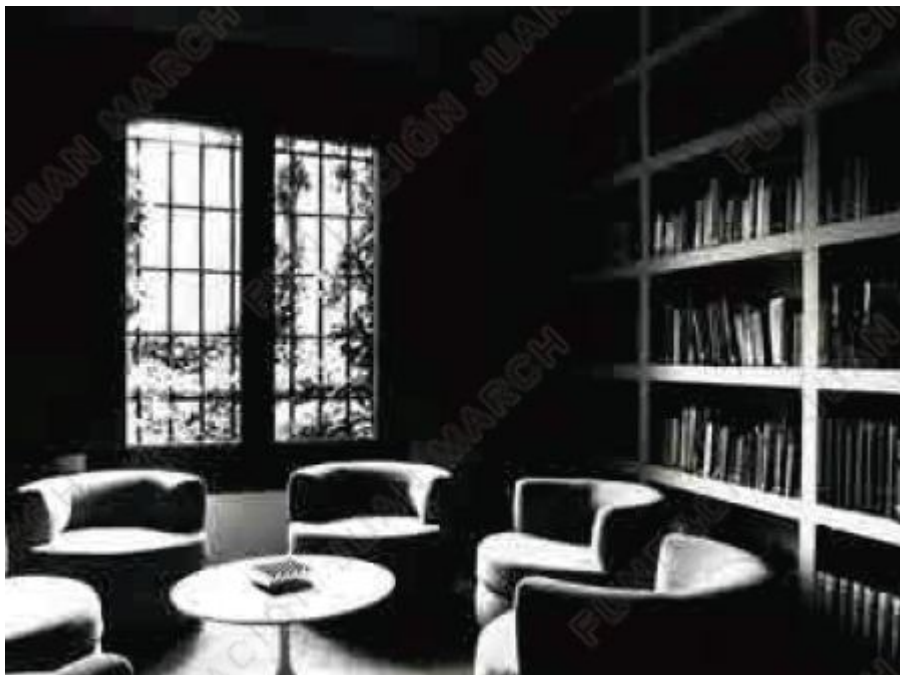
...con Fernando ibas descubriendo continuamente el mundo: una de las cosas que le encantaba de viajar con gente es que le daba la oportunidad de ver las cosas que había visto ya con ojos diferentes. Recuerdo una vez en Hong Kong, que le dije: “qué extraño, qué sitio tan raro, un suelo de mármol negro al aire libre y sin polvo...” y él no había caído nunca en la cuenta... Y comentó: “es que los chinos son tan listos, que seguro que exportan polvo...”

Durante esas veladas en Cuenca, ¿hablávais mucho del museo?

Y hablábamos mucho de libros. Su biblioteca personal era escogida: su teoría era que no merecía la pena meter un libro nuevo en la Biblioteca si no sacabas otro que fuese menos interesante... cuando uno le parecía muy interesante compraba dos, uno para él y otro para la biblioteca del museo...

Gustavo, debemos ir acabando... ¿qué balance haces de esta aventura del Museo de Arte Abstracto Español?

Se ha hecho lo que se ha podido... en este plan. Fernando Zóbel, el museo... han tenido trascendencia, cultural y humana. El museo ha tenido fama y tiene prestigio, aunque fama y prestigio no sean lo mismo. Recuerdo ahora una cosa



Biblioteca del museo.
Foto Santiago Torralba

que le oí a Cirlot allá por el año 59, una cosa terrible: que en algunos sitios, sólo cuando sales en las revistas de las peluquerías te hacen caso los profesionales. Es de las cosas más terribles que me han podido decir en mi vida, porque yo, cuando le oí eso, estaba queriéndome marchar de Montes, pero todavía no me había marchado, para meterme en el mundo puro del arte... Pero el museo tiene ambas cosas: he leído, no recuerdo, pero en algún libro reciente, no te puedo decir cuál, que el museo ha sido el único sitio público (aunque fuera una colección costeada por Fernando Zóbel) de España en el que se ha podido ver bien y permanentemente arte actual entre 1966 y la inauguración del Reina Sofía...



FERNANDO ZÓBEL: CUENCA Y LA ESCALA PERFECTA

Antonio Lorenzo

“Fatalidad. Me hago crítico”.

Héctor Berlioz, Memorias

Han pasado treinta y seis años* desde que Fernando Zóbel me pidió que escribiera un texto sobre sus dibujos para ser publicado en forma de libro; los dibujos fueron muy bien reproducidos y el libro se terminó de imprimir el 11 de noviembre de 1963 en Madrid. Entonces éramos relativamente jóvenes, entusiastas e infalibles, capaces de aventurarnos por ese campo minado de las “motivaciones interiores”. Hoy, año 1999, dudo ya hasta de mis propias intenciones.

Según se aleja en el tiempo la obra de arte, desconocemos más al artista que la hizo, sus intenciones y los motivos que la inspiraron pierden vigencia hasta que, al final, deducimos algo de él sólo por la existencia de su obra. En realidad, el artista es siempre un desconocido.

Afinando un poco, yo diría que un gran artista antiguo es tan misterioso como uno moderno, aunque de éste se sepan más detalles de su vida. Cuando veo la fotografía de un músico miope como Stravinsky acercando a sus ojos la partitura pienso en el milagro del espíritu, en su poder expresivo: ya no existe otra posibilidad de comunicación más que su música, y por eso creo que el conocimiento del “otro” es pura inventiva literaria y las especulaciones psicológicas una pretensión inútil de explicar la personalidad del artista por motivos ajenos a su obra.

* Este texto, que reproducimos aquí por su pertinencia, fue escrito por Antonio Lorenzo durante el verano de 1999 en Calpe, y se publicó como presentación al catálogo razonado de obra gráfica de Fernando Zóbel (*Zóbel. Obra gráfica completa*. Catalogada por Rafael Pérez Madero, Diputación Provincial de Cuenca, Departamento de Cultura, Cuenca, 1999).

Foto pág. 130:
Casa de Fernando Zóbel en la calle
Fortuny con un cuadro de Antonio
Lorenzo, Madrid

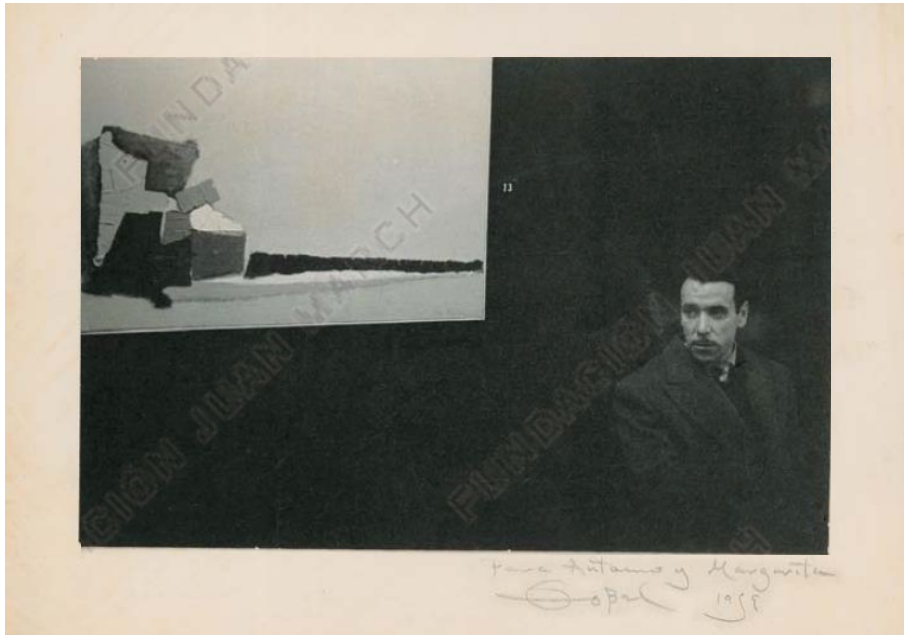
Para hablar de Zóbel pintor y grabador seguro que tengo dificultades. A estas alturas y en nuestro mundo es una mezcla de leyenda, pintor por un lado, también coleccionista hasta el nivel de fundar un museo de vanguardia, animador y mecenas que irrumpió a mediados de la década de los cincuenta como un portavoz de la modernidad justo para corroborar la vanguardia que se gestaba por esas fechas en España. Feliz coincidencia.

Su presencia aquí era esporádica pero aprovechada para contactar con pintores y escultores, es decir, el ambiente que le interesaba y que fijó las bases de las afinidades electivas que tantos años duraron.

Sus métodos prácticos, totalmente desconocidos en España, y su finalidad eran ¡Oh, milagro! puramente culturales. Tanto es así que a veces trataba de sacar petróleo de donde no lo había, eso naturalmente era lo de menos, lo de más era su información y sus credenciales para todo el mundo o casi. A nosotros, un poco locales desde nuestro castizo Madrid, nos deslumbró bastante, aunque inmediatamente descubrimos que le gustaban la Coca-cola y el jamón de Jabugo y que su trato era familiar e integrador. Pero claro, Fernando tenía ciertas ventajas, entre las cuales el hecho de venir de fuera era la principal;

Antonio Lorenzo en la casa de Fernando Zóbel en la calle Fortuny, Madrid





Antonio Lorenzo delante de un cuadro de Gerardo Rueda en la sala del Ateneo de Madrid, 1959. Foto de Fernando Zóbel dedicada a Margarita y Antonio Lorenzo

también la de ser comprador. Estaba por encima de posibles celos y envidias, que tanto se prodigan en España, de los cuales la vanguardia no se libraba. Recuerdo que en un piso que Fernando tenía en la calle Velázquez 76 ó 78, no recuerdo bien, hubo una reunión del grupo El Paso, debió ser hacia el año 58, y yo, que estaba en la habitación contigua haciendo un trabajo con Gerardo Rueda, oía las voces de los reunidos. ¿Por qué vericuetos extraños tuvo que realizarse esa reunión en casa de Fernando? En ese momento él no estaba en España, pero creo que ya había comprado el cuadro de Saura “Brigitte Bardot” que figura en el Museo de Cuenca; Rueda lo sabría, puesto que era el encargado de los asuntos de Fernando en su ausencia, pero no se lo pregunté. Con esto quiero señalar que Zóbel contactó con toda la vanguardia de aquella época. Con Sevilla, Bilbao, San Sebastián, Barcelona, Valencia, bien directamente con los artistas o bien por gestiones desde las galerías, el caso es que, antes de que el Museo de Cuenca fuera una realidad, Fernando tenía la base de una colección de arte moderno que posteriormente se ampliaría por necesidades del museo. Si bien para ser pintor hace falta una sensibilidad plástica y un espíritu constructivo, para ser lo que Fernando era habría que añadir pragmatismo, tener un norte, afán de dominio y saber en qué sitio y escala se podría actuar.

En el otoño de 1960, con motivo de un viaje que hicimos a París Zóbel, Rueda y yo, conocí (puesto que Fernando le conocía de su estancia en EE.UU.) a un grabador norteamericano. Su nombre era Bernard Childs y tenía instalado su taller en París. Allí, tanto Fernando como yo contactamos con un taller calcográfico donde se realizaban trabajos “actuales”.

Al menos para mí era una experiencia, ya que en mi época de estudiante de Bellas Artes pasé de puntillas por la clase de grabado, vistos los procedimientos académicos que usaban: calcos de cuadros de museo, rayando sobre papel cristal, un tórculo que no pudo tocar ningún alumno (era el año 1943). Así que en París pude, aunque tardíamente, enviarme con esa maravilla que son el papel para estampar y las tintas calcográficas. Fernando no tenía la intención de mancharse las manos, pero se dio cuenta de que yo me mancharía hasta las orejas. Nos dirigimos a la Rue Montebello a la casa Charbonell para adquirir material y una pequeña prensa, que naturalmente se instaló en mi estudio de Madrid. En aquel momento casi dejé de pintar para descubrir mediterráneos por mi cuenta y, como esta investigación iba en busca de colores nuevos, Fernando apenas utilizó el taller; sólo se estamparon tres o cuatro planchas suyas.

Posteriormente hubo otro momento de coincidencia –me refiero al mundo del grabado– cuando Fernando me encargó que montara en mi estudio de Cuenca algo parecido a un taller de verano a la sombra del museo. Duró dos veranos, pasando después el tórculo a un espacio del museo. Aparecieron algunos artistas de San Sebastián y Bilbao, como Bonifacio Alfonso y Gabriel Ramos Uranga, además de otros menos profesionales, quienes al parecer tuvieron una buena experiencia. A algunos, como a Bonifacio, les cambió el rumbo. (Aparecen otra vez las consecuencias de las iniciativas de Fernando sobre las vidas ajenas, de las cuales ni yo mismo, que era mayorcito, estuve libre).

Cuando se inauguró el museo (año 1966), ya estaban diversificados los trabajos gráficos de Zóbel. Se puede seguir el proceso por las fechas de su firma, los lugares de estampación, etc.: Manila, Cuenca, Valencia, Sevilla, Madrid. Pero, aparte de eso y de las dificultades de ver su evolución únicamente a través de la imagen, existen obras peculiares de invento propio, como las “plantigrafías” o los trabajos basados en manipulaciones fotográficas. Hay que sumar las tiradas de las numerosas serigrafías que se hicieron para la Fundación Juan March, léase Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, cuyas imágenes se basaban en cuadros originales de Fernando y cuyas tramas se retocaban en el taller cuando el proceso así lo exigía. Constatamos, en conjunto, que en su obra gráfica a partir de los años setenta hay muy pocas imágenes nuevas; éstas son únicamente las referidas a las pictóricas en el mundo de la serigrafía. Es como si hubiese cerrado un ciclo.

En cartas enviadas en el año 1960 desde Manila, Fernando me contaba su preocupación por la figura humana vista a través de las imágenes de los museos del Louvre, el Prado, la National Gallery, etc. Puesto que entonces se encontraba en Manila, los libros de arte eran su información. Su interpretación de la figura se define por un entrecruzado de líneas que según aparezcan blancas o negras debido a la densidad lineal nos dan una idea fantasmal del tema.



Fernando Zóbel en Ávila, 1960. Foto Antonio Lorenzo

Por estas fechas ya conocía Fernando los museos más importantes del mundo y, si se sirvió de libros y fotografías, se debió a que los tuvo a mano y pudo manipular las imágenes a su antojo; se puede decir que siempre cultivó el sistema lineal, que se extendió a sus cuadros, bien que en estos se producían barridos con brochas que cambiaban el aspecto puramente lineal en efecto pictórico; nunca abandonaría esta manera.

Lo que Zóbel se proponía era sintetizar su visión de la realidad ayudado de la línea, aunque aquella no coincidiese con la que vemos normalmente, sino aislada por un encuadre o por imágenes de la pintura. Era como tener un marco dentro del cual se significara no una realidad, sino una interpretación previa de esta realidad. No concibo a Zóbel sin estar rodeado de documentos visuales o sin entrar en un museo con un cuaderno para anotar y trazar algún esquema lineal. Todo esto sirve para destacar que Zóbel no era un pintor abstracto al uso y sí lo era su procedimiento. Me voy a explicar: en un pintor abstracto se puede dar un núcleo de arranque que en su desarrollo formal (exigencias formales y de color) acabe en algo muy alejado de su origen. Esta lucha por desvelar una imagen significativa obliga algunas veces a que un cuadro acabe siendo algo muy distinto a como empezó. No digo que esto suceda siempre, pero sí que es posible. Esta condenada lucha con el cuadro en Fernando no existía, era evitada. Él planteaba el tema de un modo definitivo desde el arranque como un encuadre que no desplazaría jamás de su sitio. No sometía su obra a una manipulación que pudiera enrarecer o desvirtuar el tema inicial. No hay materia superpuesta, ni manchas sobre manchas, ni opacidad que nos distraigan de su origen. Es un mundo transparente y feliz que funciona para el espectador igual que si el tema fuese un bodegón, algo que no se discute ni plantea problemas de identificación.

Y en eso consiste la abstracción de Zóbel, porque parte de la “imagen dada” es como si tuviera un modelo que copiar y después, eso sí, mediante una técnica abstracta –líneas,



Antonio Lorenzo, Eusebio Semprere,
Marie Claire Victoria y Mari Rivera, 1965.
Foto Miguel Iscar

puntos, esfumados, etc.—, rodeara el tema principal con una atmósfera irreal. En estas definiciones un poco torpes excluyo, como es lógico, al arte geométrico, que es abstracto y concreto a la vez, y no olvido que hay quien piensa que un simple encuadre es un acto abstracto, palabras, a fin de cuentas, que no llevan a ninguna parte.

Fernando era entendido en arte oriental. Tenía una buena colección de pinturas y cerámicas y eso debió influir no poco en él. Tengo cartas tuyas que van desde 1957 a 1961 en las que me explica sus experiencias con este arte, y que son, a todas luces, ensayos y aproximaciones que demuestran, más que otra cosa, que su mirada y su bagaje cultural son occidentales.

Fernando, cuya mayor riqueza fue su enorme curiosidad por todo hasta el punto de tratar de modificar destinos humanos en beneficio del arte, debió reírse interiormente cuando, un poco en guasa y un poco en serio, le decíamos que él era “la llave de Oriente”. La verdad es que nos enseñó estilos orientales que hubiésemos ignorado de no ser por él.

Hasta aquí he pretendido, sin conseguirlo, desligar la obra de Zóbel de su “activismo cultural”, pero es inútil. Tan pronto hablo de su labor como de sus cuadros y no soy capaz de separar ambas cosas. No puedo partirle por la mitad; eso tiene que hacerlo alguien con una perspectiva más alejada.

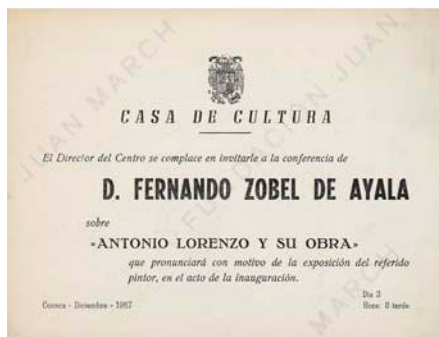
En síntesis, aunque vamos quedando pocos, todos hemos sido beneficiados por su amor al arte y por su cooperación entusiasta y, como se me olvidaba, tengo que

añadir que su pintura y su dibujo son casi lo mismo; su diferencia se basa en simples herramientas de trabajo y en tamaños distintos. Hubo un fenómeno curioso en su persona, y es que, a pesar de su formación clásica, estaba rodeado de modernidad: era moderno porque era muy antiguo; con la música le pasaba lo mismo, de tal manera que pasaba del Renacimiento y del Barroco al siglo XX sin ninguna dificultad, saltándose a la torera el siglo XIX –cosa que no hacía con la pintura– con lo cual yo no estaba de acuerdo y esto era causa de algún debate; me refiero a que no escuchara a Beethoven, por ejemplo.

También era caprichoso, le gustaba mucho la música de viento, por encima del clasicismo y del romanticismo; escuchaba el sonido espectacular de los instrumentos de viento, de tal forma que el *Réquiem* de Berlioz le hechizaba, en contradicción con su aversión a la música romántica. No tenía más explicación que el apabullante diálogo de las trompetas.

Fernando era así, cultivaba inconsecuencias que definían su personalidad y hacían imposible un cliché de sí mismo, cosa que estaba bien para nosotros. Su labor en la ciudad de Cuenca fue de quitarse el sombrero. No solamente aprovechó el ofrecimiento para fundar el museo de las Casas Colgadas –acto muy consecuente–, sino que se vinculó apasionadamente al lugar. Me llegó a decir que la raza de Cuenca estaba muy bien formada y yo no hacía más que observar al público en el cine de verano, para averiguar en qué consistía la diferencia con el resto de los españoles.

Lo cierto es que Cuenca le brindó la escala perfecta para sus intenciones, lo que aprovechó de un modo magnífico, idealizando todo lo que tenía que ver con el sitio. La aventura de Cuenca debe contarla otro cronista con más pormenor –si es que no está contada–, pero en el fondo aquella aventura de Cuenca también influyó positivamente en todos nosotros, y por nosotros entiendo sus amigos, a pesar de lo cual abandoné su playa artificial en verano y me marché al Mediterráneo (1969), hecho que a Fernando no le gustó mucho, pero que después no le importó nada. Todo siguió igual, con pequeños retoques, etc. etc.



Invitación a la conferencia de Fernando Zóbel sobre “Antonio Lorenzo y su obra” en la Casa de la Cultura de Cuenca, diciembre de 1967



FERNANDO ZÓBEL Y LAS EDICIONES DE OBRA GRÁFICA DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL

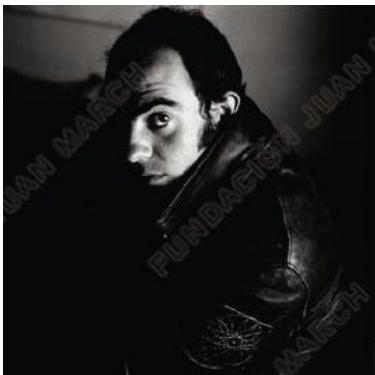
Rafael Pérez-Madero

“...la influencia de la estampa fue considerable desde su aparición y el nuevo arte se hizo inmediatamente popular; (...) le hacían asequible a los gustos y a las posibilidades de las gentes humildes que nunca hasta entonces habían podido disfrutar individualmente de los beneficios del Arte, el cual pasó a ser, por medio del grabado, (...) el admirable instrumento educativo de las multitudes”.

Francisco Esteve Botey, *Historia del Grabado*

Fernando Zóbel fue siempre un apasionado de la obra gráfica en general, tanto como pintor, como coleccionista o estudioso del tema en toda su profundidad. Y si bien es verdad que alrededor de este mundo del grabado vemos reflejadas muchas facetas de su personalidad de pintor, es dentro de esta atracción y dedicación donde hallamos al Zóbel estudioso, erudito en la materia, especialista en libros raros y manuscritos y, por consiguiente, conocedor de todos aquellos elementos que conforman el universo del libro y las primeras formas de estampación, realizando este aprendizaje y vocación bajo las normas más rigurosas y tradicionales. También al coleccionista del grabado, clásico o moderno, experto en técnicas y matices, que no buscaba la rareza por la rareza, ni el ejemplar más deslumbrante, en cuanto a técnica y conservación, sino la calidad del dibujo, la bondad del trazo, la mano experta y el atrevimiento del artista sobre la plancha, un coleccionismo basado en su mirada de pintor, combinado con ese saber clásico y riguroso y donde se le podía apreciar, de todas formas, esa preparación académica y formal, que indudablemente influye a la hora de concebir el grabado y que podía entrar en contradicción con el Zóbel pintor, el investigador de nuevas formas y métodos, que prescinde del rigor teórico para adentrarse y explorar nuevas metas, que ensaya toda clase de estampaciones y se sirve además de los últimos adelantos que la propia técnica e incluso la industria le proporcionan. Y también nos encontramos al Zóbel editor poniendo en práctica sus conocimientos de las artes gráficas, a través de las ediciones realizadas por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Foto pág. 138: Departamento de artes gráficas del museo, en la calle Pilares, Cuenca. Foto Jaime Blassi



Jorge Blassi. Foto Jaime Blassi

Pero hagamos un poco de historia sobre su preparación bibliográfica y sus conocimientos sobre el mundo de la estampación.

Después de terminar su licenciatura en Harvard, Zóbel, de la mano de Philip Hofer, comienza a trabajar en la biblioteca de esta universidad como investigador bibliográfico, especializándose en incunables, libros raros y manuscritos, aprendiendo la teoría, el rigor en la catalogación y estudio de estos libros con todos los procedimientos que confluyen: tipografía, papel, encuadernación y las técnicas gráficas que se empezaron a utilizar a partir del siglo XV, desde las xilografías hasta llegar a las técnicas calcográficas.

Todos estos estudios y conocimientos que le hacen ser un verdadero especialista en la materia (la Universidad de Harvard le nombró Conservador Honorario de Libros Raros y Manuscritos) son paralelos a su formación como pintor. Se interesa también



Departamento de artes gráficas del museo, en la calle Pilares, Cuenca.
Foto Jaime Blassi.

por todas las técnicas gráficas, que ensaya y practica, desde el grabado al boj, xilografía, hasta el aguafuerte en todas sus modalidades, litografía, serigrafía, etc. Clases, teóricas y prácticas, que reforzaría más tarde con su antiguo profesor de pintura, Pfeufer, en los años 1954-55, al ser invitado como artista-residente en la Rhode Island School of Design, en la ciudad de Providence, donde a su vez se empieza a interesar también por la fotografía.

No es de extrañar, por tanto, que con estos estudios y dedicación al mundo de la estampación, y ya en marcha el tan anhelado proyecto de “su” museo en las Casas Colgadas de Cuenca, empezase, con total entusiasmo, a planificar las primeras ediciones de obra gráfica bajo el patrocinio del museo, o bajo su propio patrocinio, pues era difícil distinguir entre la institución y la persona en cualquiera de estas actividades, ya que él siempre fue el principal motor e impulsor de todos los proyectos, incluido, claro está, la propia creación del museo.

Ya en 1964 aparecen las primeras serigrafías destinadas a la tienda del museo, todavía en obras, con las que Fernando Zóbel intentó, en primer lugar, empezar a crear cierta expectación, de tal manera que el proyecto se mantuviese vivo en todo momento; además, a través de estas estampaciones, pretendía difundir la obra, casi desconocida para el gran público, de algunos de los autores que formarían parte del grueso de la colección. En esta primera serie, como es natural, estaban representados, junto a Zóbel, todos aquellos que tuvieron una participación más activa y más decisiva en la creación del proyecto, como fueron Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Antonio Lorenzo. También Eusebio Sempere y Abel Martín, encargado este último de toda la realización de estas primeras serigrafías, con una tirada de ochenta ejemplares, más veinte pruebas de artista por cada una de ellas. Junto a ellos estaban César Manrique, Manolo Millares y Manuel H. Mompó.

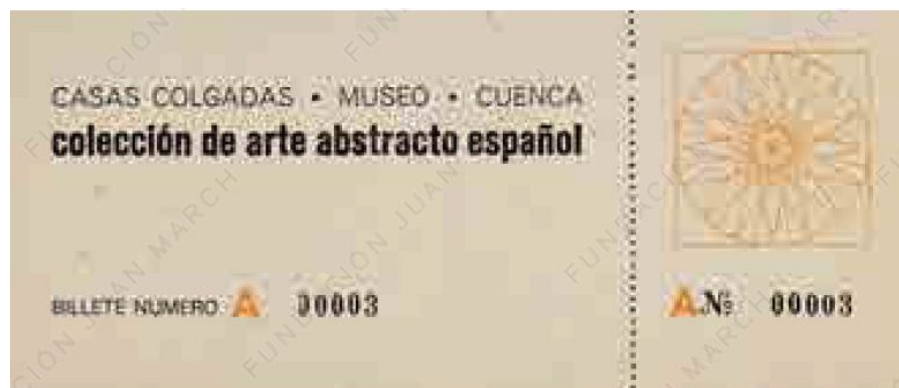
Con la inauguración del museo y con la pequeña tienda del mismo ya en marcha, se pudo comprobar que el experimento tenía éxito, agotándose con relativa facilidad estas primeras ediciones a las que, ya de modo continuo, seguirían otras, tanto serigrafías, como aguafuertes y litografías; intentando intercalar estos trabajos de los autores representados en el museo con otros de artistas más o menos jóvenes en aquel momento, incluso del entorno cuenseño, como fueron Nicolás Mateo Sauquillo, Luis Muro, Ángel Cruz, Carlos Olivares, Adrián Moya, Simeón Sáiz, etc., manteniendo siempre la trayectoria de lo que genéricamente denominamos arte abstracto. Hay que tener en cuenta que en los años sesenta apenas existía la difusión de obra gráfica, incluso, me atrevería a decir, que casi no había talleres donde poder realizarla. La mayoría de los artistas lo hacían a título particular, con una muy lenta salida, ya que eran escasos los especialistas; no había galerías cualificadas en la



Primera postal editada por el museo en 1965. Dibujo de Fernando Zóbel de la fachada de la casa en la calle San Pedro 56, Cuenca, donde vivía Amadeo Gabino y tenían su estudio Fernando Zóbel y Antonio Lorenzo

materia, como abundan ahora, por lo que en aquel momento fue casi una auténtica novedad el poder acceder directamente a la obra gráfica original de pintores abstractos. El museo de Cuenca se convirtió en pionero en la difusión de esta clase de obra en aquellos años sesenta.

También, y como es natural, todos estos trabajos iban acompañados de las muy cuidadas ediciones de postales, diapositivas, carteles, catálogos, etc. Precisamente el primer cartel fue un diseño del propio Fernando Zóbel, basado en una fotografía nocturna de las Casas Colgadas de Cuenca, de Fernando Nuño, y en el que ya figuraba el anagrama del museo diseñado por Gustavo Torner. Recuerdo que la primera vez que fui a visitar el museo, casi recién inaugurado (todavía no conocía a Fernando Zóbel), lo primero que me sorprendió fueron las escaleras que subían hasta media altura, abriéndose hacia la sala, donde colgaba la obra cinética de Sempere, con la escultura de Chillida un poco a la izquierda y a la derecha el cuadro grande de Canogar –que entonces estaba en ese primer espacio, si mal no



Primera tirada de entradas del museo con el logotipo diseñado por Gustavo Torner

Segunda tirada de entradas del museo. Diseño Hermanos Blasi



recuerdo—. Todo esto lo podía observar a la vez que adquiría el ticket de entrada, que fue otra de mis sorpresas. De repente me encontré ante esas espléndidas obras de Chillida, Canogar y Sempere y en mi mano el ticket de entrada al museo, perfectamente cuidado y diseñado, en un papel de color, con el grosor justo, y el anagrama del museo perfectamente impreso. En aquella España de entonces, dura para el buen gusto, en donde las entradas a cualquier espectáculo o museo eran un simple trozo de papel ínfimo, impreso de cualquier manera, era difícil encontrar, a veces, la calidad y dignidad de los trabajos bien hechos. Fue como si hubiese entrado en otro ámbito, diferente a lo acostumbrado, en donde todo estaba cuidado hasta el más mínimo detalle. Con este recuerdo guardé aquel ticket de entrada entre mis papeles durante mucho tiempo.



Luis Martínez Muro. Foto Jaime Blassi

Animado Zóbel con estas ediciones y con la idea de mantener proyectos y actividades en torno al museo, también pensó en crear un taller de grabado durante los veranos, donde se pudiese aprender, practicar y estampar, cosa que hizo con la complicidad y dirección de Antonio Lorenzo, que instaló el taller en su propia casa de la calle San Pedro. La experiencia fue buena, pero sólo duró dos años (1968-69); aun así dejó huella en diversos pintores que por allí pasaron, entre ellos Ramos Uranga y, sobre todo, Bonifacio Alfonso, que siempre seguiría utilizando este modo de expresión a lo largo de toda su trayectoria artística. El tórculo quedó varado durante algún tiempo en una habitación del museo hasta que, a finales de los años setenta, se volvió a retomar este proyecto, pero ya sin el rigor y los conocimientos que Antonio Lorenzo aportó en su primera época. No obstante, aún sirvió para que algunos pintores de generaciones posteriores pudiesen aprender y hacer sus estampaciones durante el verano, esta vez en los bajos de la casa donde vivía Zóbel, en la calle Pilares, como fueron el caso de Peter Soriano, Pancho Ortuño, Charo Miret, Simeón Saíz, y también Melli Pérez-Madero, que pasó sus fotografías a planchas de zinc para después imprimirlas con el tórculo, técnica que utilizaría Fernando Zóbel, trasladando sus dibujos a la plancha por medio de la fotografía.



José Guerrero, Fernando Zóbel y Jaime Blassi en el departamento de artes gráficas del museo, Cuenca

Pero fue a partir del año 1968 cuando todas estas actividades adquirieron un mayor impulso con la incorporación de los hermanos Jaime y Jorge Blassi, fotógrafo y diseñador respectivamente, y con la colaboración del tipógrafo Giralt-Miracle, y siempre de acuerdo con la idea de Fernando Zóbel de crear una especie de departamento o gabinete de artes gráficas, que nunca llegó a permanecer tanto tiempo como a Zóbel le hubiese gustado. Los cuatro años siguientes fueron los más fructíferos, en cuanto a calidad y cantidad, de las ediciones realizadas. Hay un dato revelador de esta actividad emanada de un Museo de “Arte Abstracto” en los años 60 y en una capital de provincia como era Cuenca, y es que en ese relativamente corto espacio de tiempo se llegaron a editar 12 carteles diferentes

Fotos págs. 144-145:
Detalles de ediciones en el departamento de artes gráficas del museo, en la calle Pilares, Cuenca. Foto Jaime Blassi



FRAGIL

CRISTAL



ZOBEL DIAGONAL DEPO

ZOBEL DIAGONAL DEPO

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA

DIAGONAL DEPORTIVA

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA

DEPORTIVA

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA

DIAGONAL DEPORTIVA

ZOBEL DIAGONAL DEPORTIVA



Jaime Blassi y Fernando Zóbel en el departamento de artes gráficas del museo, calle Pilares, Cuenca



Jorge Blassi y Fernando Zóbel.
Foto Jaime Blassi

del museo, la mayoría de ellos diseñados por Jaime y Jorge Blassi, aunque también hubo diseños de los propios pintores representados en él, como fueron Bonifacio Alfonso, Manolo Millares, Luis Feito y Fernando Zóbel. Carteles, en aquel momento, verdaderamente innovadores en cuanto a tratamiento, imagen, tipografía y diseño.

Pero el resultado quizás más brillante de todos estos trabajos fueron las ediciones de los magníficos portfolios, carpetas, libros de artistas, o libros de bibliófilo, como queramos llamarles. Casi todos ellos diseñados por los propios Blassi, siempre bajo la dirección y supervisión de Fernando Zóbel, con la colaboración tipográfica de Giralt-Miracle y en muchos casos con la complicidad del propio autor de las estampas. El primero de ellos (1969), firmado por Eusebio Sempere y titulado *El romance de cuando Góngora estuvo en Cuenca*, constaba de seis serigrafías basadas en paisajes conqueses, que acompañaban a un romance de Góngora sobre Cuenca, con una edición de 90 ejemplares. Les siguió, en 1970, el libro de Mompó, *Seis Escenas Cotidianas*, igualmente estampado en serigrafías, con textos del propio Mompó, y también fechado en 1970, con una tirada de 100 ejemplares. *Diez Variaciones sobre un mismo tema*, de Antonio Lorenzo, con grabados al aguafuerte, consistía en diez versiones diferentes de una misma plancha, que a su vez estaba incluida en el libro, por lo que cada uno se convertía en ejemplar único, con una edición de veinte ejemplares. En 1971 se edita el libro de Millares, *Descubrimientos 1671*, con doce serigrafías, cuyos dibujos, muy caligráficos, evocan el posible cuaderno de campo de una excavación, con una tirada de 65 ejemplares. También en 1971 se realiza la carpeta *Fosforencias* de José Guerrero, imitando un estuche de fósforos, con seis serigrafías basadas en sus famosas series sobre las cerillas y una tirada de 75 ejemplares. Los dos últimos portfolios de esta fructífera época los realizaría el propio Fernando



Logotipo de los hermanos Blassi.
Diseño Jorge Blassi. Foto Jaime Blassi



Antonio Lorenzo en el taller de grabado de la calle San Pedro, Cuenca.
Fotos hermanos Blassi

Zóbel; el primero de ellos en 1973, *Diagonal deportiva*, contenía siete estados diferentes de una misma plancha grabada al aguafuerte; *La Vista Seis Veces*, en 1974, constaba de seis estampas realizadas al óleo mediante plantillas (plantigrafías). Hay que destacar, también, los tres libros dedicados a la fotografía, dos de ellos con textos míos: el primero, del año 1968, *Diálogo con los árboles*, con 7 fotografías originales de los hermanos Blassi y siete poemas o pequeños textos acompañando a las imágenes; después, un magnífico trabajo fotográfico realizado también por los hermanos Blassi en 1971, *Semana Santa en Cuenca*, con 41 fotografías originales y mi pequeño texto a modo de ensayo; por último, el dedicado al fotógrafo Cristóbal Melián, con 15 imágenes originales, acompañadas de 15 cuentos o comentarios sobre las fotografías, escritos por niños de escuelas de primera enseñanza de Cuenca.

Como podemos apreciar, en estos años la actividad del museo en el mundo de la obra gráfica, la fotografía, el diseño, etc. fue fecunda y eficaz, contribuyendo a la difusión de la estampa y cumpliendo su principal fin como instrumento educativo y democratizador de la obra de arte.

Por ello, además de la creación y cesión de sus cuadros, hay que destacar la importante tarea de mecenazgo que Zóbel realizó a través de todos estos proyectos. Desde un principio, pactó con el Ayuntamiento de Cuenca que todas las obras de adaptación de las Casas Colgadas a museo que no estuviesen contempladas en la propia restauración que el Ayuntamiento estaba realizando en aquel momento correrían a su cargo, y que, una vez puesto en marcha el proyecto, todos los gastos de mantenimiento, conservación, sueldos, etc., los asumiría en su totalidad. De este modo, la labor altruista de Fernando Zóbel cumplía diversos fines, apoyando y recuperando una serie de oficios y artes, dentro de este universo del libro, el diseño y la estampa, y contribuyendo a la divulgación y difusión de obras a toda clase de público, y ello sufragado siempre por él y destinando enteramente los posibles beneficios a cooperar en el mantenimiento del museo, una labor que en la actualidad sigue desarrollando la Fundación Juan March.

Foto pág. 148: Interior del museo, salas dedicadas a exposición de obra sobre papel



EDICIONES DEL MUSEO
DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL

OBRA GRÁFICA
CARTELES
CATÁLOGOS



Sin título

César Manrique

1963

Serigrafía

Tamaño: 33,1 x 36 cm

Realizada por Abel Martín en Madrid

Edición de 80 ejemplares firmados y 20 pruebas de artista



Sin título

Manuel Hernández Mompó

1964

Serigrafía a 7 tintas

Tamaño: 37,3 x 27,2 cm

Realizada por Abel Martín en Madrid

Edición de 80 ejemplares firmados y numerados y 20 pruebas de artista



Sin título

Antonio Lorenzo

1964

Serigrafía a 13 tintas. El original es un cuadro al óleo de la colección del Museo de Arte

Abstracto Español

Tamaño: 27,2 x 37,3 cm

Realizada por Abel Martín en Madrid

Edición de 80 ejemplares firmados y numerados y 20 pruebas de artista



Sin título

Manuel Millares

1964

Serigrafía

Tamaño: 37,3 x 27,2 cm

Realizada por Abel Martín en Madrid

Edición de 80 ejemplares firmados y numerados y 20 pruebas de artista



Sin título

Gerardo Rueda

1964

Serigrafía a 6 tintas

Tamaño: 37,3 x 27,2 cm

Realizada por Abel Martín en Madrid

Edición de 80 ejemplares firmados y numerados
y 20 pruebas de artista



Sin título

Eusebio Sempere

1964

Serigrafía

Tamaño: 37,4 x 27,2 cm

Realizada por Abel Martín en Madrid

Edición de 80 ejemplares firmados y numerados
y 20 pruebas de artista



Sin título
Gustavo Torner
1964

Serigrafía

El collage original de esta serigrafía pertenece a la colección del Fogg Art Museum, Harvard University, EE.UU.

Tamaño: 27,3 x 37,1 cm

Realizada por Abel Martín en Madrid

Edición de 80 ejemplares firmados y numerados y 20 pruebas de artista



Sin título
Fernando Zóbel
1964

Serigrafía

El original es un cuadro al óleo de la colección de Eusebio Sempere y Abel Martín

Tamaño: 30,5 x 30,5 cm

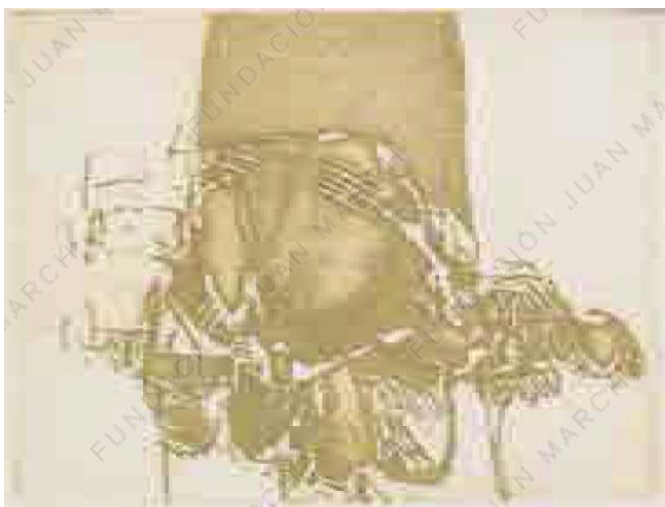
Realizada por Abel Martín en Madrid

Edición de 80 ejemplares firmados y numerados y 20 pruebas de artista



Naranja agrisado
Bonifacio Alfonso
1968

Aguafuerte
Tamaño: 18,7 x 27,4 cm
Tamaño plancha: 12,5 x 16,5 cm
Edición de 10 ejemplares firmados y numerados



Verde grisáceo
Bonifacio Alfonso
1968

Aguafuerte
Tamaño: 25,8 x 33,5 cm
Tamaño plancha: 12,5 x 16,5 cm
Edición de 20 ejemplares firmados y numerados



Amarillos y grises

Carlos Olivares

1969

Plantigrafía

Tamaño: 37,8 x 25 cm

Edición de 15 ejemplares



Sin título

Ángel Cruz

1970

Plantigrafía a seis tintas

Tamaño: 37,5 x 31 cm

Edición de 30 ejemplares



Sin título
Luis Muro
1970

Serigrafía sobre acetato
Tamaño: 64,7 x 49,7 cm
Edición de 55 ejemplares



Luna Verde
Fernando Zóbel
1972

Plantigrafía sobre papel Arches
Tamaño: 56,5 x 38 cm
Edición de 75 ejemplares firmados y numerados



Sin título

Adrián Moya

1973

Serigrafía

Tamaño: 43,8 x 56 cm

Impresión: Abel Martín

Edición de 100 ejemplares y 20 pruebas de artista



Si pudiera ser, círculo rojo sobre negro

Gustavo Torner

1974

Serigrafía a 3 tintas

Tamaño: 83 x 65 cm

Edición de 500 ejemplares firmados y numerados



Sin título

Luis Feito

1975

Serigrafía

Tamaño: 70 x 50 cm

Realizada en Iberosuiza, Valencia

Edición de 450 ejemplares firmados y numerados y 50 pruebas de artista



Autorretrato

Nicolás Mateo Sahuquillo

1975

Serigrafía

El dibujo original es propiedad del autor

Tamaño: 65 x 49,7 cm

Realizada en Iberosuiza, Valencia

Edición de 75 ejemplares firmados y numerados



Sin título
Manuel Rivera
1975

Serigrafía
Tamaño: 65 x 50 cm
Realizada en Iberosuiza, Valencia
Edición de 470 ejemplares firmados y
numerados y 30 pruebas de artista



Noticias
Gerardo Rueda
1975

Serigrafía a 5 tintas
Tamaño: 65 x 49,7 cm
Realizada por Rubén Lacort en Cuenca
Edición de 475 ejemplares



Triana

Fernando Zóbel

1976

Serigrafía

El original es un cuadro al óleo de la colección de Pablo López de Osaba

Tamaño: 51 x 61 cm

Realizada en Iberosuiza, Valencia

Edición de 450 ejemplares firmados y numerados y 54 pruebas de artista



Extensión

José Guerrero

1977

Serigrafía a 23 colores

Tamaño: 103 x 70 cm

Realizada en Iberosuiza, Valencia

Edición de 200 ejemplares firmados y numerados



Sin título

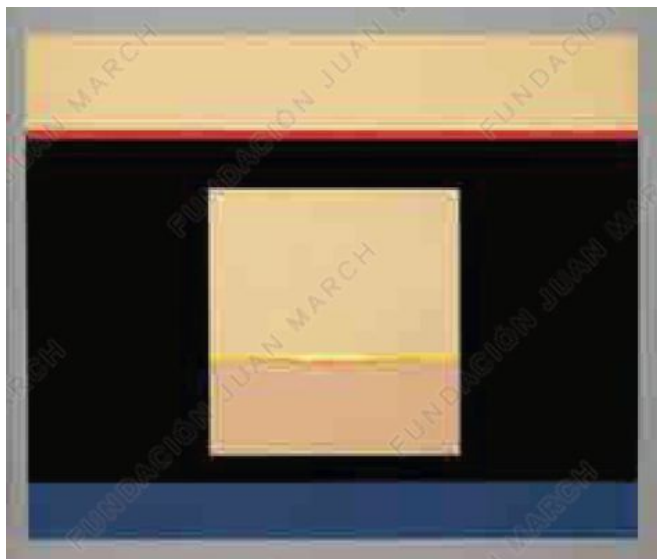
Antonio Lorenzo

1979

Aguafuerte a 6 tintas

Tamaño: 46,1 x 37,7 cm

Edición de 125 ejemplares firmados y numerados



Homenaje a Parménides

Gustavo Torner

1981

Serigrafía a 12 tintas

Tamaño: 67,5 x 82 cm

Realizada en Iberosuiza, Valencia

Edición de 475 ejemplares firmados y numerados



Ventana con tiestos

José María Lillo

1982

Serigrafía

Tamaño: 40,6 x 30 cm

Edición de 75 ejemplares



Azul y Gris

Jordi Teixidor

1987

Serigrafía a 14 colores

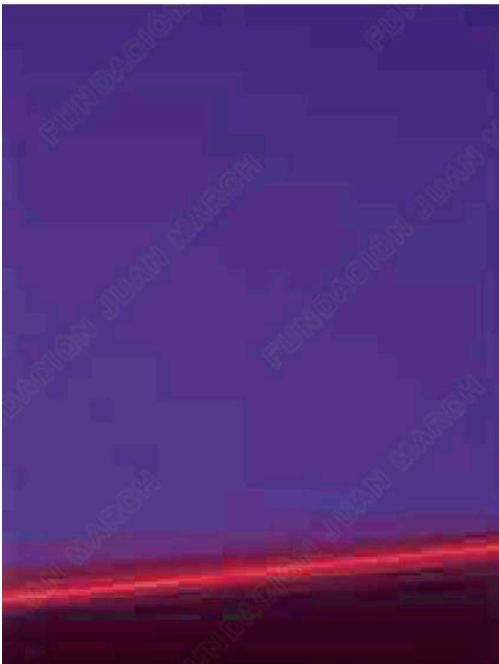
Tamaño: 77,2 x 57 cm

Realizada en Ibersuiza, Valencia

Papel acuarela de grano fino 25



Sin título
Miguel Ángel Moset
1988
Serigrafía
Tamaño: 68,5 x 48 cm
Edición de 250 ejemplares



Estructura
Jose María Yturralde
1989
Serigrafía
Tamaño: 85 x 63 cm
Edición de 460 ejemplares

A Fernando Zóbel

1984

Carpeta que contiene 7 serigrafías (64,7 x 49,7 cm) de: José Guerrero, Joan Hernández Pijuán, Antonio Lorenzo, Manuel Hernández Mompó, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere y Gustavo Torner; y 1 litografía (64,7 x 49,7 cm) de Carmen Laffón

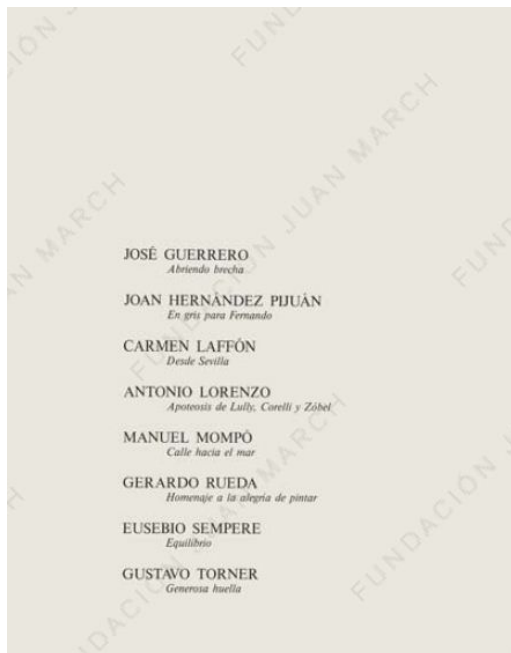
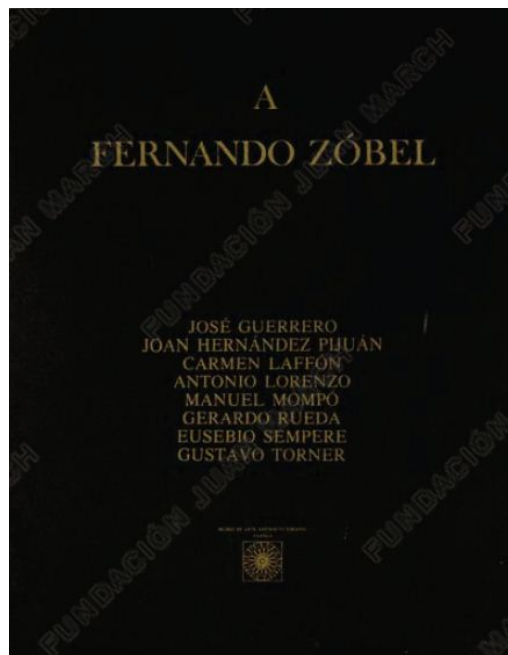
Serigrafías realizadas en el taller de María Caloge, bajo la dirección artística de Alberto Solsona y Fernando Almada

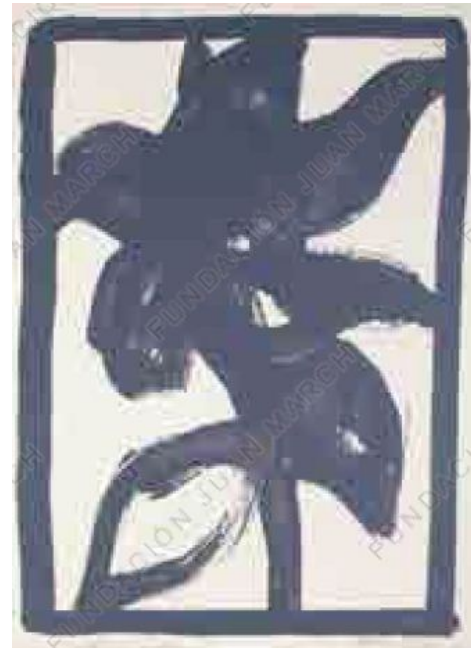
Litografía realizada en el taller de Don Herbert
Diseño carpeta: Gustavo Torner y Alberto Solsona

Encuadernación carpeta: Policarp

Impresión carpeta: Julio Soto

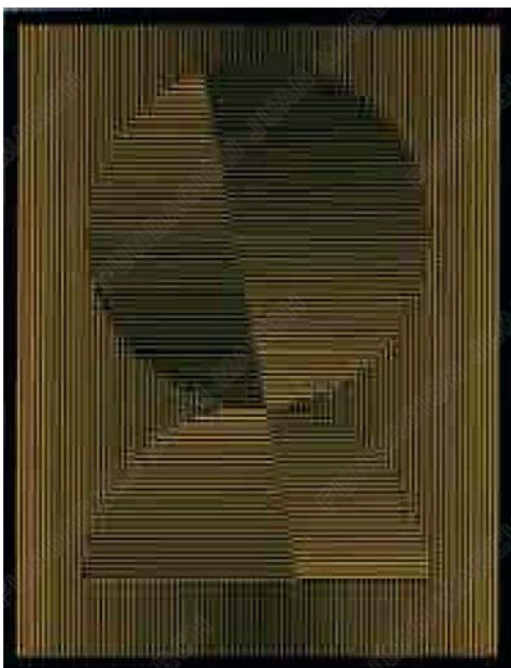
Edición de 460 ejemplares firmados y numerados y 40 pruebas de artista





José Guerrero
Carmen Laffón

Joan Hernández Pijuán
Antonio Lorenzo



Manuel Hernández Mompó
Eusebio Sempere

Gerardo Rueda
Gustavo Torner

**XXV Aniversario Museo de Arte Abstracto Español
1991**

Carpeta que contiene 7 serigrafías sin título de: Luis Feito (76,8 x 55,8 cm), José Guerrero (75,2 x 56,3 cm), Antonio Lorenzo (75,7 x 56 cm), Manuel Hernández Mompó (56 x 75,8 cm), Manuel Rivera (56 x 75,8 cm), Gerardo Rueda (76 x 56 cm) y Gustavo Torner (56 x 75,8 cm)

Tamaño de la carpeta: 78 x 59 x 2,5 cm

Realizadas sobre papel Arches de 300 gr en el taller Iberosuiza, en Liria, Valencia

Diseño carpeta: Gustavo Torner y Jordi Teixidor

Encuadernación e impresión: Iberosuiza

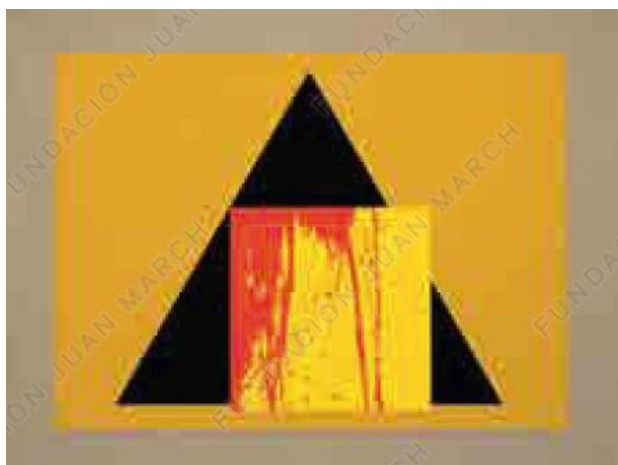
Edición de 250 ejemplares





Gerardo Rueda
José Guerrero

Luis Feito
Antonio Lorenzo



Manuel H. Mompó

Manuel Rivera
Gustavo Torner

XXX Aniversario Museo de Arte Abstracto Español

1996

Carpeta que contiene 1 aguafuerte de Eduardo Chillida (65 x 50 cm), 1 aguafuerte y aguatinta de Pablo Palazuelo (65 x 50 cm), 1 litografía de Antonio Saura (50 x 65 cm) y 1 aguatinta de Antoni Tàpies (65 x 50 cm)

El aguafuerte de Chillida, sin título, fue realizado, sobre papel Esculán de 500 gr hecho a mano, por Ignacio Chillida Belzunce en el taller de grabado HATZ, villa Ingerborg, San Sebastián

El aguafuerte y aguatinta de Pablo Palazuelo, titulado *Bloom*, sobre papel Paperki hecho a mano de 400 gr, fue realizado en el taller de Dietrich Mann e Ignacio Díez, Madrid

La litografía a cinco colores de Antonio Saura, titulada *Fiesta en el Museo*, sobre papel Velin Arches de 250 gr fue estampada en el taller de Clot & Bramsen et Georges, París

El aguatinta, barniz blando y relieve de Antoni Tàpies, sin título, sobre papel Arches de 250 gr, fue realizado por Joan Roma y Takeshi Motomiya en el taller NOU, Barcelona

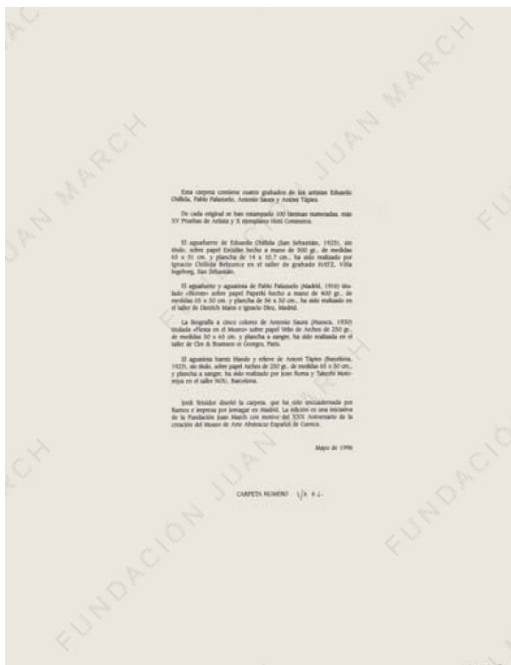
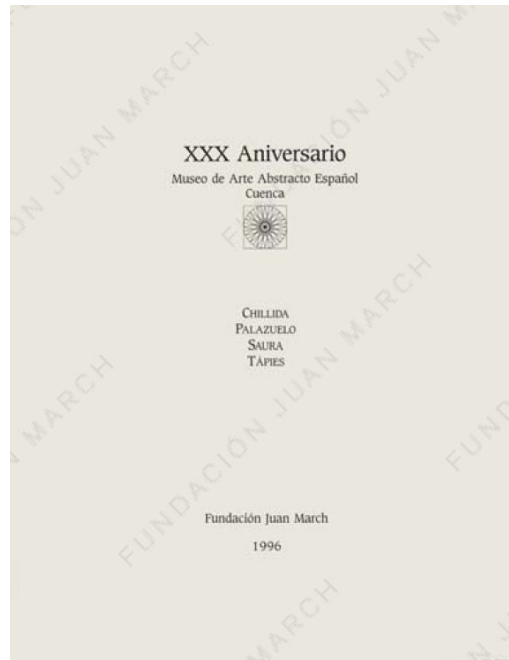
Diseño carpeta: Jordi Teixidor

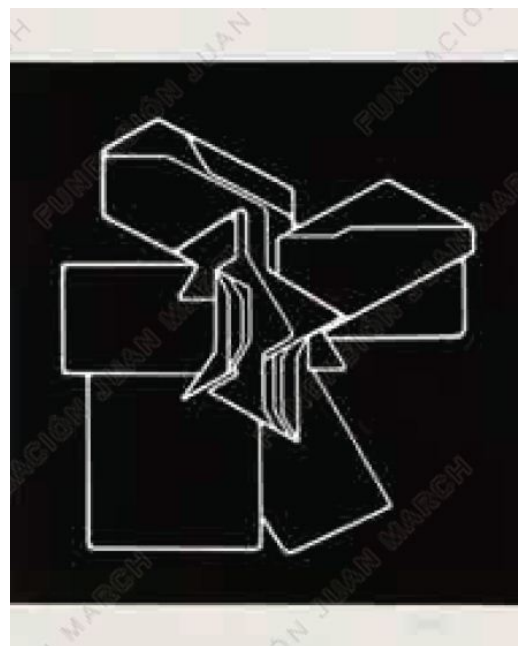
Encuadernación carpeta: Ramos

Impresión carpeta: Jomagar, Madrid

Tamaño carpeta: 70,5 x 54,3 x 2,7 cm

Edición de 100 ejemplares, 15 pruebas de artista y 10 ejemplares Hors Commerce





Antoni Tàpies
Pablo Palazuelo



Eduardo Chillida
Antonio Saura

El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora y Argote
Eusebio Sempere

1969

Libro que contiene 6 serigrafías de Eusebio Sempere y un texto de las *Poesías selectas de D. Luis de Góngora y Argote* de la colección *Tesoro de autores españoles*, 1868

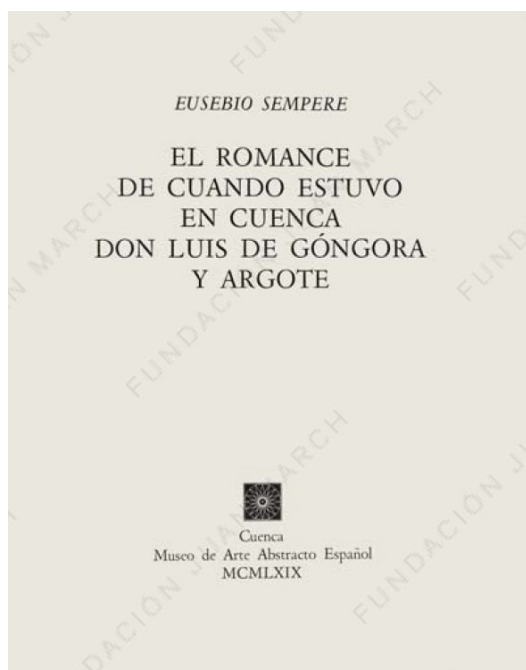
Tamaño papel: 53 x 42,5 cm

Tamaño carpeta: 55,5 x 44,5 cm

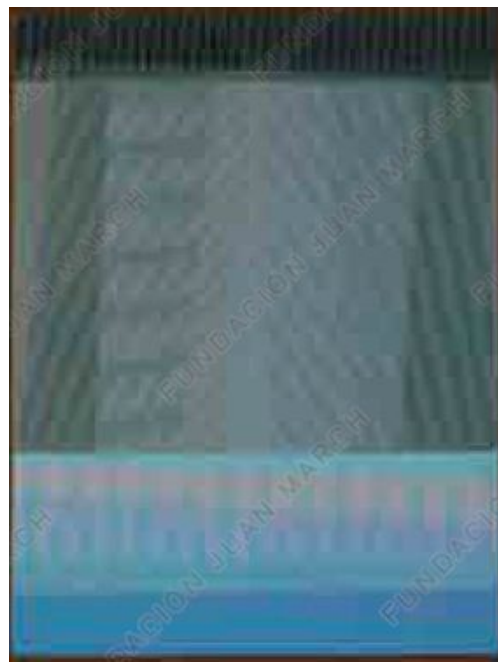
Las serigrafías se imprimieron en los talleres de Eusebio Sempere y Abel Martín en Madrid

Diseño, tipografía y encuadernación: Ricard Giralt Miracle y Jaime y Jorge Blassí en el taller de Filograf, Instituto de Arte Gráfico, Barcelona

Edición de 10 ejemplares firmados y numerados con una serie progresiva de pruebas de color para una de las serigrafías, y 90 ejemplares firmados por el artista







Diez variaciones sobre un mismo tema

Antonio Lorenzo

1970

Porfolio que contiene 11 grabados: 7 aguafuertes en color; 1 en negro, 1 en negro negativo y 1 en seco, además de 1 prueba de la misma plancha inutilizada. En el interior de la carpeta va incluido el cobre original rayado

Texto introductorio del propio artista

Tamaño caja: 41,5 x 30,5 cm

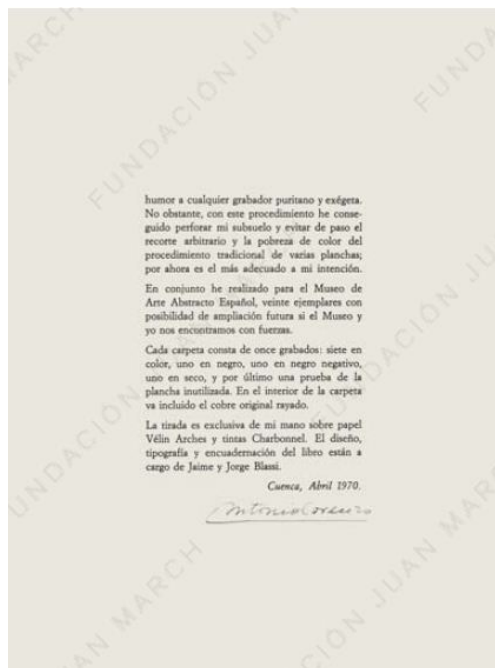
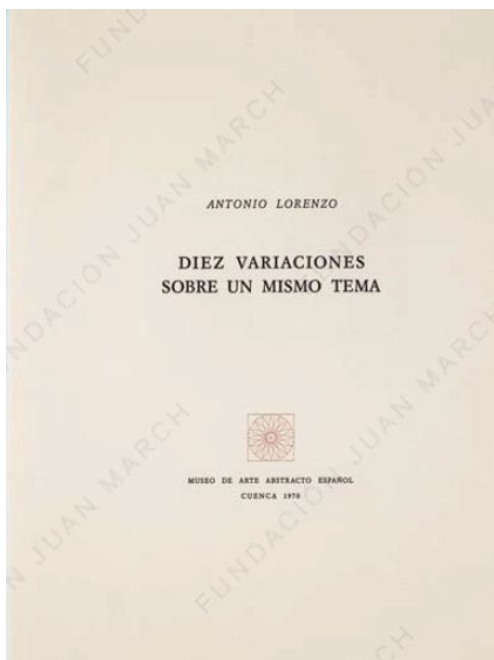
Tamaño hoja: 28,5 x 38,0 cm

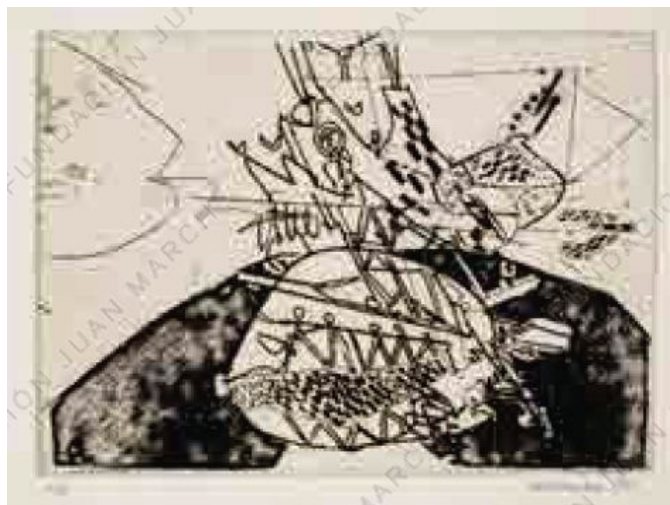
Tamaño plancha: 11,5 x 16 cm

Los aguafuertes fueron realizados sobre papel Velin Arches y tintas Charbonnel

Diseño, tipografía y encuadernación: Jaime y Jorge Blasi

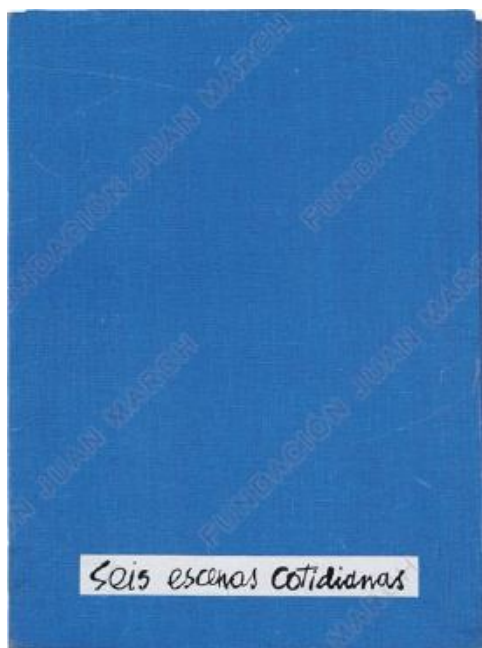
Edición de 20 ejemplares firmados y numerados











Seis escenas cotidianas

Manuel Hernández Mompó

1971

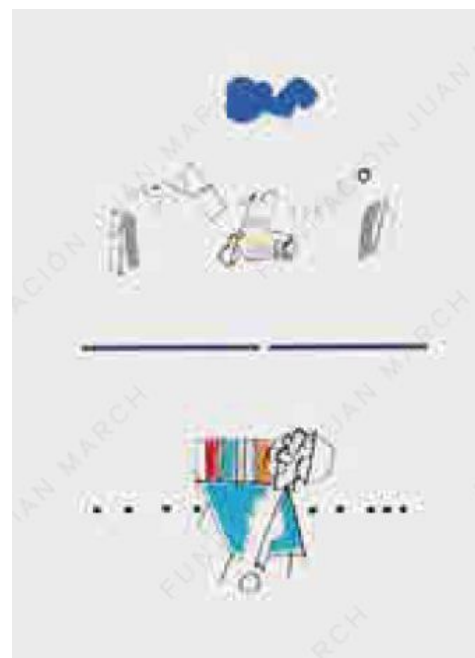
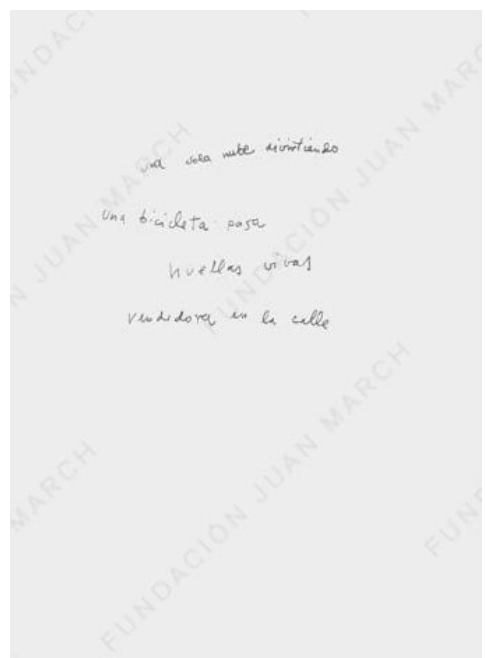
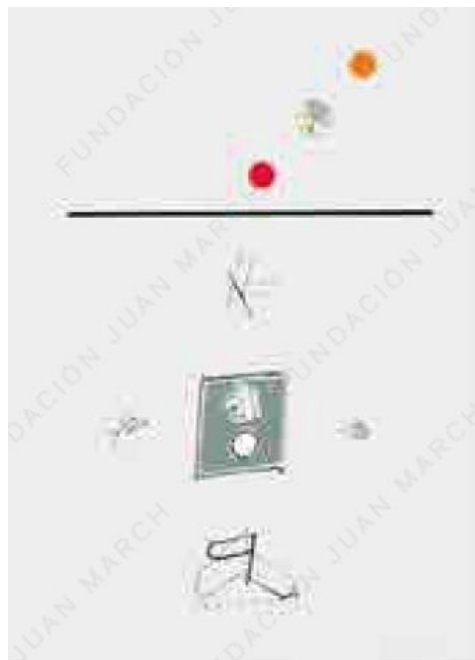
Libro que contiene 6 serigrafías de Manuel Hernández Mompó con descripciones del artista

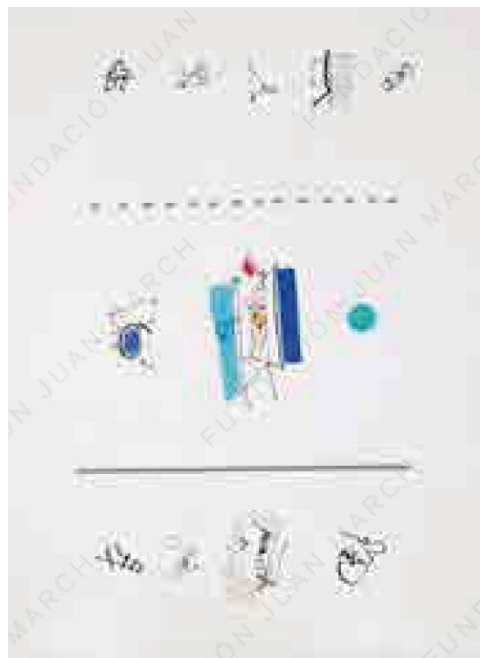
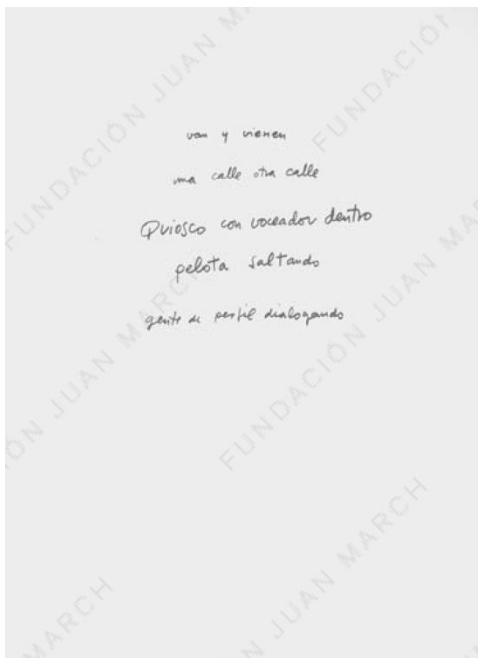
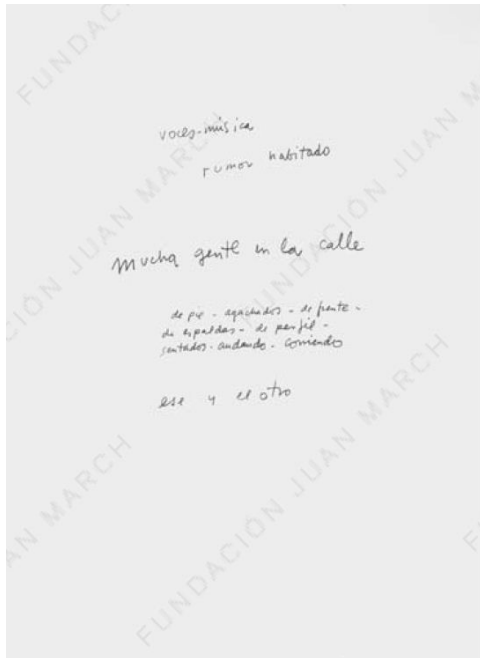
Tamaño hoja: 49,7 x 36 cm

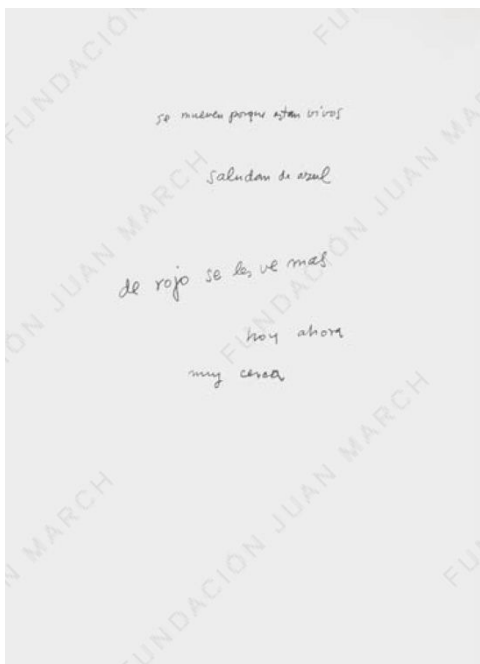
Tamaño carpeta: 51,5 x 37,2 x 1,9 cm

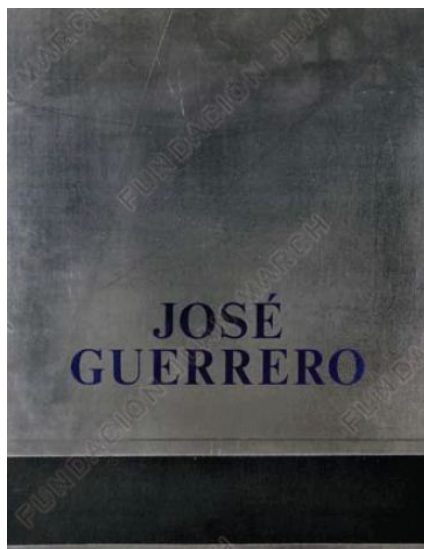
Realizadas por Abel Martín en Madrid

Edición de 100 ejemplares firmados y numerados y 20 pruebas de artista









Fosforencias

José Guerrero

1971

Portfolio que contiene 6 serigrafías de José Guerrero acompañadas de un poema inédito en inglés de Stanley Kunitz de 1971, traducido al castellano por Solita Salinas de Marichal

Tamaño portfolio: 65,5 x 50 cm

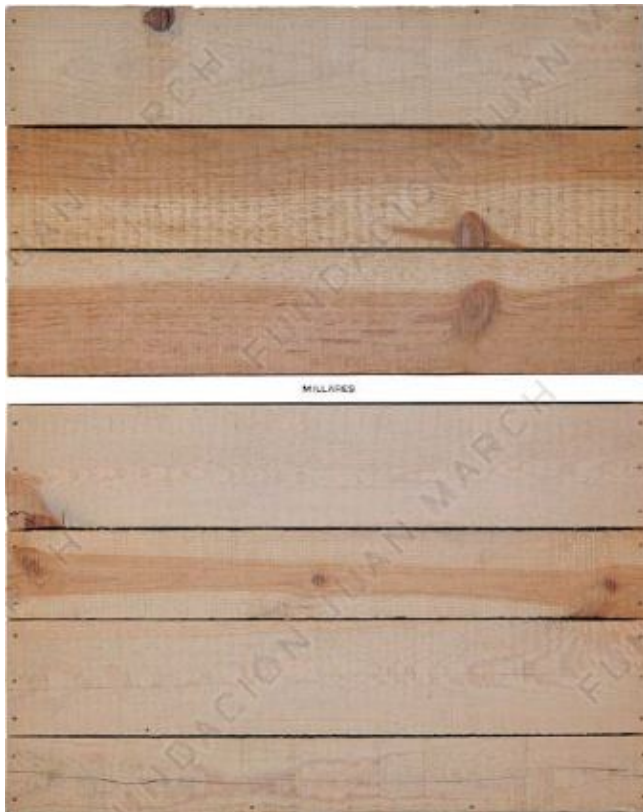
Tamaño papel: 64,2 x 49 cm

Las serigrafías fueron impresas sobre papel de la casa Fabriano por Abel Martín en Madrid y los textos por J. Tobella en Barcelona

Diseño y encuadernación: Jorge y Jaime Blasi con la ayuda de Cynthia Cruz y la colaboración de José Guerrero
Edición de 75 ejemplares firmados y numerados, 15 pruebas de artistas y 5 ejemplares para colaboradores







Descubrimientos 1671

Manuel Millares

1971

Portfolio que contiene 12 serigrafías de Manuel Millares

Tamaño hoja: 45,5 x 32,5 cm

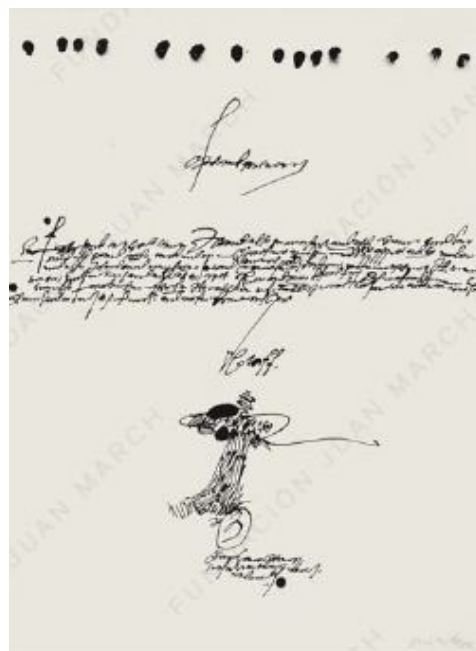
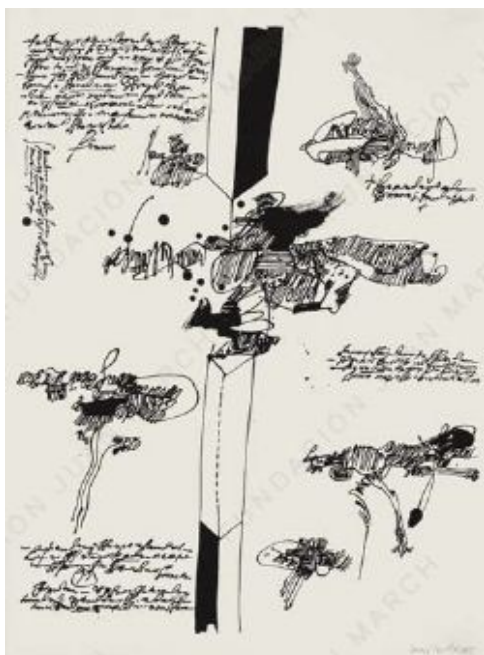
Tamaño caja: 59 x 46,8 x 4,2 cm

Fabricación caja: Domingo Garrote

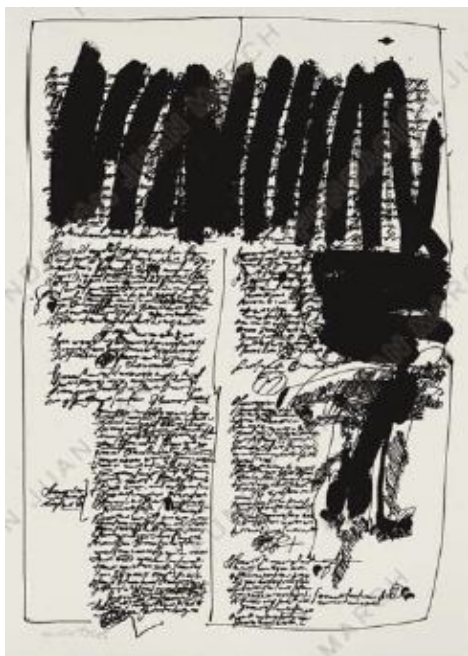
Edición de 65 ejemplares firmados y numerados, 10 ejemplares para el artista y

10 ejemplares para colaboradores









Semana Santa en Cuenca

Jaime y Jorge Blassi

1971

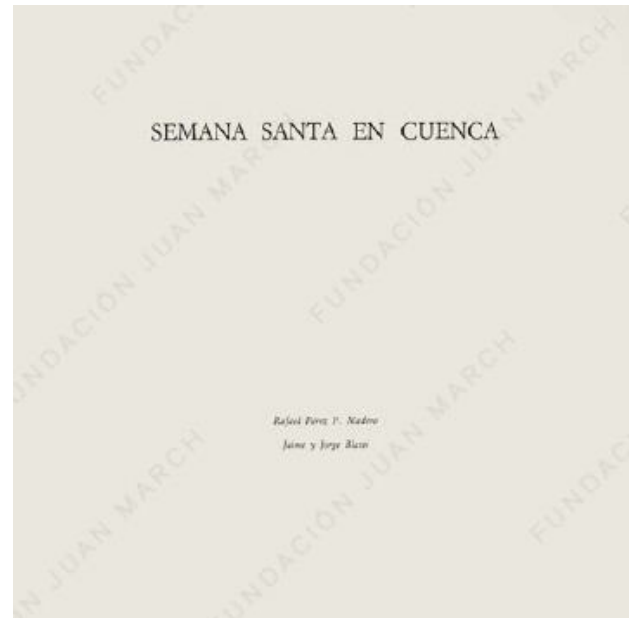
Libro que contiene 41 fotografías de Jaime y Jorge Blassi y un texto de Rafael Pérez Madero

Diseño y encuadernación: Jaime y Jorge Blassi

Tamaño del libro: 38 x 36,5 x 73 cm

Tipografía impresa por Filograf, Instituto de Arte Gráfico, Barcelona

Edición de 20 ejemplares firmados y numerados





Cuenca es una ciudad castellana, escondida entre montes y encaimada a unas rocas, donde la vida es dura y limitada.

El carácter del cuquerme es una continuación de su paisaje lleno de contrastes: Soledad y adorno. Orgullo y humildad.

Dicen, siempre unos vasos de vino a cualquier hora y estar con los amigos para hablar y hablar, son las principales expansiones del cuquerme.

Cuenca es una ciudad llena de paseos, compañeros y rútolos de bares.

TURBAS (Viernes Santo)

Escarnio, fiesta, algarría y vino. Es la noche de las "turbas".

Un "vencico", pero casi alegre sonido de tambores, se escucha en la noche del Jueves al Viernes, acompañado, de tarde en tarde, por un fuerte silbido de trompetas desafinadas.

Alrededor de cuarenta personas se unen para constituir una tradición y cumplir un fin que es, ni más ni menos, el insulto y la burla.

No hay oración, ni uniformidad entre ellos. La única regla que acatan y que les une es el gozoso sonar de sus tambores desentrepados.

A las seis de la mañana esperan a la primera procesión del Viernes Santo. Entre el día y la noche los "Fauos" salen solemnemente de la Iglesia; más solemnes por el rítmico sonido de los tambores y el diálar, con sabor a burla y vino, de las trompetas.

La gente permanece muda en las aceras. Unos se unen al sentir algar de las turbas, mientras la mayoría participa del silencio y la tristeza que la procesión deja tras de sí en la fría madrugada del Viernes Santo.

El Viernes Santo en Cuenca es un día largo, larguísimo, mezclado con una tristeza llena de trajes, colores y zapatos nuevos.

Al final del día, una larga fila de personas baja hacia la Ermita de las Angustias. La Virgen, con su manto negro, está velando a su Hijo muerto.

Los cuquerme parecen obligados a esta visita. Muchos de ellos se quedan la noche entera acompañando a la Virgen.



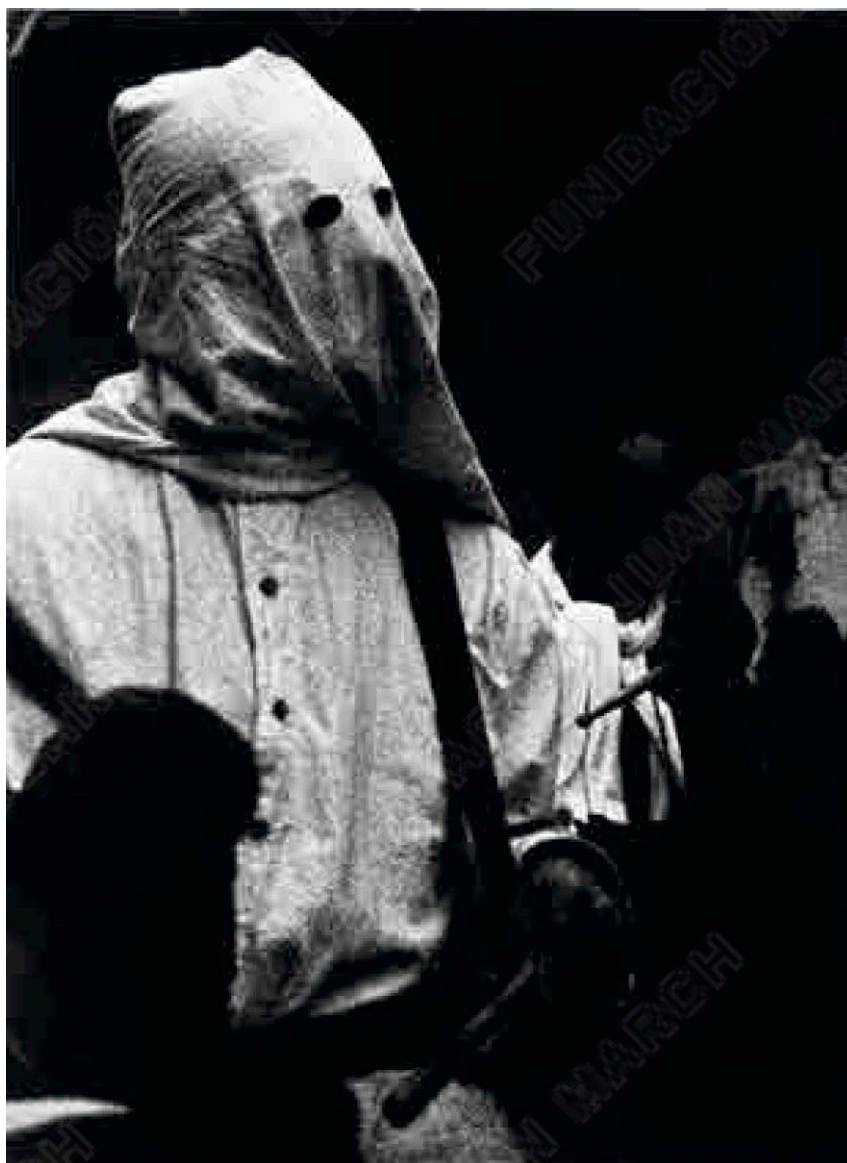
"AQUÍ SE PAGA POR LLEVAR EL SANTO"

La Semana Santa seculares no debe su fama a la riqueza de las representaciones, ni al valor artístico de sus "Pasos". Su fama es debida a la tradición y al misterioso silencio en estos días de un silencio totalmente íntimo y recogido. (Hay noticias de algunas celebraciones durante el siglo quince, aunque hay en el silencio cuando empezaba a tomar su verdadera forma).

Las calles se abalanzan alborotadas, hacen más dramática la figura de Cristo, resucitan los largos cantos, por los que los "Pasos" son llevados a hombros, hacen sentir más honda el sacrificio.

En fechas próximas a la Semana Santa, los pueblos para llevar el "Pase" salen a cabalgar entre los cotados. Un orgullo popular sale a los lados del camión: "Aquí se paga por llevar el Santo".







15 cuentos instantáneos

Cristóbal Melián

1971

Libro que contiene 15 fotografías originales acompañadas por 15 cuentos escritos por niños de escuelas de primera enseñanza de Cuenca y una introducción de Fernando Zóbel

Diseño: Jaime y Jorge Blassi

Impresión: Ricard Giralt Miracle en Filograf, Barcelona

Edición: 20 ejemplares



Casas Colgadas, Museo, Cuenca

1966

Primer cartel editado por el museo

Tamaño: 47,2 x 33,6 cm

Diseño: Fernando Zóbel

Fotografía: Fernando Nuño

Impresión: en offset por Altamira S.A, Madrid

**Museo de Arte
Abstracto Español,
Cuenca**

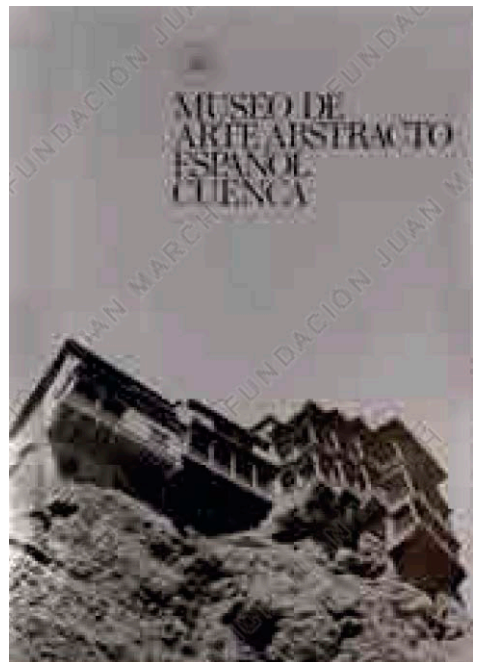
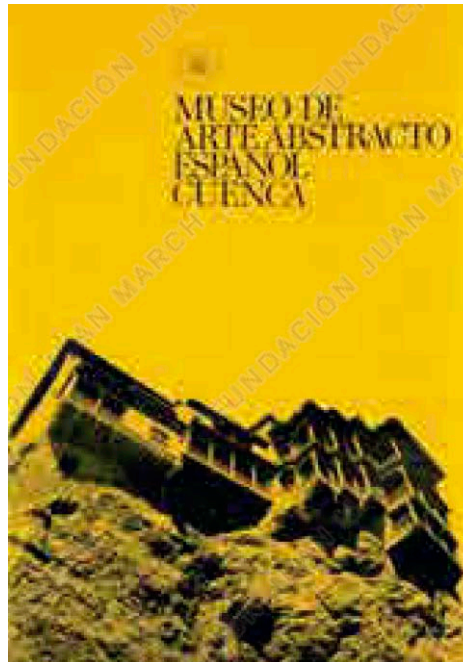
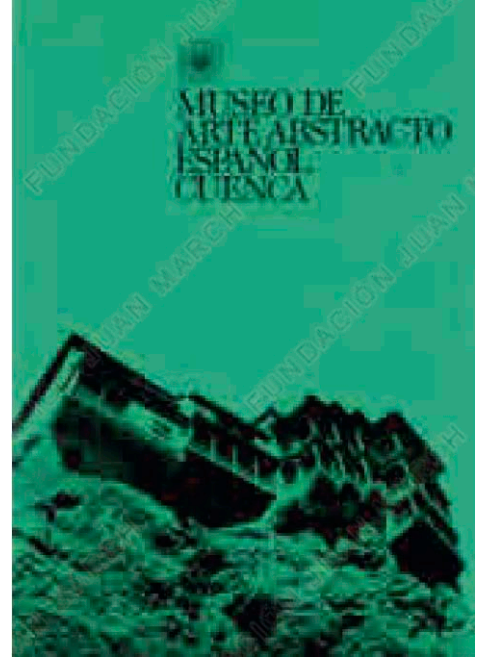
1968

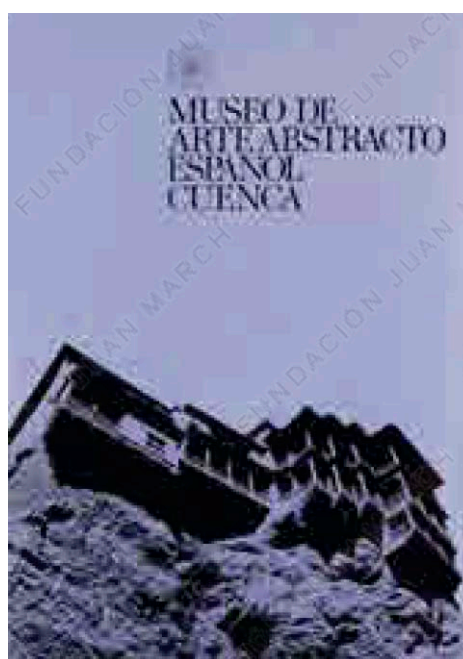
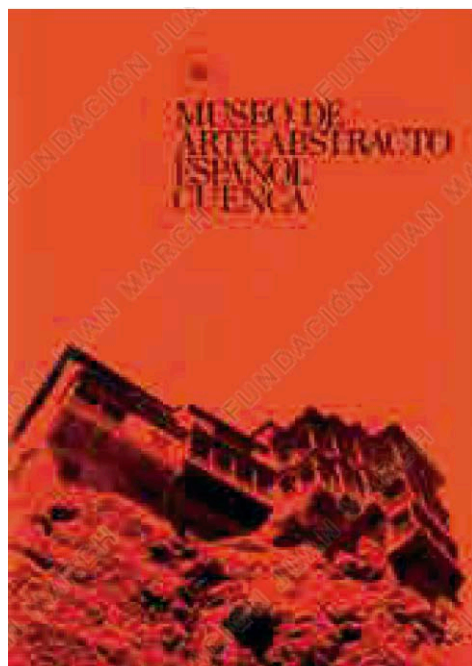
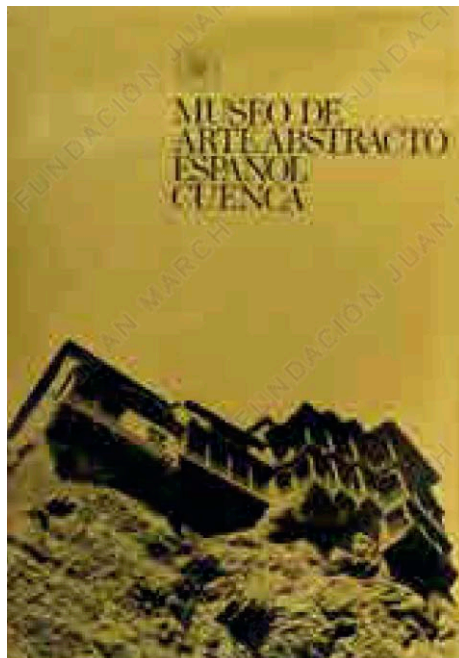
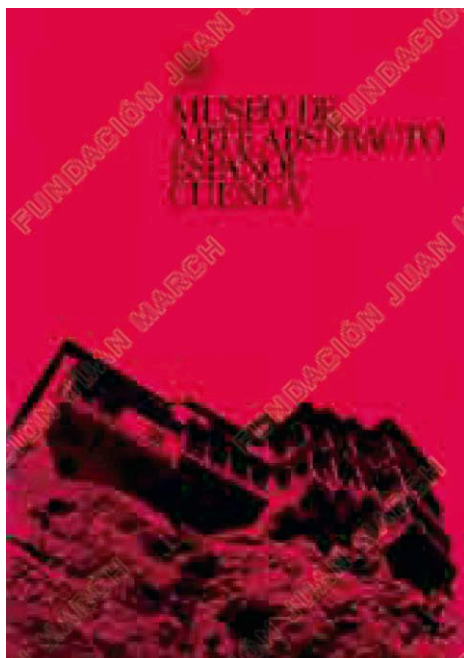
Serie de carteles en ocho
colores diferentes con
fotografía de las Casas
Colgadas

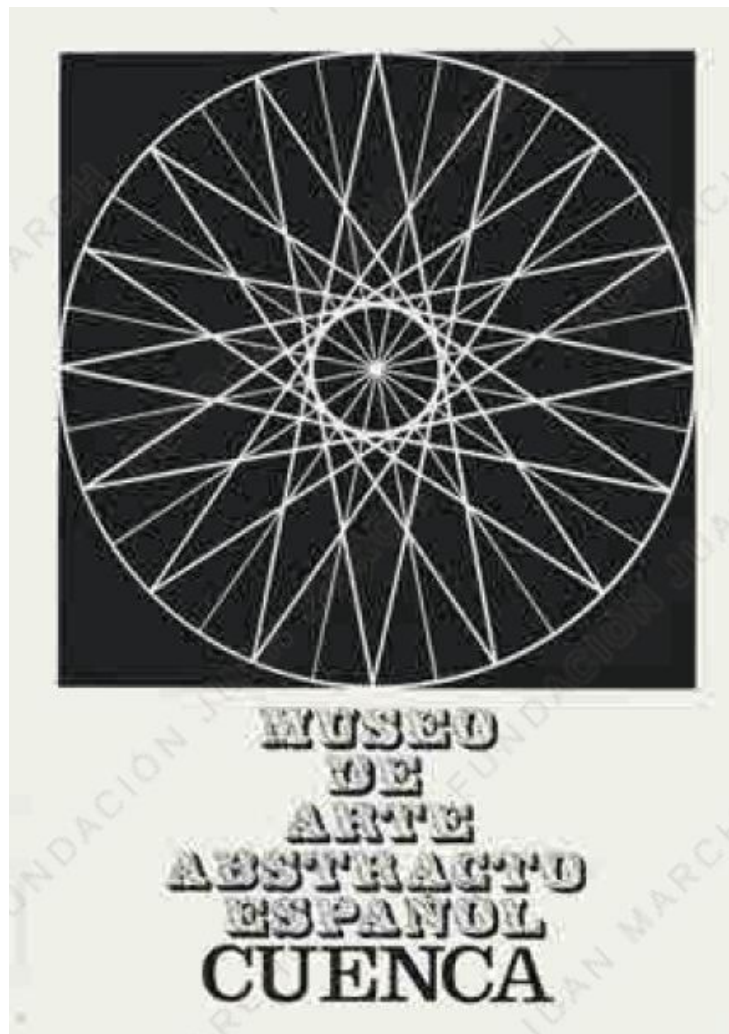
Tamaño: 47,4 x 33 cm

Diseño y fotografía: Jaime y
Jorge Blasi

Impresión: Filograf,
Barcelona







Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

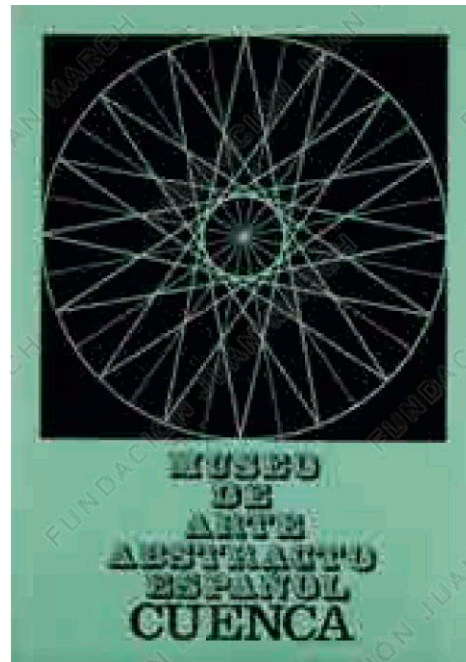
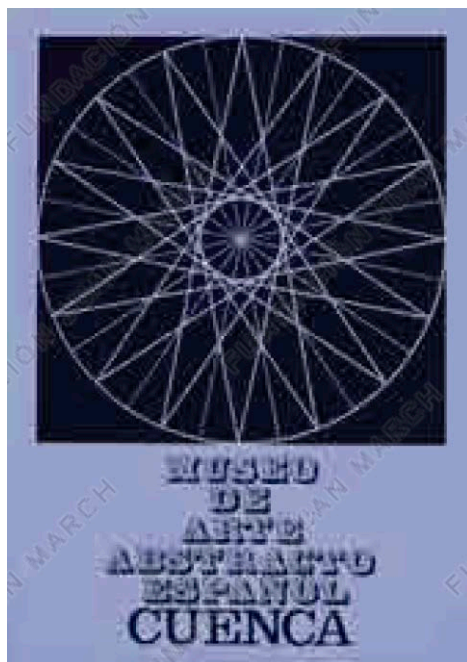
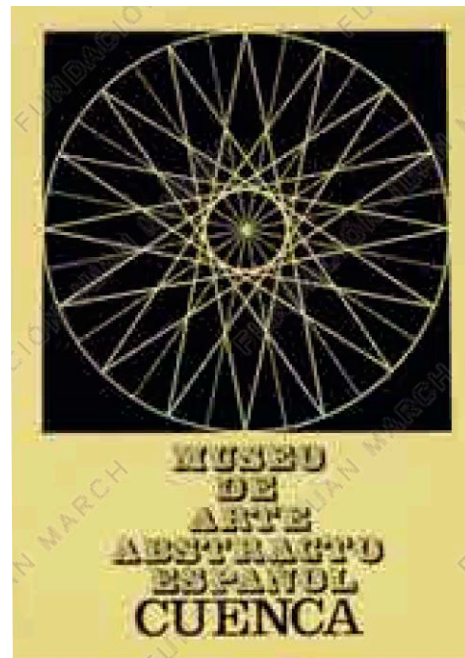
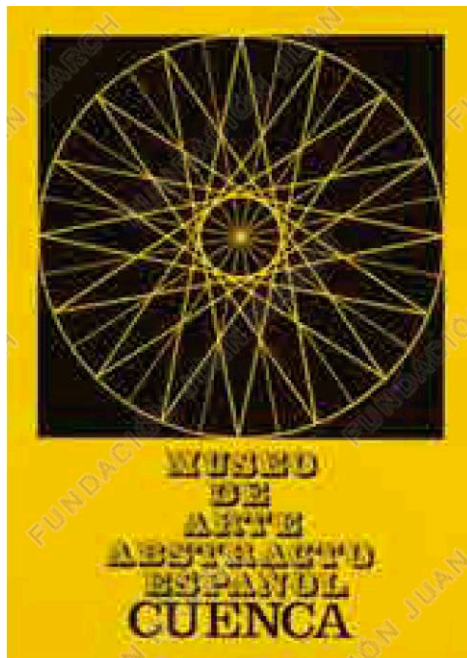
1968

Serie de carteles en cinco colores diferentes con el logotipo del museo

Tamaño: 47,4 x 33 cm

Diseño: Bonifacio Alfonso

Impresión: Filograf, Barcelona





Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

Cartel con fotografía del logotipo del museo

Tamaño: 47,6 x 33 cm

Diseño: Jorge Blasi

Fotografía: Jaime Blassi

Impresión: Filograf, Barcelona



Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

Cartel a partir de un collage de Bonifacio Alfonso de la colección del museo

Tamaño: 64,8 x 46,4 cm

Serografiado por Abel Martín



Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

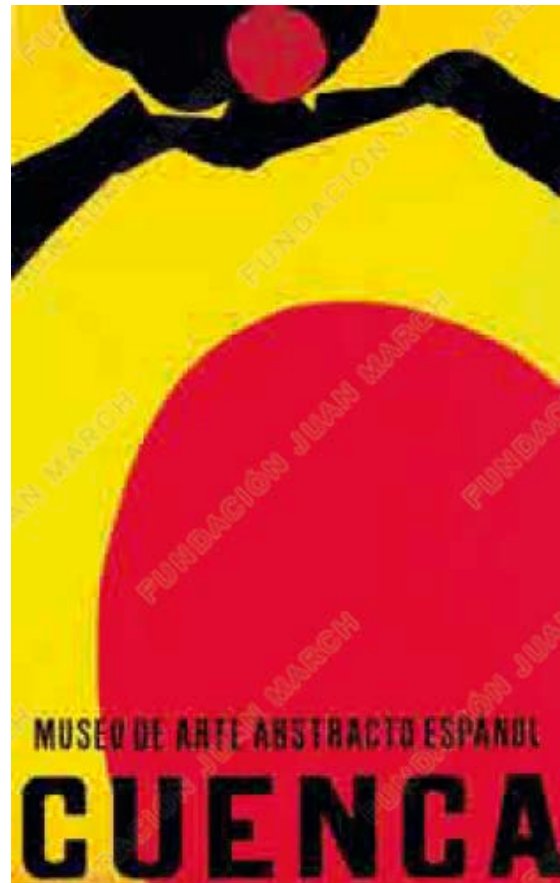
Cartel con la reproducción de un fragmento de la obra *Grande Equerre* (1962) de Antoni Tàpies de la colección del museo

Tamaño: 41,5 x 40 cm

Diseño: Fernando Zóbel

Fotografía: Jaime y Jorge Blassi

Impresión: en offset sobre papel couché por Filograf, Barcelona



Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969 (2ª edición en 1973)

Cartel realizado por Luis Feito

Reproducción serigráfica a 3 tintas

Tamaño: 68 x 42,4 cm



Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español

1969 (2ª edición en 1977)

Cartel realizado a partir de un grabado antiguo de Cuenca

Reproducción serigráfica en 5 colores

Tamaño: 47,9 x 33,6 cm

Realizado por Filograf R.G.M. y Juan Tobilla, Barcelona

Diseño: Jaime y Jordi Blasi

Impresión: Ibersuiza, Valencia

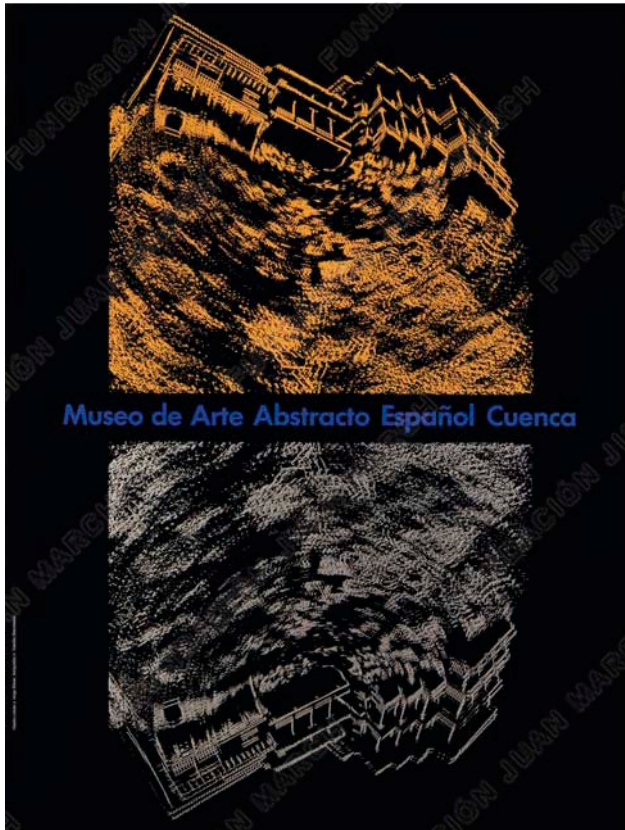


Colección de Arte Abstracto Español, Cuenca

1970

Collage de Manuel Millares que dio origen a un cartel impreso en serigrafía por Abel Martín

Tamaño: 68 x 52 cm



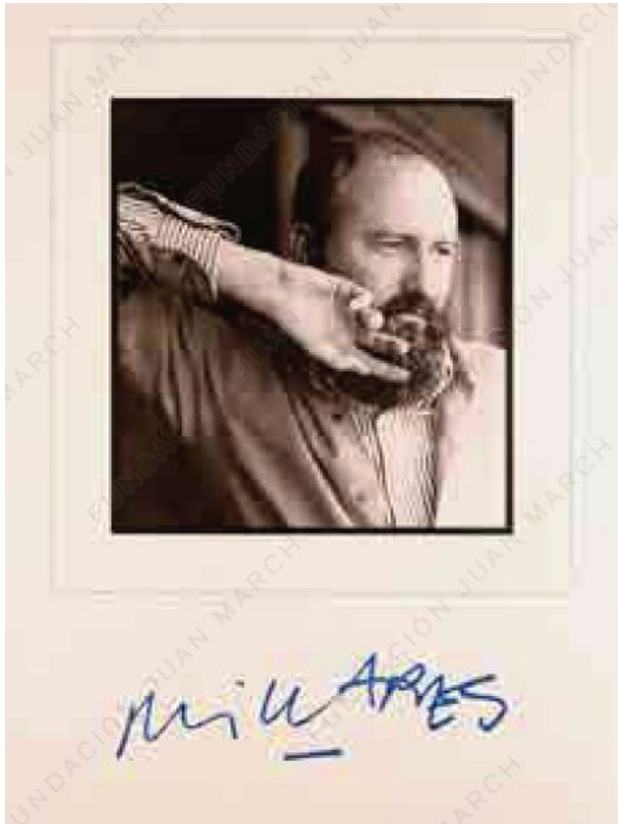
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
1972

Cartel con la reproducción de una fotografía de las Casas Colgadas con negativos superpuestos de Jaime Blassi
Reproducción serigráfica a tres tintas sobre negro
Tamaño: 64,2 x 48,6 cm
Impresión: Juan Tobella, Barcelona



Las Casas Colgadas de Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español, España
1973

Cartel con reproducción serigráfica
Tamaño: 67,5 x 90,5 cm
Diseño: Jaime y Jorge Blassi
Impresión: Juan Tobella, Barcelona
Contiene la siguiente leyenda: "Se compone de 3 edificios, supuestamente construidos a mediados del siglo XV y restaurados repetidas veces. Abiertos al público como museo en 1966"
Trazado de planta por Pablo Cerezo y Juan Luis Ramos
Perspectiva axonométrica por Fernando Mendoza y Roberto Luna



Millares

1973

Cartel a partir de una fotografía de Manuel Millares

Tamaño: 29,8 x 23,7 cm

Diseño y fotografía: Jaime y Jorge Blassi

Impresión: en hueco offset (a dos tintas) sobre papel super alfa "Guarro", por Industrias Gráficas Francisco Casamajó, Barcelona



Museo de Arte Abstracto, Cuenca

1978

Cartel con la reproducción de la obra de Luis Feito 460-A (1963) de la colección del museo

Tamaño: 60,2 x 70,3 cm

Impresión: en offset por Industrias Gráficas Francisco Casamajó, Barcelona



**Museo de Arte Abstracto Español,
Cuenca**

1978

Tamaño: 47,6 x 64,9 cm

Fotografía: Jaime y Jorge Blasi

Impresión: Crono-Arte, Barcelona



**Museo de Arte Abstracto Español,
Cuenca, 1966-1978**

1978

Cartel con la reproducción de la obra
de Fernando Zóbel *Jardín seco* (1969) de
la colección del museo

Tamaño: 63,4 x 62,4 cm

Impresión: Industrias Gráficas Caro



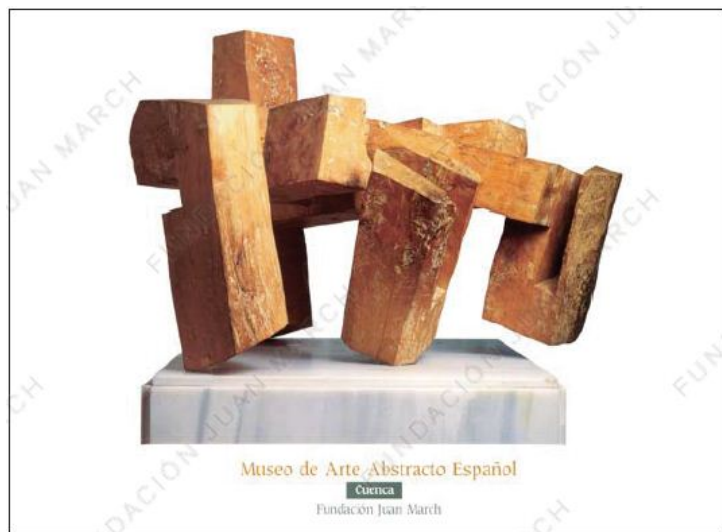
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
1991
Cartel con la reproducción de una obra de Eduardo Chillida
Tamaño: 86,4 x 55,1 cm
Impresión: en offset sobre papel de embalaje
Estudios Gráficos Europeos, Madrid



Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
2003
Cartel con la reproducción de la obra de Eduardo Chillida *Mármol y Plomo* (1964) de la colección del museo
Tamaño: 86,4 x 55,1 cm
Serigrafiado sobre papel de embalaje en Seriarte, Valencia



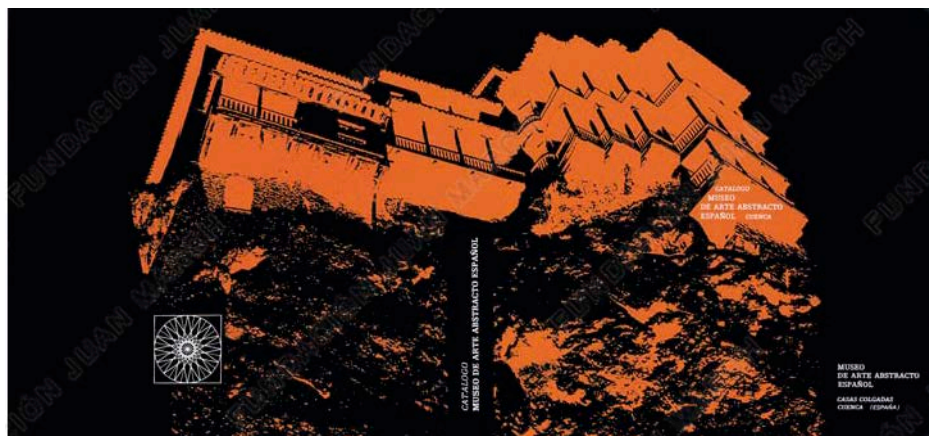
**Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca,
Fundación Juan March**
2001
Cartel con la reproducción de la obra de Martín Chirino *El viento* (1966) de la colección del museo
Tamaño: 79,8 x 51 cm
Impresión: Gráficas Jomagar, Madrid



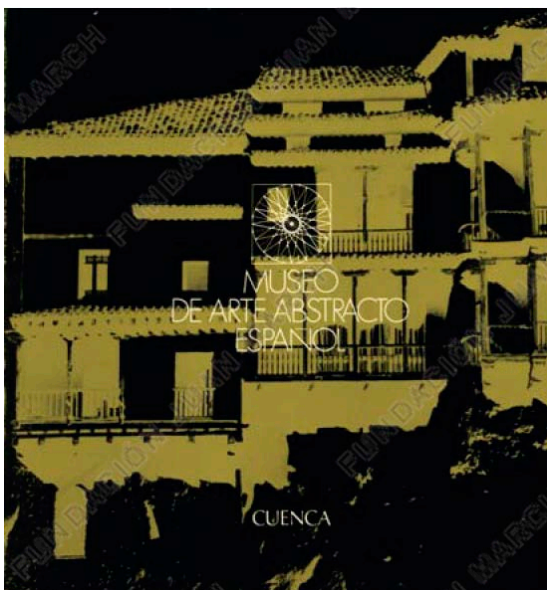
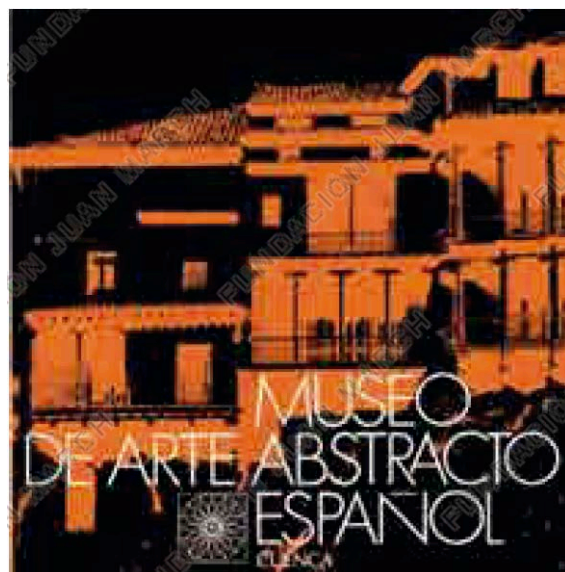
**Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca,
Fundación Juan March**
2001
Cartel con la reproducción de la obra de Eduardo Chillida *Abesti Gogora IV* (1960-1964) de la colección del museo
Tamaño: 50,9 x 79,8 cm
Impresión: Gráficas Jomagar, Madrid



Cubierta y funda del primer catálogo del museo, 1966
Tamaño: 22 x 17 cm
Texto: Fernando Zóbel
Fotografías: Fernando Nuño
Impresión: Altamira, Talleres Gráficos, Madrid



Sobrecubierta diseñada por Ricard Giralt Miracle en 1973 para el primer catálogo del museo



Cubierta del segundo catálogo del museo, 1969

Tamaño: 23 x 21,5 cm

Textos: Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda

Diseño y fotografías: Jaime y Jorge Blassi; fotos en color de Fernando Nuño

Impresión: Filograf - Ricard Giralt Miracle, Instituto de Arte Gráfico, Barcelona

Cubierta del tercer catálogo del museo, 1974

Tamaño: 23,7 x 23,5 cm

Texto: Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda

Diseño y fotografías: Jaime y Jorge Blassi; fotos en color de Fernando Nuño

Planos axonómicos del museo: Fernando Mendoza, Roberto Luna,

Pablo Cerezo y Juan Luis Ramos

Reproducciones: Promoarte, Barcelona

Impresión: Industrias Gráficas Casamajó, Barcelona

Cubierta del cuarto catálogo del museo, 1981

Tamaño: 22,5 x 22,5 cm

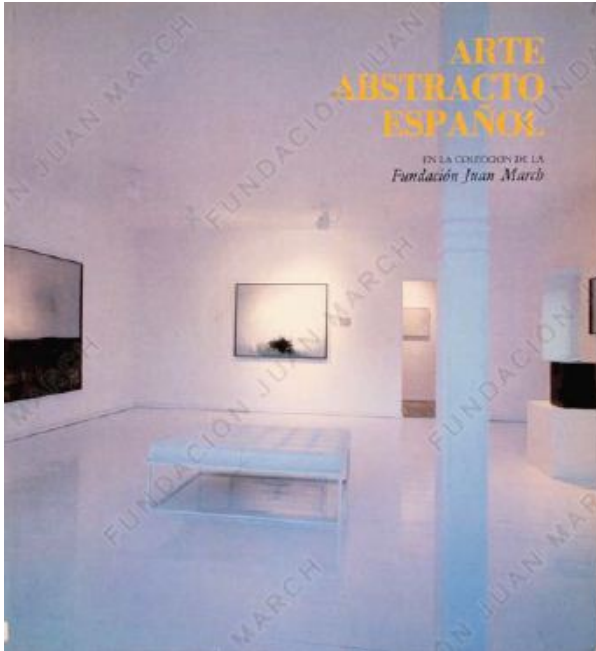
Texto: Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda

Diseño: Julio Juste

Fotografías: Jaime y Jorge Blassi; fotos en color de Fernando Nuño

Fotomecánica: Cromoarte, Barcelona y DIA, Madrid

Fotocomposición e impresión: Julio Soto



Cubierta del quinto catálogo del museo, 1983

Tamaño: 25,4 x 23,3 cm

Texto: Julián Gállego

Diseño: Diego Lara

Fotografías: Gustavo Torner y Melli Pérez Madero

Fotomecánica: Cromoarte, Barcelona y DIA, Madrid

Fotocomposición e impresión: Julio Soto



Cubierta del sexto catálogo del museo, 1988

Tamaño: 21 x 20 cm

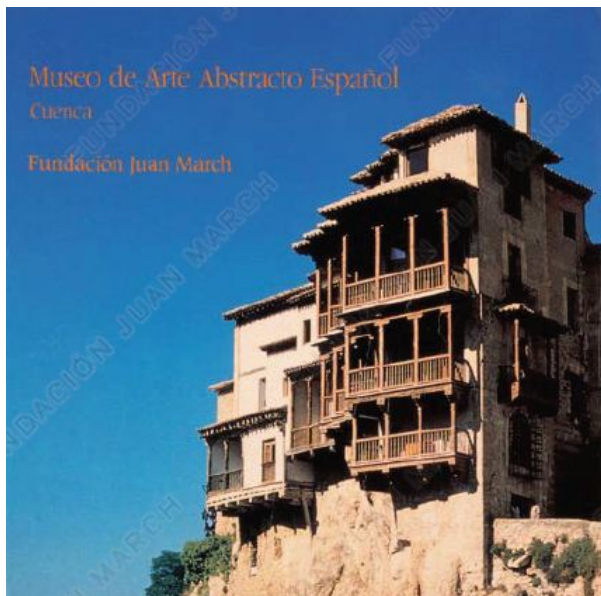
Texto: Juan Manuel Bonet

Fotografías: Melli Pérez Madero, Antonio Zafra y Jaime Blassi

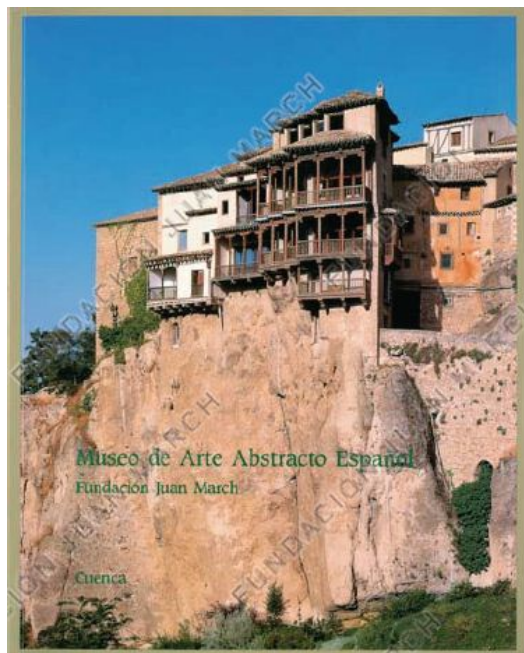
Fotomecánica: Cromoarte, Barcelona

Diseño y producción: Jorge Blassi

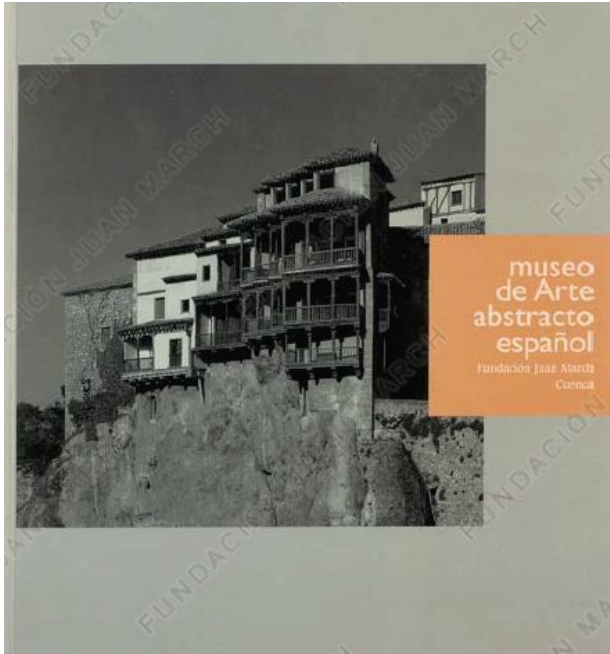
Impresión: Julio Soto



Cubierta del séptimo catálogo del museo, 1991
 Tamaño: 20 x 21 cm
 Texto: Juan Manuel Bonet
 Diseño cubierta: Jordi Teixidor
 Diseño catálogo: Jorge Blassi
 Fotografías: Melli Pérez Madero, Antonio Zafra, Jaime Blassi
 y Juan José Pascual
 Fotomecánica: Cromoarte, Barcelona
 Impresión: Julio Soto



Cubierta del octavo catálogo del museo, 1997
 Tamaño: 29 x 23 cm
 Texto: Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
 Diseño catálogo: Jordi Teixidor
 Fotografías: Antonio Zafra
 Fotomecánica e impresión: Gráficas Homagar, Móstoles, Madrid



Noveno catálogo del museo, 2005

Tamaño: 25,5 x 23,6 cm

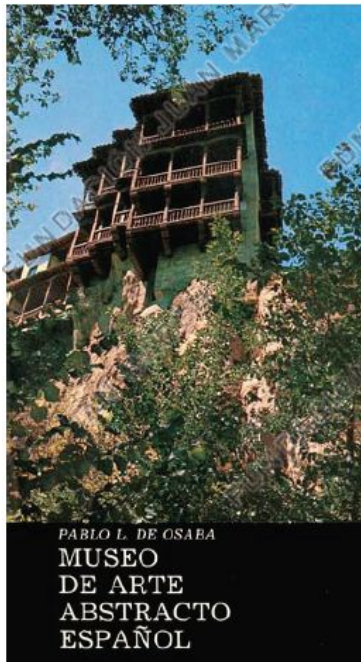
Texto: Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Fotografías: Antonio Zafra y Santiago Torralba

Fotomecánica e impresión:

Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid



Cubierta catálogo-guía del museo, 1980

Tamaño: 20,8 x 11,5 cm

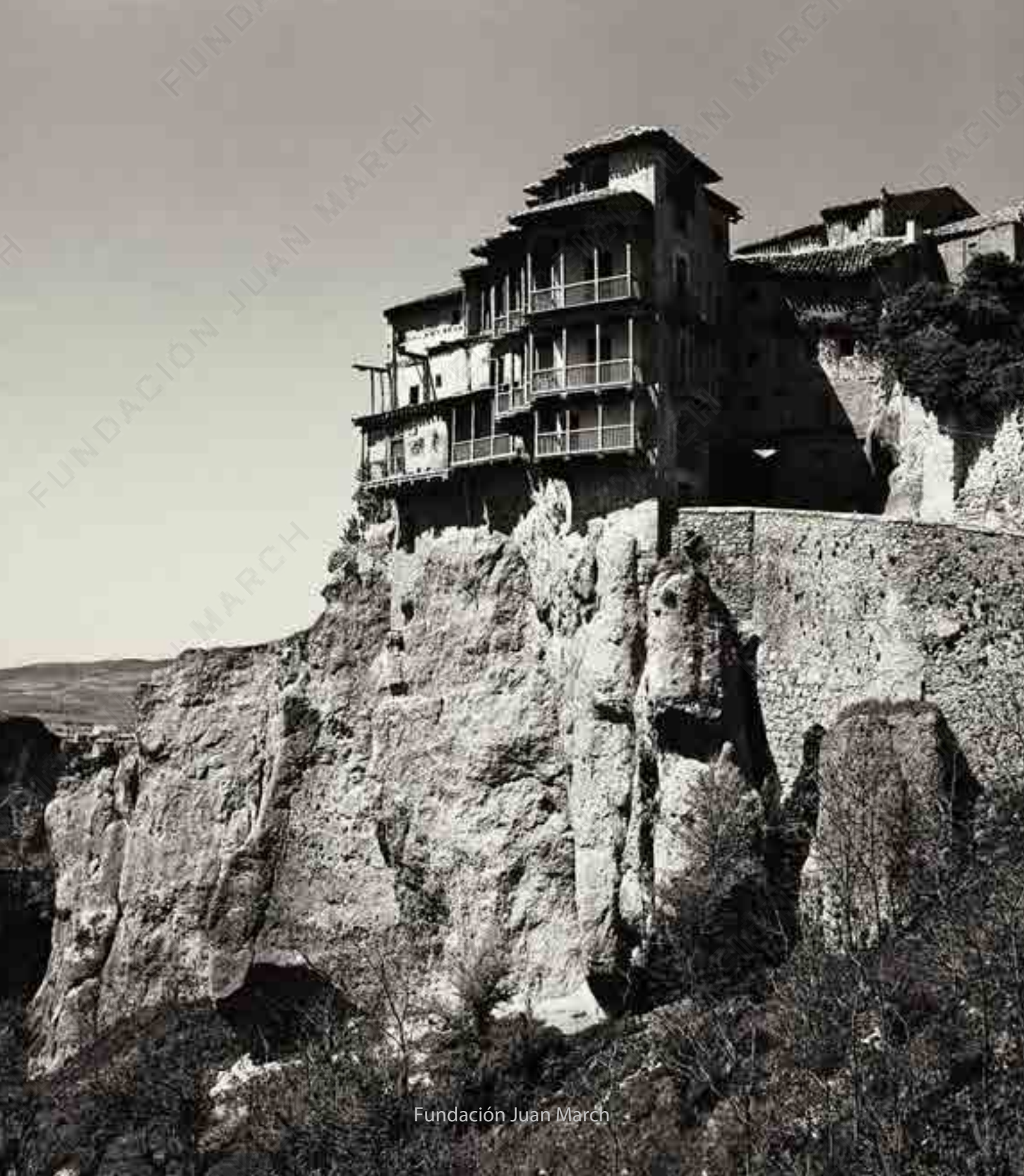
Texto: Pablo López de Osaba

Fotografías: Jaime y Jorge Blassi y

Melli Pérez Madero

Impresión: en offset en Gráficas Cuenca

Maqueta: Equipo Cero Ocho





BREVE APUNTE HISTÓRICO SOBRE LAS CASAS COLGADAS

Pedro Miguel Ibáñez Martínez

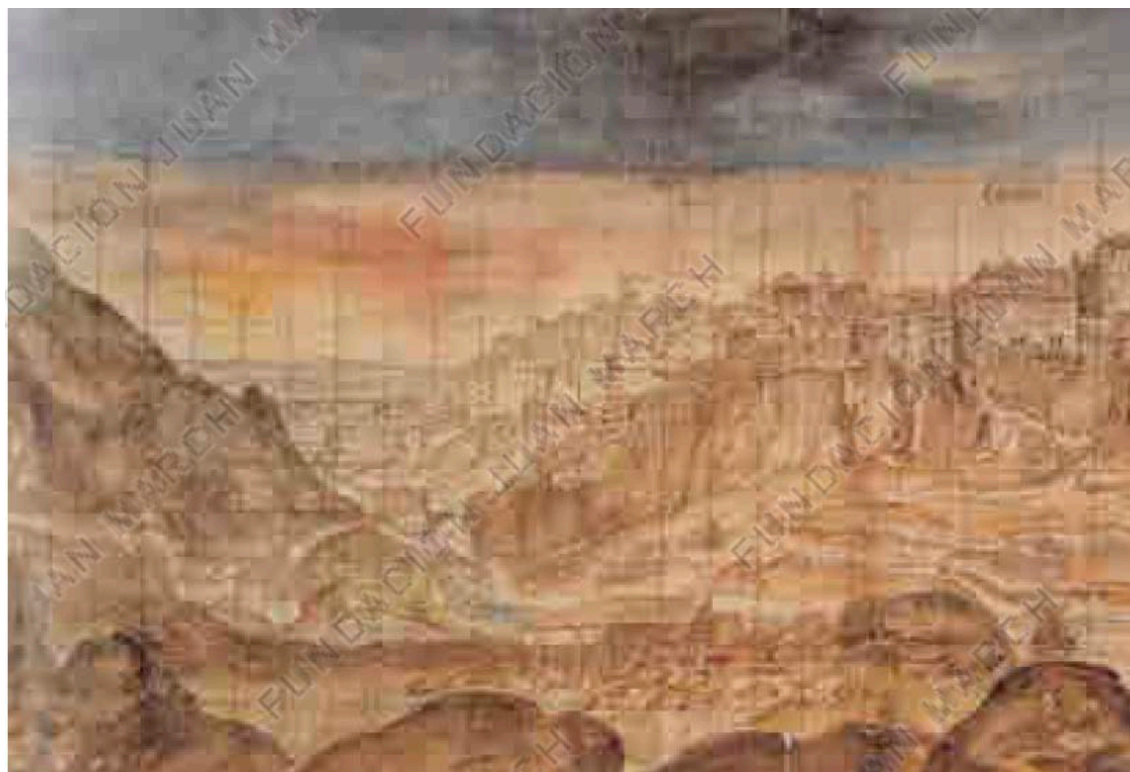
El Museo de Arte Abstracto Español ocupa buena parte del conglomerado arquitectónico que, conocido por todos como “las Casas Colgadas”, se ha convertido en el emblema urbano por excelencia de Cuenca. Su promotor, Fernando Zóbel, quiso unir su colección artística personal, de la más rabiosa contemporaneidad, con un compuesto edificado de espectacular ubicación paisajística, alguna de cuyas secciones cuenta con más de medio milenio de antigüedad. El fruto obtenido, símbolo de modernidad de una época, traspasó las fronteras como un verdadero hito expositivo del arte contemporáneo. En todo este proceso, la ligazón entre lo añejo y lo novísimo, entre el ámbito espacial y las piezas expuestas, devino tan estrecha que no podrían entenderse el uno sin las otras. Por eso, cuando otros textos han tratado del inspirado montaje museístico (con decisiva participación de Gustavo Torner) y del significado de la colección, parece oportuno exponer unos breves apuntes documentales acerca del recorrido temporal de estas casas y de algunas imágenes que las representan, así como sobre la calidad de los vestigios conservados.

Lo primero que cabe subrayar es que las actuales Casas Colgadas no constituyen un inmueble homogéneo, sino el producto final de una complicada evolución que las ha metamorfoseado, de arquitectura privada más o menos popular, en icono de consumo de masas y –con su excepcional contenido artístico– en mito de modernidad. La historia gráfica de estos edificios comienza en 1565, cuando el maestro flamenco Van den Wyngaerde los incluye –con toda la cornisa de San Martín– en su espléndida panorámica de Cuenca desde el este¹. El cotejo de la vista wyngaerdiana con las más antiguas fotografías que existen del lugar, fechadas en el último tercio del siglo XIX², muestra que el conjunto permaneció casi

¹ Ibáñez Martínez, P.M., “La vista de Cuenca desde el este (1565), de Van den Wyngaerde”. *Goya*, 276 (2000), pp. 150-151.

² Como las tomadas por Ricardo Zomeño en torno a 1895.

Foto pág. 217: Las Casas Colgadas, ca. 1950.
Foto Francesc Català Roca
Foto pág. 218: Tramo de escalera
en la primera planta del museo.
Foto Jaume Blassi.



Panorámica de la Hoz del Huécar. Dibujo de Van den Wyngaerde, 1565

intacto durante varias centurias (aunque, desafortunadamente, bien poco queda de aquella maravilla arquitectónica que mostraba las mejores substancias paisajísticas de la vieja Cuenca).

Las que ahora denominamos Casas Colgadas son las únicas que mantienen en la actualidad el recuerdo de la cornisa edificada de San Martín. Van den Wyngaerde las representa con cuatro fachadas perfectamente diferenciadas. Sin embargo, la documentación de la primera mitad del siglo XX referente al proceso de demolición y posterior reconstrucción de dos de ellas (la otra simplemente se restauró, con algunos cambios al exterior) alude a tres y no a cuatro casas. Aún con un origen independiente, tampoco debe extrañar que, en un momento determinado, las dos edificaciones de la derecha (hoy unidas en la casa del mesón con sus galerías superpuestas) quedasen englobadas en una misma propiedad. La idea alcanza su lógica si comprobamos la estrechez extrema de la parcela hacia el interior de la ciudad, donde se abren las puertas de entrada de todas estas viviendas.

Las noticias documentales relativas a las Casas Colgadas retroceden al menos hasta el siglo XV. A través de ellas conocemos los nombres de las familias que las habitaban a mediados del Quinientos. Pertenecientes a los Ramírez, en 1481 las adquirió el



Anton de Van den Wyngaerde, *Vista de Cuenca desde el este*, 1565: detalle de las Casas Colgadas



bachiller y canónigo Gonzalo González de Cañamares, que dejó su huella en la única casa auténtica hoy conservada. El 10 de abril de 1481, el canónigo compró por 28.000 maravedís la casa del mesón (y de la sala “blanca” del museo) a Catalina Ramírez, que la había heredado de su difunto hermano don Gil Ramírez de Villaescusa, arcediano y canónigo de la catedral de Cuenca. En la vecindad del postiguillo de Santa María constan los siguientes aledaños: por una parte, la puerta de los Hidalgos y la casa del deán de Burgos (actual cocina del mesón); por otra, la vivienda que antes poseyó Alfonso el Romo de Santoyo (yerno de Catalina Ramírez), y que en 1481 pertenecía asimismo al bachiller Cañamares; por delante la calle real, y por las espaldas las peñas del Huécar. La fórmula de la venta conviene de maravilla a este tipo de construcciones encaramadas en lo alto de las rocas: “las quales dichas casas... vos vendo dende el centro de la tierra fasta los çielos”³.

El bachiller y canónigo que compró la manzana en el último cuarto del siglo XV habitó realmente otra sección de la misma, y así mismo hicieron sus

³ Archivo Histórico Provincial de Cuenca (en adelante, A. H. P. C.), Clero-Cat. 2/5, s. f.

descendientes⁴. La morada continuó en manos de la familia durante muchos años, pero ya a mediados del siglo XVI el propietario y morador de la casa del mesón era don Juan Pérez de Teruel y no los Cañamares. A principios del siglo XVII figura como propietario Luis Antonio de Chinchilla, sobrino de Juan Pérez de Teruel, y más tarde doña Escolástica de Chinchilla⁵. En el mismo siglo XVII vivió en ella Andrés de Alarcón, cura de San Miguel, y en 1683 la habitaba Pedro Manrique de Lara. Queda siempre claro que los moradores alcanzaban una determinada significación social, buena prueba de su condición de casas “principales”, reforzada por las inmejorables vistas sobre la hoz del Huécar⁶. En el citado año, un reconocimiento de censo de don Manuel Girón de Zúñiga y Loaisa las describe en la calle de San Martín como “unas casas de morada... como se va a la puente de San Pablo... que hazen una plazetilla”⁷. Esa *placetilla* es la que parece recoger el plano de Mateo López. Si bien situada más hacia el sur, la recordaría de alguna manera la rinconada definida por la ampliación del Museo de Arte Abstracto que se llevó a cabo en 1978.

En lo que se refiere a las otras casas, recordemos que el inmueble comprado en 1481 por González de Cañamares (el del mesón) lindaba por la parte opuesta al postigo de Santa María con otra propiedad del mismo clérigo. Si establecemos como hipótesis que las cuatro fachadas a la hoz retratadas por Antonio de las Viñas correspondían en realidad a tres casas, y que las dos de la derecha definían el hoy local del mesón y de la sala “blanca” del museo, la casa intermedia –también del museo– sería la aludida como aledaña en el documento de 1481. Por tanto, la morada que hoy muestra los escudos del personaje completaría el conjunto, quedando para la historia como su residencia auténtica.

Un ya popularísimo proceso inquisitorial contra Pedro de Orellana⁸, a mediados del Quinientos, prueba cómo los Cañamares siguieron habitando una sección del

⁴ A. H. P. C., Clero-Cat. 2/4, f. 24 r.; y 16/15, f. 19 v.

⁵ En cierta disputa económica producida en 1668, don Andrés de Montemayor, detentador de una capellanía fundada por González de Cañamares, ubica de nuevo la casa del Mesón en su entorno. Forma esquina en la calle que baja al convento de Santo Pablo, y la puerta de entrada se encuentra a la vuelta de dicha esquina, la primera a la mano izquierda. (A. H. P. C., Clero-Cat. 2/5, s. f.).

⁶ Un poco más abajo, en la misma cornisa de San Martín, volaban también sobre las peñas las casas principales de la importante familia de los Fernández del Peso.

⁷ A. H. P. C., Clero-Cat., 2/8, s. f.

⁸ Numerosos autores han evocado con mayor o menor amplitud este proceso, con cita de la casa familiar; el estudio más reciente y completo sobre el mismo en Jiménez Monteserín, M., *Literatura y cautiverio. El maestro fray Pedro de Orellana en la Inquisición de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca, 2004.

compuesto arquitectónico de las Colgadas durante muchos años. Entre los nombres divulgados en la documentación consta el canónigo González de Cañamares el Mozo, sobrino del anterior, que el 27 de agosto de 1518 recibió la posesión de la canonjía de su homónimo tío por renuncia de éste. El fallecimiento de Cañamares el Viejo se produjo en 1528. Sucesor en la canonjía de la catedral de Cuenca, el Mozo recibió asimismo en herencia la casa familiar.

Son bien conocidas las circunstancias en que desaparecieron casi todas las casas originales de la cornisa de San Martín. Por ello, nos limitaremos a recordar los datos imprescindibles⁹. El núcleo de las Colgadas fue el que más resistió a la piqueta; las otras edificaciones fueron demolidas durante los primeros años del siglo XX, y por algo tan mezquino como aprovechar el alma de madera que les daba vida. En 1928 se derribó la casa del mesón y el arquitecto Fernando Alcántara proyectó otra nueva, caracterizada por llamativas galerías de madera. Años después le tocaría el turno a la del centro aunque, para cuando el tan esperado y diverso proyecto museístico llegó a cristalizar por fin en el Museo de Arte Abstracto (inaugurado en 1966), al menos la morada de González de Cañamares había conseguido sobrevivir.

La denominación de Casas Colgadas para este grupo edificado es muy tardía, y parece que se consolida a partir de la tercera década del siglo XX. En ese momento, como ya se ha dicho, quedaban aisladas por la desaparición de los restantes edificios de la cornisa. No creemos que la fama y la diferenciación más o menos monumental de las Colgadas tuvieran que ver con su aislamiento físico o con su cambio de fisonomía, y que por eso mismo no fueron citadas ni representadas por los autores antiguos. Aunque formaran parte de un conjunto de arquitectura popular, su mayor altura respecto de las restantes, el emplazamiento angulado y la cercanía al itinerario del puente de San Pablo reclamarían de modo singular el interés de las gentes. Llama asimismo la atención comprobar cómo las primeras representaciones asocian casas y puente en una misma imagen.

El puente de piedra fue representado por los artistas como emblema urbano de Cuenca durante casi medio milenio. Pero a partir de mediados del siglo XVIII asoman a su lado las Casas Colgadas. El medallón en relieve del trascoro de la catedral de Cuenca contiene una de las más antiguas interpretaciones. Unos años después (1774), Antonio Ponz incluye un bosquejo desmañado –creemos que de su propia mano– de la casa del mesón tras el puente de San Pablo en una de las ilustraciones de la primera

⁹ Sobre este proceso destructivo, véase Muñoz, J. L., *Las Casas Colgadas de Cuenca*. Cuenca, 1979, pp. 31-72.



Puente de San Pablo y Las Casas Colgadas en *De Picturesque Europe*, 1978



Las Casas Colgadas, 1886. Dibujo de Tomás Campuzano

edición de su *Viaje de España*¹⁰. Gran interés posee un grabado de 1878 publicado en *Picturesque Europe* (London, Cassel&Company). Lleva como título *Bridge of San Pablo, Cuenca*, pero el centro de atención recae sobre las Casas Colgadas. La del mesón muestra tres pisos volados sobre largas tornapuntas, de los que el primero queda cerrado y los otros dos abiertos con galerías de madera exentas. Salvando todas las distancias, nunca como aquí se ha acercado tanto el perfil de la primitiva vivienda a las balconadas de Alcántara. En 1886, el artista Tomás Campuzano dedica un dibujo a la inauguración de las escuelas de Aguirre¹¹. Las Casas Colgadas adquieren en la pieza el máximo protagonismo, con el característico encuadre desde el puente de San Pablo sin que éste resulte ya visible. En estas representaciones, como anticipándose al funesto dinamitado de la obra de ingeniería en 1895, las Casas Colgadas toman el relevo y se transfiguran ya en verdadero símbolo contemporáneo de Cuenca.

De todo el grupo de las Colgadas, la casa que ofrece mayor autenticidad e interés histórico-artístico es la de González de Cañamares. A pesar de los cambios experimentados, mantiene numerosos elementos originarios. Su construcción corresponde a las dos últimas décadas del siglo XV, con algún añadido del siguiente. El nombre del propietario, mencionado ya en las páginas anteriores, es bien conocido desde hace muchos años por los escudos existentes en una de sus estancias: el bachiller Gonzalo González de Cañamares el Viejo, canónigo de la catedral de Cuenca y promotor del colegio de Monte Olivete en Salamanca. Fundó asimismo la capilla del Socorro (o de Santa María y Todos los Santos) de la catedral¹², donde aparecen las mismas armas: cuatro cuarteles con banda diagonal, concha de Santiago, flor de lis y tres espigas. Este mismo escudo aparece sobre la puerta de la estancia que hemos identificado como la capilla doméstica del canónigo González de Cañamares en su casa colgada, y también se repite cuatro veces en el techo policromado de aquélla.

La mayor parte de los elementos artísticos del edificio remiten a los años de máxima actividad eclesiástica conuense del canónigo. Estilísticamente concuerdan con el gótico isabelino, al que se agregan limitados e incipientes aportes renacentistas de

¹⁰ Ponz, A., *Viaje de España*. Madrid, 1774. (Edic. Aguilar, Madrid, 1947, p. 270). Atribuimos el dibujo al mismo Ponz.

¹¹ Ilustración a toda página en *la Ilustración Española y Americana* del 22 de diciembre de 1886.

¹² Se han divulgado mucho las fundaciones de los clérigos en la catedral, pero menos las producidas en las iglesias parroquiales de Cuenca. Pensemos, por citar un ejemplo, en la capilla de San Marcos, fundada por don Miguel Enríquez, capellán de la catedral, en la parroquial de San Pedro. Los Enríquez debieron de favorecer también a la cofradía de la Epifanía, colindante con su casona de la calle de San Pedro, dándole una salida a dicha calle. Ello debe de explicar que el maestro cantero Simón Navio realizara en 1588-1589 la austera portada de piedra de dicha cofradía, que aún se conserva.



Detalle del escudo del canónigo Gonzalo González de Cañamares sobre la puerta de una estancia del museo.
Foto Santiago Torralba

carácter decorativo. Reafirman nuestra hipótesis –en armonía con los datos documentales que lo presentan como propietario del grupo de las Colgadas desde 1481– de que don Gonzalo construyó la hoy casa del Museo de Arte Abstracto desde los mismos años ochenta del siglo XV.

Aunque intuimos la posibilidad de que alguna vez pudiera haber estado unida a la edificación aledaña por el norte (actual entrada al Museo de Arte Abstracto), la casa de González de Cañamares ofrece gran unidad constructiva. Puede ser etiquetada como gótica por los elementos estilísticos que contiene, imbricados con los caracteres de la arquitectura popular conquense, bien perceptibles tanto en ciertos aspectos estructurales como en los saledizos de la fachada originaria a la hoz del Huécar. La casa sufrió una intensa restauración a partir de 1959, en que el arquitecto municipal Francisco León Meler emite un informe sobre el estado de conservación general. En cualquier caso, pueden reconocerse todavía la mayor parte de los espacios originales, aunque la fachada hacia la hoz fue innecesariamente desnaturalizada cuando nada hubiera costado mantener su porte tradicional. Resulta interesante anotar las sucesivas transformaciones experimentadas por este inmueble desde su primera documentación en 1565 por Van den Wyngaerde.

En la panorámica del maestro flamenco y con vista por completo frontal, las cuatro plantas parecen enrasadas a partir de un saledizo básico. La inferior, que sería sótano en



Celosía de traceras flamígeras en el arranque de la escalera que conduce a la primera planta. Foto Santiago Torralba

relación con la calle del lado de la ciudad, cabalga precisamente sobre ese voladizo de base. Así se mantendría durante siglos, al menos hasta el grabado de *Picturesque Europe* y el dibujo de Campuzano de 1886. Unos años después ya había desaparecido, como muestra una añeja fotografía tomada por Ricardo Zomeño hacia 1895. La planta baja a nivel de calle es la única que, tras la restauración, mantuvo un aspecto similar al de la vista wyngaerdiana, incluyendo la galería abierta característica de la arquitectura popular conquense. En este caso, se recuperó de modo inconsciente una traza similar a la de 1565, porque tanto el dibujo de Campuzano como las fotografías de hacia 1900 enseñan un simple balcón (como el que hoy da luz a la tienda del museo).

Abriendo un breve paréntesis sobre la casa aledaña que hemos denominado del medio, la vista de 1565 parece coincidir con las fotografías antiguas en la espectacular galería volada en nivel superior al de la planta baja de Cañamares. Otras fotos posteriores, de mediados del siglo XX, resultan bien reveladoras de los sucesivos tanteos restauradores que afectaron a las Colgadas en el tercio central de dicha centuria, un asunto pendiente de estudio detallado. Apuntaremos, en cualquier caso, que antes de demoler dicha casa intermedia se agregó una larga galería abierta en la misma cota de la planta baja de la vivienda del canónigo, cerrando la original, situada arriba. La reconstrucción completa de este edificio en el definitivo proyecto museístico añade un lamento último a la destrucción de la cornisa de San Martín. Implicó además el cambio de nivel de las plantas, antes acordes con las de la morada Cañamares y ahora intercaladas en la cota de éstas.

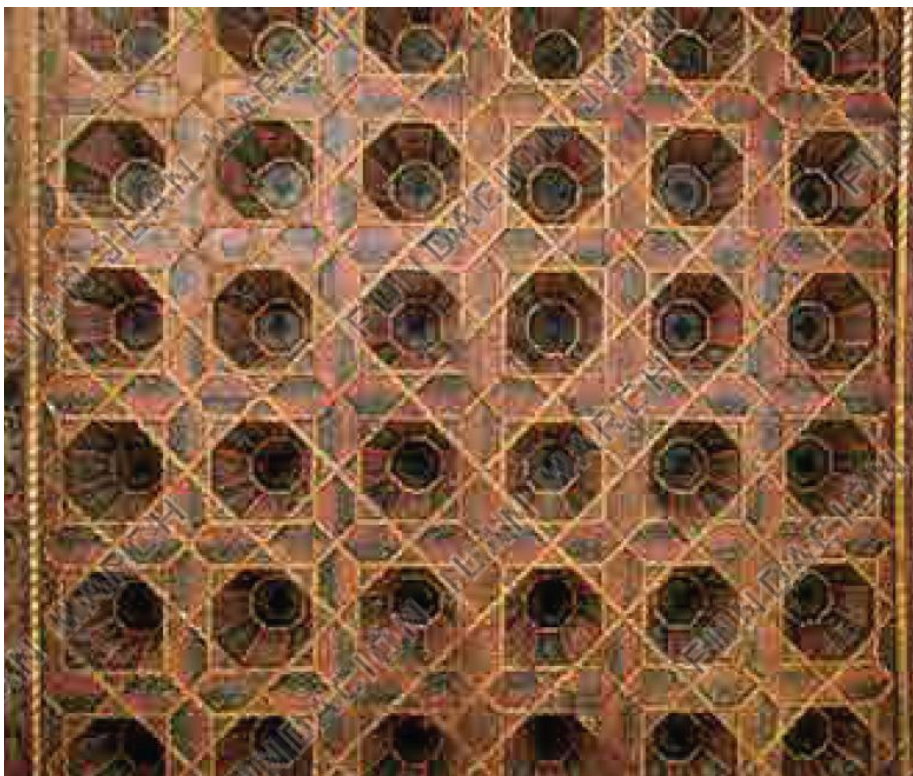
Volviendo al inmueble que más nos interesa, en el nivel de la calle se encuentra lógicamente el zaguán de entrada, desde donde arranca la escalera gótica, uno de los componentes arquitectónicos más interesantes del edificio. Los caracteres concuerdan en todo con la época de los Reyes Católicos. Lo prueba ya el techo estucado que cubre una parte del zaguán, con bandas vegetales entre estrechas fajas de lacería de raigambre mudéjar. El mismo material modela las traceras flamígeras de la celosía baja de la escalera de acceso a la planta noble, y la propia balaustrada. Estas celosías han sido vinculadas con el taller que ejecutó los antepechos originales del triforio de la catedral de Cuenca¹³. En cualquier caso, corresponden a la misma época¹⁴.

¹³ Algunos de estos antepechos llevan el escudo del obispo Alonso de Burgos (1480-1485). (Luz Lamarca, R. de, *La catedral de Cuenca del siglo XIII*. Cuenca, 1978, p. 88).

¹⁴ Que estos elementos decorativos de yeso proliferaron en las escaleras de las casas conquenses de aquellos siglos lo prueban, por ejemplo, los existentes en el portal del número 20 de la calle de San Juan. (Aunque los pilarcillos abalastrados del friso inferior y las cabezas de querubines, que conviven con las flameantes formas flamígeras, son bien indicativos de una fecha de realización varias décadas más tardía que la escalera de las Casas Colgadas).

La disposición de la primera planta que muestra el dibujo de Van den Wyngaerde es prácticamente la misma que perduró hasta el segundo tercio del siglo XX: un voladizo ligeramente saliente sobre el de la planta baja, dividido por un vano mayor a la izquierda y otro menos ancho a la derecha. Al desarrollar la propuesta museística definitiva, se optó por no reconstruir el voladizo, quedando muy remetida la fachada de este nivel. La escalera conduce en su primer tramo a esta planta noble donde, como era usual, se desplegaban las estancias de vivienda y recepción. Remata en un pilar de sección exagonal sobre el que apoya un arco escarzano. El motivo ornamental de medias bolas constituye otro rasgo probatorio de la época. Desde la antecámara, dos puertas conducen a sendos ámbitos singulares de la morada. La de la derecha abre paso a la sala principal de la vivienda, el “palacio” de los documentos antiguos, marco de la vida social. Contiene un gran mural gótico de hacia 1500 mal conservado, con una escena de banquete acorde con la funcionalidad de este salón de gala para el dueño.

La puerta de la izquierda desvela otro de los rincones domésticos más evocadores de la vieja Cuenca. Se trata de una pieza cuadrangular de 3,25 x 3,18 metros, techada con el más bello artesanado civil conservado en la ciudad. Debajo del cordón longitudinal que delimita la techumbre de casetones octogonales, se despliega un



Artesonado de casetones en madera policromada en una estancia del museo. Foto Santiago Torralba



Mural gótico con escena de banquete en una estancia del museo.
Foto Santiago Torralba

friso pintado con sirenas que sujetan por parejas los escudos del linaje y jarrones con máscaras laterales, todo ello de gran finura artística. Otra faja inferior, ésta incompleta, recoge con letra gótica parte del salmo 117 de David. La decoración mural de las paredes de esta estancia se encuentra hoy casi perdida. A tenor de lo dicho, ninguna duda cabe al identificar esta estancia con la capilla privada del canónigo González de Cañamares. Otro elemento de interés radica en la parte interior de la puerta, con vano adintelado entre pilastras y arriba el escudo del fundador. Distintas noticias de archivo confirman que, en las casas de los clérigos conquenses, la proximidad del oratorio a la sala principal era algo corriente¹⁵.

No es mucho lo que cabe decir de la segunda –y última– planta de la casa de González de Cañamares, a la que conduce un nuevo tramo, ahora en caracol, de la escalera gótica. El vaciamiento a que fue sometida, para acondicionarla como espacio museístico, la ha dejado irreconocible en buena parte. En la panorámica de Van den Wyngaerde, la fachada a la hoz de este suelo aparece en la vertical de los tres inferiores. Ahora se encuentra remetida en el mismo plano que las rocas de base, aunque así se veía ya en la documentación gráfica del siglo XIX.

¹⁵ Para éste y otros aspectos de la casa, véase Ibáñez Martínez, P.M., “Arquitectura gótica civil en la ciudad de Cuenca”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 90 (2003), pp. 107-109.

El viejo edificio refuerza los atractivos de la colección creada por Fernando Zóbel. Pocos recorridos museísticos resultan tan inolvidables como el de este laberinto de informalismos que es el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Para la conversión de los escépticos hacia la creación contemporánea, ninguna receta sería más oportuna que el peregrinaje al museo de las Casas Colgadas. Sea en las angostas escaleras, en la oscura estancia restallante de color y sugestivas lejanías o en la amplia sala con otras abstracciones rocosas como fondo, en cada recodo de este jeroglífico de primores estéticos surge de continuo la sorpresa. El mérito mayor de sus diseñadores fue conseguir que las casas siguieran siendo casas vivas y no un simple museo, superando los ámbitos esterilizados y fríos de tantas galerías de arte contemporáneo.



COLECCION
DE ARABES
ABSTRACTAS
ESPAÑOLAS

EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL: CRONOLOGÍA*

Alfonso de la Torre

La joie de l'oeil et de l'esprit que m'a procuré le Musée...

Henri Cartier-Bresson
en el libro de firmas del Museo de Arte Abstracto Español
(15 de febrero de 1983)

NECESARIA HISTORIA PREVIA (1955-1962)

Fernando Zóbel de Ayala y Montojo (Manila, 1924-Roma, 1984) hace un viaje de tres meses por Europa en 1955. El año anterior ha participado en la II Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en La Habana.

En ese viaje, mediada la década, llega a España. Visita Madrid, ciudad en la que ya residiera en su infancia (1933-1936) y que había vuelto a visitar, y pintar, en 1951. En este viaje se interesa por la joven pintura que contempla en la Galería Fernando Fe, que por entonces dirige Manuel Conde, en la madrileña Puerta del Sol. Es la exposición "Artistas de Hoy-Arte Abstracto", en la que muestran sus obras Azpiazu, Canogar, Basterrechea, Guillermo Delgado, Feito, Gómez Perales, Haugaard, Luque, Gonzalo Rodríguez Zambrana, José María Ruiz de la Orden, Oteiza y Úbeda.

En esta galería compra sus dos primeros cuadros de pintura española: una obra de Guillermo Delgado, "Composición oscura" (1955, óleo sobre tabla, 131 x 61 cm) y otra de Luis Feito ("Pintura roja", 1955, óleo sobre lienzo, 39 x 94 cm). Conoce a este último, y también a Rafael Canogar y Antonio Lorenzo. Durante esta visita a España se encuentra con Benjamín Palencia (los días 10 y 11 de junio). El domingo 19 de junio Gerardo Rueda organiza un encuentro para presentarle a otros pintores y comienza una amistad que durará siempre. Zóbel había dejado

* Esta cronología recoge los principales hechos relativos a la génesis, fundación y posterior evolución del Museo de Arte Abstracto Español. Se omite el relato de la actividad de los artistas presentes en el museo o participantes en su creación y desarrollo, excepto en los casos en los que está vinculada al museo. Las exposiciones son citadas cuando, de modo total o parcial, tratan el asunto objeto de estas líneas. El control estadístico de visitantes al Museo de Arte Abstracto Español se inicia en 1969. Entre 1966 y 1968 los datos reflejados proceden de aproximaciones extraídas de la prensa de la época.

Foto pág. 230: Rodrigo Lozano de la Fuente, alcalde de Cuenca, el día de la inauguración del museo. Foto Antonio Texeda

escrito sobre este artista: “en muchos sentidos pensábamos de manera similar”. Un año después publicará un artículo sobre su “pintura tranquilamente emocional” (“Five Paintings by Four Spanish Painters”. Art Association of the Philippines. Vol. VI, N ° 1. Manila, 1956). El día de junio del encuentro con Zóbel, éste porta varios ejemplares de un libro que regala a los asistentes, *Contemporary American Painting and Sculpture*, editado en marzo de este mismo año de 1955 por la Universidad de Illinois. Se trata del catálogo de una exposición celebrada entre febrero y abril, en el que se hallan reproducidas obras de los principales nombres del arte norteamericano del momento.

En 1958 Zóbel se instala temporalmente en Madrid, en la calle Velázquez, 98, un estudio presidido por la pintura *Brigitte Bardot* (1958) de Antonio Saura, hoy en el museo conquense. A partir de este año la presencia de Zóbel en el mundo español es habitual y los encuentros pictóricos en las galerías de la época numerosos. En los inicios de la década siguiente, 1961, se instala definitivamente en España, renunciando a su carrera profesional anterior. Entabla amistad con Martín Chirino, Antonio Magaz, Antonio Saura y Eusebio Sempere.

En 1959 expone individualmente en la galería Biosca y se publica el libro escrito por Magaz, *Zóbel. Pinturas y Dibujos*. Desde 1959 y hasta 1965 Zóbel expone individualmente en la galería Nebli (1961), en el Círculo de la Amistad de Córdoba y en la galería Fortuny (1963), en la galería Juana Mordó (1964) y en la galería Sur de Santander (1965).

En diciembre de 1959 escribe: “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 Toni 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”.

Es preciso subrayar el mucho interés que Zóbel tuvo siempre por la cultura española. Así, sus primeras lecturas, en 1946, de García Lorca y Juan Ramón Jiménez. Recordemos también su traducción ilustrada al inglés de la farsa de García Lorca *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y que su tesina, de 1949, en la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Harvard versó sobre “Tema y conflicto en el drama de Lorca”.

Entretanto, Gustavo Torner, tras terminar los estudios de ingeniería forestal en 1946, permanece en su ciudad natal. Destinado a Teruel entre los años 1947 y 1953, en los que realiza dibujos para la *Flora Forestal de España*, retorna a Cuenca en 1953, continuando el trabajo de ingeniero. En 1955 realiza su primera exposición individual en la sala de las Escuelas

Aguirre de Cuenca. Mantiene temprana correspondencia con Saura y Juan-Eduardo Cirlot (1959). Entabla amistad, en torno a 1956, con Antonio Saura, quien colabora con el conqueense en la edición de dos de sus primeros proyectos editoriales: el catálogo de la exposición personal en Buchholz en Madrid y el de fotografías en Machetti de Cuenca, ambas en 1959. Se produce también el encuentro con Carlos Saura (que filma la película documental “Cuenca”, en la que colabora José Ayllón).

Fernando Zóbel viaja en la segunda semana de julio de 1962, junto a Gerardo Rueda y Alfonso Zóbel, a la inauguración de la *XXXI Biennale Internazionale d'Arte* de Venecia. El Pabellón español, seleccionado por Luis González Robles, incluye obra del propio Zóbel y también de Pablo Serrano, Arcadio Blasco, Vicente Vela, Rafael Canogar, Juan Genovés, Manuel Hernández Mompó y Josep Guinovart. Entre otros visitantes, se encuentra Manuel Arce.

En esa Bienal conoce a Gustavo Torner. Ese encuentro es decisivo para los acontecimientos que siguen.



Fernando Zóbel y Gustavo Torner en el pabellón español de la XXXI Bienal de Venecia, el día de la inauguración, 1962

1962

LA BÚSQUEDA DE UN MUSEO: DE TOLEDO A CUENCA

En el mes de julio, durante la citada visita a la XXXI *Biennale Internazionale d'Arte* en Venecia, Zóbel habla a los próximos de su intención de buscar sede para su colección. Manuel Arce, creador de la santanderina galería Sur, relata en 1992: “fue en el mes de julio de 1962 cuando Fernando Zóbel me habló, por primera vez, del deseo de encontrar un lugar adecuado para que su colección particular de pintura y de escultura española permaneciera expuesta permanentemente al público. Sucedió esta conversación en Venecia, con motivo de la XXXI Biental, mientras tomábamos el aperitivo cómodamente sentados en la Plaza de San Marcos y la orquesta del Café Florian se dejaba oír a nuestras espaldas”. (“Pintores del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En memoria de Fernando Zóbel”. Catálogo de la exposición en la Galería Sur. Santander, 1992).

El 27 de noviembre de 1962 Fernando Zóbel, instalado en Madrid desde el año anterior, se refiere por primera vez por escrito, en carta a Antonio Lorenzo y Gerardo Rueda, a su intención de hallar un lugar donde ubicar su colección de arte español contemporáneo. Lo denomina “Proyecto Toledo”.

Durante los meses de diciembre de 1962 y enero de 1963 se suceden varias visitas a Toledo, como refiere Fernando Zóbel: “el resultado fue que me pasé buena parte del invierno de 1962 recorriendo Toledo con mis amigos en busca de una casa que reuniera las condiciones necesarias para albergar la colección”. (Fernando Zóbel en el primer Catálogo del Museo. “Colección

de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas. Museo. Cuenca”. Cuenca, 1966).

Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel han viajado en octubre a París. Les acompaña la profesora Michèle García. A partir de ese momento Lorenzo comienza a interesarse por el grabado, ocupándose de algunas de las primeras ediciones gráficas del Museo de Arte Abstracto Español y de los artistas vinculados a éste. En ese viaje conocen al artista ruso-norteamericano Bernard Childs (1910-1985), quien les inicia en las técnicas del grabado; narrado por Lorenzo en “Antonio Lorenzo. Obra gráfica, 1959-1992”, catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1992, pág.VII, éste fecha el encuentro en 1960. El catálogo de la exposición de Zóbel en el MNCARS (2003), en cambio, documenta el encuentro en 1962 basándose en lo escrito por Zóbel: “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 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” (pág. 218).

Adquieren el primer tórculo del Museo de Arte Abstracto Español.

Bernard Childs, a quien Zóbel vuelve a visitar en mayo de 1967, será nombrado

conservador del Museo de Arte Abstracto Español, según relata el segundo catálogo editado por el Museo (1969). Como también recuerda el libro de firmas del museo, en julio de 1967 Childs visita el Museo.

1963

CUENCA

En la primera semana de abril, Zóbel realiza un nuevo viaje a Toledo junto a Gerardo Rueda.

En junio se produce el encuentro de Zóbel con Eusebio Sempere, Abel Martín y Gustavo Torner. Torner defiende la posible ubicación de la colección de Zóbel en las Casas Colgadas de Cuenca: “Entretanto, una noche de junio de 1963 y en el curso de una reunión sostenida con Eusebio Sempere, Abel Martín y Gustavo Torner, surgió el tema de la casa de Toledo, y Torner, que es conyugue de nacimiento y convicción, observó que las famosas Casas Colgadas de Cuenca estaban en proceso de reconstrucción y que su destino final quedaba todavía sin decidir. Una visita a Cuenca nos dejó convencidos de que las Casas Colgadas reunían todas las condiciones deseadas y algunas más que ni siquiera habíamos imaginado. Los trámites necesarios para alquilar tan maravilloso local se llevaron a cabo velozmente, gracias al espíritu abierto y entusiasta de Excmo. Ayuntamiento de Cuenca y el de su alcalde, D. Rodrigo Lozano de la Fuente. Algo más tarde pudimos ampliar el primer espacio conseguido con varias salas destinadas en principio a la Dirección General de Bellas Artes y que ésta generosamente nos ha cedido”. (Fernando Zóbel, *op. cit.*).

Zóbel viaja a Cuenca por invitación de Torner, el 14 y 15 de junio, a la búsqueda de un edificio en donde mostrar su colección de pintura española. El conqense le ha sugerido visite las Casas Colgadas, edificio en proyecto de restauración. Le acompañan José María Agulló, Antonio Lorenzo, Rafael y Carmen Leoz y Juana Mordó.

Encuentro con Torner en el Hotel Alfonso VIII. La larga conversación sostenida entre éste y Zóbel resulta decisiva para la elección de Cuenca como lugar de ubicación de la colección de arte abstracto.

Zóbel se instala en Cuenca –en un piso de una casa sita en la calle de las Armas que comparte con Lorenzo y Rueda– en los primeros días de agosto de 1963, iniciando su primer cuaderno de bocetos conqenses el día 11 de ese mes. Este cuaderno, de noventa dibujos, concluido el 7 de julio de 1965, servirá de apunte para la futura edición de *Cuenca. Sketchbook of a Spanish Hill Town*, publicado por la Universidad de Harvard en 1970. Además de dibujos, realiza este año numerosas fotografías sobre el paisaje y la vida de la ciudad.

Ya el 20 de agosto se produce la primera comunicación oficial sobre el asunto: Zóbel remite una carta al Ayuntamiento en la que ofrece su “colección de pintura y escultura abstracta española”. Un acta municipal conqense recuerda que el día 3 de octubre de este año se publica el “Pliego de condiciones de concurso para cesión de los servicios de Museo en las Casas Colgadas”. La sesión extraordinaria del día 30 de diciembre relata la adjudicación del concurso “en el precio de arrendamiento de quinientas pesetas mensuales” a Fernando Zóbel, siendo alcalde –desde el 31/X/1961– Rodrigo Lozano de la Fuente. Se trata de la adjudicación parcial del edificio de las Casas

Colgadas. Otra zona se está restaurando para posible Museo Etnológico.

El día 4 de octubre escribe Zóbel a Paul Haldeman, de la Universidad de Harvard, narrándole la ilusión en el proyecto conqense. Ese mismo mes adquiere, en visita a su estudio, la obra que Manolo Millares ha pintado este año: “Sarcófago para Felipe II”. Zóbel describe así su encuentro con la pintura: “un díptico grande que representa un sarcófago, el cadáver de Felipe II (...) con toda su pobreza y con toda la brutalidad de la materia, es de una elegancia impresionante”. (AA.VV.: “Zóbel”, MNCARS. Madrid, 2003, pág. 220). Este mismo año adquiere dos obras de Manuel Rivera: “Espejo del Duende” (1963) y “Sin título” (1960).

Fernando Zóbel colabora en el sustento de la revista *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, dirigida por Vicente Aguilera Cerni. Éste escribe en agosto de 1963 a Rueda solicitando su mediación con el coleccionista: “veo que la revista está en grave riesgo de desaparecer. Lo cual sería trágico en nuestro depauperado ambiente cultural (...). Por lo tanto, *Suma y Sigue* es hoy la única publicación que se ocupa del arte contemporáneo, en España, desde el plano de la cultura y en un nivel europeo. Creo lógico que todos hagamos un esfuerzo para impedir que muera”.

Una de las primeras noticias sobre el futuro museo abstracto la da, el día 19 de noviembre de este año, Martín Álvarez Chirvelles en Radio Cuenca.

“En febrero de 1966, cuando Fernando Zóbel escribe la presentación del primer catálogo del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, menciona que sus estancias en Toledo, acompañado de algunos amigos durante el invierno de 1962-63, tenían un

claro objetivo: encontrar albergue para su preciada colección. La mala suerte para Toledo quiso que al no brindarse puertas abiertas hacia las sobradas posibilidades arquitectónicas de la ciudad, ‘topara’ con la ceguera histórica de las fuerzas vivas toledanas. La buena suerte, para Zóbel y para el arte, quiso que en Cuenca se les brindara el incomparable marco de las Casas Colgadas (...) la sobriedad, la elegancia y la exquisitez fueron puestas al servicio de un proyecto artístico que en España no tenía parangón”.

ROJAS, Francisco: Homenaje (Introducción al catálogo Gerardo Rueda). Galería Tolmo. Toledo, 1989.

1964

LA PRIMERA EDICIÓN GRÁFICA

Zóbel instala su estudio en Cuenca en la calle de San Pedro, número cincuenta y seis.

El 18 de enero un Decreto de la alcaldía conqense nombra el comité del futuro Museo de Arte Abstracto, presidido por Fernando Nicolás Isasa, y en el que Fernando Zóbel y Gustavo Torner son designados vocales.

Fernando Zóbel responde por carta, el día 10 de enero (Archivo Histórico Municipal, Cuenca), a la comunicación oficial municipal, de diciembre del año anterior, sobre la cesión parcial de las Casas Colgadas. “Aunque estoy en Manila, tan lejos de ésa, no pienso más que en Cuenca y en el Museo, y espero con impaciencia la primera semana de marzo, que me devolverá a mi casa de la calle de las Armas. En tono semejante escribiré a Gerardo Rueda el 12 de marzo, deseoso de volver,

una vez más: “Había pensado pasar la noche en Roma, pero lo que quiero es volver a CUENCA (sic.). (Parece broma, pero hasta he conseguido soñar con Cuenca. Sin saber muy bien cómo, he conseguido llenar con Cuenca un vacío insospechado de esos que llevamos a rastras)”.

En la Semana Santa de 1964 tienen estudio en la ciudad, además del conguense “de nacimiento y convicción” Gustavo Torner –en palabras de Fernando Zóbel– Rueda, Saura, Sempere, Lorenzo, Millares, Mompó y Gabino. Una nota de Zóbel de estas fechas recuerda, además de los antedichos, a Pablo Serrano, Alberto Greco y Juan Adriansens en Cuenca: “el lugar está lleno de pintores, absolutamente repleto”.

Se realiza la primera serie de serigrafías del Museo, con obras de Antonio Lorenzo, César Manrique, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Gustavo Torner y Fernando Zóbel. La de César Manrique es la primera de las editadas, en los primeros días de 1964. Transcribimos el texto introductorio del *Catálogo de la obra gráfica editada por el Museo de Arte Abstracto Español. 1963-1973* (inédito): “Aunque el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca no abrió sus puertas hasta 1966, sus obras de planificación, transformación y alguna de sus actividades, entre ellas las ediciones de obra gráfica, se empezaron a preparar en 1963”.

Sobre la importante labor editora del museo de Cuenca, que disponía de un taller de estampación a disposición de los artistas, escribe Arturo Sagastibelza en *Las ediciones del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca* (Universidad Complutense. Madrid, 1997, pág. 28): “la largueza y amplitud de este empeño editorial, ejercido –no lo

olvidemos– desde un pequeño museo privado, carente de los recursos económicos y burocráticos de una institución oficial, no puede dejar de asombrarnos. El museo había conseguido no sólo la mejor y más coherente colección de arte abstracto español contemporáneo, incomparable con los desmadejados intentos de los museos oficiales, sino la creación de una verdadera vida cultural en torno a él, de una actividad editorial increíblemente rica y selecta, y todo ello gracias al entusiasmo de un reducido grupo de pintores ajenos a la oficialidad”. José María Ballester también destaca, en *Los años 60, parte de nuestra identidad*, dicha labor editora: “su impacto fue enorme en una sociedad –hay que decirlo– que no salía de su asombro. Puede afirmarse que fue en este museo –con sus numerosos visitantes, sus ediciones de obra gráfica, sus tarjetas postales y sus catálogos– donde el arte abstracto español dejó de ser elitista y minoritario para convertirse en fenómeno de masas”. (*Madrid. El Arte de los 60*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1990, pág. 92).

Julián Gállego, en “Carpeta de Aniversario”, escribe que “las cuidadísimas ediciones de libros y estampas realizadas en las propias Casas Colgadas” han extendido el nombre de Cuenca a los coleccionistas más exigentes del mundo entero” (ABC. Madrid, 6/VI/1991). El propio Fernando Zóbel declara en 1978 que cuando se creó el museo, hace quince años, no existía en España interés por la obra gráfica. No había forma de que se llevase algo sobre papel (...). “Diez años más tarde en España (...) la obra gráfica nos ha inundado y creo que en ese cambio de actitud del público ha cumplido un gran papel el Museo de Arte Abstracto de Cuenca” (*El País*. Madrid, 8/III/1978).

En marzo se inaugura en Madrid la galería Juana Mordó, galería habitual de los

creadores vinculados al Museo, con una exposición colectiva de artistas españoles contemporáneos. Allí expondrán, por ejemplo, Rueda y Torner (coincidiendo en los años 1965, 1968 y 1971) y Zóbel (1964, 1966 y 1974). En la inauguración de la galería, Zóbel adquiere dos cartones de 1960 de Tàpies (“4-D” y “Cuadro”) y una escultura de mármol de Chillida (“Mármol y plomo”, 1964). Este año Zóbel incorpora a su colección obras de Guerrero (“Barrera con rojo y ocre”, 1963 y “Rojo sombrío”, 1964). También pinturas de Torner y Mompó. Este último realiza este año, expresamente para el museo, “Semana Santa en Cuenca”.

Invitado por Saura, Chillida visita Cuenca en mayo y alcanza un acuerdo con Zóbel (“acabando –en palabras de éste– con sus recursos”) para incorporar una obra (“Abesti Gogora IV”, 1959-1964), que se sitúa en la entrada del museo. Chillida entusiasmado con el museo, entrega una escultura, la primera de madera, “Abesti Gogora IV”, y que iba destinada al Museum of Fine Arts de Houston.

Fernando Zóbel escribe el texto para la exposición “Arte Actual USA”, que en los meses de junio y julio de 1964 se puede ver en el Casón del Buen Retiro de Madrid. Esta exposición muestra las obras de la Colección de la Johnson Company y evoca otra de años antes sobre el mismo asunto, “La Nueva Pintura Americana”, compuesta por obras procedentes del Museum of Modern Art, MoMA, de Nueva York (Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Madrid, julio de 1958).

1964 es también el año de la primera visita a España del Doctor Amos Cahan (New York 1914 - San Diego, 1986) quien durante su trayectoria vital adquiere un importante conjunto –unas trescientas obras– de

pintura española de la época. Los cuadros que adquiere ese año, hoy en la colección de la Fundación Juan March (1986), fueron remitidos ese verano al domicilio neoyorkino del doctor.

EDICIONES DEL MUSEO

Primera serie de serigrafías del museo (obras de Antonio Lorenzo, César Manrique, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Gustavo Torner y Fernando Zóbel). 80 ejemplares y 20 pruebas de artista. Realizada en Madrid por Abel Martín. El *Fogg Art Museum* de la Universidad de Harvard conserva una de las series.

“Querido Rodrigo,
Acabo de recibir la gratísima noticia de que me ha sido concedido el uso de las Casas Colgadas. Sobra decirte la alegría que esto me supone, y las ganas que tengo de ponerme a trabajar en firme. Creo sinceramente que va a resultar una maravilla. No queda más que daros las gracias a todos los que, con espíritu abierto y simpático, habéis sabido ver el mérito del proyecto; me faltan palabras para agradecer vuestra ayuda. Aunque estoy en Manila, tan lejos de ésta, no pienso más que en Cuenca y en el museo, y espero con paciencia esa primera semana de marzo que me devolverá a mi casa en la Calle de las Armas.

Hasta entonces, recibe un fuerte abrazo, y otro para Fernando Nicolás, de vuestro buen amigo, que os desea muy feliz año nuevo”.

ZOBEL, Fernando: Carta a Rodrigo Lozano de la Fuente, Alcalde de Cuenca. 10 de enero, 1964 (en Archivo Municipal).

“Cuenca has become something of an artists’ colony. The barefoot Bohemians haven’t discovered it yet, but a number of

prominent Spanish artists have bought houses there and escape to the coolness of the cliff town when the summer heat of Madrid becomes more than they want to bear. Fernando Zóbel has one of the most ancient of the hanging houses and is in the process of turning it into a Museum of Contemporary Spanish Art. Our outing took us to another historic house, that of painter Gustavo Torner, where we lunched on a delicious *paella* studded with mussels, clams and shrimp, and gazed at the countryside far, far below. From the balcony, suspended in space, we could look miles across the valley. Torner had put modern picture windows in his house, but found the view so absorbing that he couldn’t concentrate on painting. He had to frost over the glass in his studio in order to work”.

BROOKS, Patricia K.: “Madrid”. *House & Garden*. New York, diciembre de 1964.

1965

En carta del mes de julio dirigida a Manuel Arce, de la galería Sur de Santander, Fernando Zóbel le comunica el estado de los trabajos del museo (Archivo del MNCARS, Madrid).

El día 24 de septiembre se firma el contrato definitivo entre el Ayuntamiento y Fernando Zóbel de Ayala (notaría de Ángel Blanco Soler).

El primer artículo amplio sobre el museo se publica el día 30 de este mes de agosto en el *New York Herald Tribune*. En la revista *Triunfo* se publica la primera noticia aparecida en la prensa española. El extenso artículo ilustrado es escrito por José María Moreno Galván: “Visitas al arte español:

Pintores en Cuenca” (*Triunfo*. Madrid-Barcelona, 25 de septiembre de 1965).

En octubre, Zóbel, Rueda y Torner visitan a Antoni Tàpies en Barcelona para saber si, a su juicio, considera representativa la pintura “Grande Equerre” (hallada por Rueda en la galería Stadler de París y reservada desde 1962). La obra se incorpora a la colección del museo. En el mismo viaje a Barcelona, y con la mediación de la Sala Gaspar, se adquieren obras de Joan Claret y Joan Vila Casas.

Se inaugura la galería La Pasarela en Sevilla, que será lugar habitual de exposición de los artistas del museo.

José Guerrero regresa a España, instalándose en Madrid y adquiriendo casa en Cuenca.

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Art Originals Gallery: *Contemporary Spanish Art* (Albalat, Farreras, Guerrero, Lorenzo, Manrique, Rueda, Rivera, Sanz, Sempere, Tàpies, Torner, Zóbel), New Canaan, Connecticut, 3-28 abril 1965.

1966

Concluidas las obras de restauración de otra zona aneja de las Casas Colgadas prevista para Museo Etnológico, el alcalde de Cuenca, Rodrigo Lozano, informa a Gratiniano Nieto, Director General de Bellas Artes (Carta de 22/II/1966. Archivo Histórico Municipal, Cuenca), de la puesta a su disposición del edificio. Un edificio que también ha solicitado Zóbel para ampliar el ya arrendado. La respuesta del Director General de Bellas Artes (carta de

26/II/1966. Archivo Histórico Municipal, Cuenca) es concluyente: “a la vista de la importancia que está tomando el Museo de Arte Abstracto pienso que (...) sería conveniente el que estos edificios que se ceden pudieran dedicarse a la ampliación, en caso de necesidad, de dicho Museo de Arte Abstracto”.

El 5 de febrero, Manuel Fraga, Ministro de Información y Turismo, visita la ciudad. A partir de las 9,45 recorre, según el programa oficial, el “nuevo Museo de Arte Moderno”. Le acompañan, además de las autoridades, Zóbel y Torner.

El 17 de abril, Grace Glueck publica en *The New York Times* un reportaje sobre el museo con el título “A Hanging Houses”.

La tarde del 30 de junio de 1966 se produce la inauguración oficial del museo. Rodrigo Lozano de la Fuente, anterior alcalde y gestor de la iniciativa abre la puerta del museo —en presencia del alcalde por esas fechas, Teodomiro García Pérez— con una gran llave de hierro decorada con una cinta púrpura “impresionado, sorprendido y complacido”, en palabras de Zóbel). Junto a Zóbel, el día de la inauguración oficial, Torner, Rueda, Lorenzo, Sahuquillo, Yturralde y Teixidor. Entre otras autoridades locales asisten el gobernador civil, Miguel Alonso Samaniego; el presidente de la Diputación, Guillermo Ruipérez de Gallego y el primer teniente de alcalde, Fernando Nicolás Isasa. Además, medios de prensa diversos: así, el director del *Diario de Cuenca*, Ángel Ríos Suárez; el director de Radio Peninsular y corresponsal de ABC, Martín Álvarez Chirvelles y el corresponsal de TVE, Antonio Tejada. El citado corresponsal de ABC califica este museo de “Museo Nacional de Arte Abstracto” (Madrid, 5 de julio de 1966).

Zóbel pronuncia unas palabras: “es un momento difícil para mí, porque de verdad que no sé hablar en público. Lo que quiero decir es que al entregar esta llave a don Rodrigo es porque con ello creemos que procedemos en justicia” (recogido por A. de Torre en el *Diario de Cuenca*, Cuenca, I/VII/1966).

Según el primer catálogo del museo, fueron nombrados conservadores honorarios el Gobernador de Cuenca, el Alcalde de Cuenca, Antonio Lorenzo, Rodrigo Lozano de la Fuente, Fernando Nicolás Isasa, Fernando Nuño y Eusebio Sempere. Conservadores agregados fueron los pintores Jorge Teixidor y José María López Yturralde y secretario el también pintor Nicolás Sahuquillo. En estas labores colaboraron también los artesanos José Serrano García, Domingo Garrote Bautista, Rafael Sáiz Moset y Felipe Martín Jiménez, así como otros muchos artistas y aficionados españoles y extranjeros.

Al día siguiente, 1 de julio, un grupo de artistas, galeristas y aficionados al arte llega a Cuenca. Entre los primeros en llegar —por la mañana— Antonio de Navascués y Margarita de Lucas, que departen con un solitario Zóbel que observa a los camarógrafos que filman el museo. Los asistentes a aquella inauguración vespertina quedan reflejados en las fotografías realizadas por Fernando Nuño, fotógrafo del museo y de muchos artistas vinculados a él. Zóbel relató en sus diarios la inauguración del día anterior: “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 Avía; 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. Nuño hizo fotografías de todo el grupo distribuido a lo largo de la escalera”.

El día de la apertura del museo, éste cuenta con 266 obras de 87 artistas (105 pinturas, 14 esculturas, 60 dibujos, 74 ejemplares de obra gráfica y 13 libros de artistas). Contiene obras de los artistas de El Paso y de pintores que han pertenecido a Dau al Set (Cuixart, Tàpies y Tharrats). Junto a la abstracción racional (Basterrechea, Labra o Sempere), también obra de numerosos artistas independientes que han contribuido a la renovación del lenguaje plástico español. Fernando Zóbel cuelga dos cuadros de su autoría: “Ornitóptero número 545” (1962) y “Pequeña primavera para Claudio Monteverdi” (1966).

En el primer planteamiento, el museo, que nace con vocación de exposición temporal, abre los meses de junio a septiembre (cerrando los viernes, sus horarios eran: mañanas de 12 a 14 horas y tardes de 16 a 18 horas. Excepciones: los sábados permanece abierto desde las 16 horas hasta la medianoche y los lunes, desde las 18 horas a, también, la medianoche). Sin embargo, la mucha afluencia de visitantes, 5.000 el primer año, hace que no se cierre, según lo previsto, y prosiga abierto todos los meses.

A partir de la inauguración, Cuenca se convierte en nueva residencia de varios

pintores. Entre otros, además de los citados en 1964, está Salvador Victoria.

William Dyckes publica en el *New York Herald Tribune* del día 5 de julio “A ‘Hanging House’ for Spanish Abstractions”. El 29 de julio, la edición atlántica de *Time* publica un amplio reportaje con fotografías de Eric Schaal, más conocido como Schaal, bajo el título “A New View on the Cliff”. Esas fotografías muestran, además de una vista de las Casas Colgadas, varios de los cuadros del museo atravesando las calles de Cuenca, llevados a mano, en ocasiones a hombros, por gentes anónimas. Además se reproducen obras de Luis Feito, “460-A”, la pintura “Brigitte Bardot” de Saura, y la escultura “Abesti Gogora” de Chillida.

Fernando Zóbel y Gustavo Torner reciben el día 1 de octubre el reconocimiento por su labor al frente del Museo de Arte Abstracto Español. El Ministerio de Educación y Ciencia les otorga la Encomienda de la “Orden Civil de Alfonso X el Sabio”. La imposición de medallas se producirá en el Ayuntamiento de la ciudad el 17 de diciembre de 1967, cuyo pleno del 15 de octubre del año de la concesión, “reconoce la labor de ambos en la creación del Museo-Colección de Arte Abstracto” (carta del Alcalde-Presidente, Teodomiro García Pérez, de 31/X/1966, en Archivo Municipal). Por idénticas razones, Zóbel recibe –el mismo mes de octubre– la “Orden de Isabel La Católica” que le otorga el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Respecto a la repercusión en la prensa española, Juan Antonio Aguirre publica, en el número 65 de *Gaceta Universitaria*, de octubre de este año, su artículo “Museo-Colección de Arte Abstracto español, único en el mundo en su género”. Tras *Arte Último* (1969) vuelve al mismo asunto en el

número 100 de *Artes*, de septiembre de 1969, bajo el título de “Plano del Museo de Cuenca”. En este último artículo Aguirre hace un decálogo de lo que debe verse, imprescindiblemente, en el museo. Su escrito comparte espacio con otro de Dámaso Santos Amestoy, “‘Arte en las cumbres’. El Museo de Arte Abstracto de Cuenca”, en el que éste escribe que el Museo “no tenía nada que ver con lo que se había venido viendo hasta la fecha”. Joan Hernández Pijuán publica el primer artículo escrito por un pintor, el 30 de noviembre de este año, en el *El Noticiero Universal* de Barcelona, sobre los pintores de Cuenca.

El museo crea un “libro de firmas” que permite conocer a algunos de sus visitantes ilustres desde esta fecha. El libro lo abre, en cuanto al mundo artístico, la anotación “fantastique” de Juana Mordó, el día inaugural.

Alfred H. Barr (1902-1981), director (1929-1943) del MoMA de Nueva York, visita Cuenca a finales de este año. En el momento de su visita es director de colecciones de dicho museo (1947-1967). Afirma encontrarse ante “el museo más bello que había visto nunca”. En 1970 (3 de marzo) le reitera en carta escrita a Zóbel: “is surely one of the most admirable, indeed brilliant, works of art: a remarkable balance of painting, sculpture and architecture”.

El 17 de diciembre se inaugura una exposición de Fernando Zóbel en la Galería La Pasarela de Sevilla. Encuentra a Carmen Laffón, Gerardo Delgado, Joaquín Saez, José Soto, Antonio Bonet Correa y familia y Juana de Aizpuru. Zóbel pronuncia una conferencia en la Casa de la Cultura de Cuenca: “Las dos corrientes del arte abstracto español”. Sobre las relaciones creadas entre los artistas del museo y el mundo artístico andaluz puede

verse la obra de Antonio Bonet Correa, “Sevilla: Panorama artístico del siglo XX”, en *Los Andaluces*. Ediciones Istmo. Colección Fundamentos, 68. Madrid, 1981).

EDICIONES DEL MUSEO

Utilizando una fotografía nocturna de las Casas Colgadas, de la que es autor Fernando Nuño, Fernando Zóbel realiza el diseño del primer cartel (77,2 x 33,6 cm) del museo. Impreso en *offset* en Altamira, S.A. (500 ejemplares).

Se edita, a la par, el primer catálogo, con un texto introductorio de Zóbel y fotografías de Fernando Nuño. Este primer catálogo, titulado “Casas Colgadas. Museo. Cuenca”, muestra en su cubierta una fotografía nocturna de las Casas Colgadas.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Autoridades oficiales: 30/VI/1966.

Juana N. de Mordó, Rinaldo Paluzzi, Martín Chirino, Margarita Argenta, Manolo Millares, Jaime Burguillos, Carmen Laffón, Amalia Avía, Lucio Muñoz, José Guerrero, Roxanne Guerrero, Mary Rivera, Margarita de Lucas, Antonio de Navascués, Carlos Ruíz de la Prada, Julio López Hernández, Juan Manuel Ruíz de la Prada, Alberto Portera (I/VII/1966)

Antonio y Madeleine Saura, Rafael Canogar, José Luis Balagueró (VII/1966)

Eduardo y Pilar Chillida (2/VIII/1966)

Fernando Chueca (28/X/1966)

Fernando Sáez (30/X/1966)

Juan Huarte y familia, Gustave Von Groschwitz (6/XI/1966)

Alfred (Jr.) y Margaret Barr (25/XII/1966)

VISITANTES (ESTIMACIÓN)

5.000

“(…) Creo que conviene decir unas palabras sobre la colección de arte abstracto español que se encuentra en el Museo de las Casas

Colgadas de Cuenca, explicando brevemente en qué consiste, cómo y por qué se formó. Hace más de diez años, entusiasmado por la categoría de la obra abstracta de mis compañeros y viendo con pesar que los mejores ejemplares de este tipo de manifestación artística se marchaban al extranjero, me puse a coleccionar cuadros, esculturas, dibujos y grabados.

Poco a poco la colección fue cobrando importancia hasta superar a cualquier otra que de arte abstracto español se haya hecho. Me surgió una especie de deber moral de colgarla dignamente y ponerla a la vista del público. El resultado fue que me pasé buena parte del invierno de 1962 recorriendo Toledo con mis amigos en busca de una casa que reuniera las condiciones necesarias para albergar la colección.

Entre tanto, una noche de junio de 1963 y en el curso de una reunión sostenida con Eusebio Sempere, Abel Martín y Gustavo Torner, surgió el tema de la casa de Toledo, y Torner, que es conuense de nacimiento y convicción, observó que las famosas Casas Colgadas de Cuenca estaban en proceso de reconstrucción y que su destino final quedaba todavía sin decidir.

Una visita a Cuenca nos dejó convencidos de que las Casas Colgadas reunían todas las condiciones deseadas y algunas más que ni siquiera habíamos imaginado. Los trámites necesarios para alquilar tan maravilloso local se llevaron a cabo velozmente, gracias al espíritu abierto y entusiasta del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca y el de su alcalde, D. Rodrigo Lozano de la Fuente. Algo más tarde pudimos ampliar el primer espacio conseguido con varias salas destinadas en sus principios a la Dirección General de Bellas Artes y que ésta generosamente nos ha cedido.

La existencia de local cambió mi labor individual en labor colectiva –por eso ahora escribo el nosotros– y afectó de forma radical a la colección. Por un lado se

vio la necesidad de conseguir una representación más completa de los principales artistas de la generación abstracta española y, por otro lado, las limitaciones físicas del espacio disponible nos obligó a concentrarnos, concibiendo así un museo en el cual la cantidad no cuenta, y sí la calidad. Otro factor que nos obligó a este juego es, naturalmente, la limitación económica inevitable en toda colección de índole particular.

En esta labor colectiva intervinieron desde el primer momento Gustavo Torner, codirector del museo; Gerardo Rueda, conservador; Antonio Lorenzo, Eusebio Sempere y Fernando Nuño, conservadores honorarios del mismo, sin particularizar aquí la entusiasta ayuda ofrecida por muchos artistas y aficionados, tanto españoles como extranjeros.

Respecto al título “abstracto” de la colección preferimos emplear la palabra universalmente aceptada sin meternos en más problemas semánticos. Con ella queremos indicar sencillamente que la colección queda limitada, sin demasiado rigor, a obras que se sirven de ideas e intenciones no-figurativas, pero que en sí abarca toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo. Los autores, españoles todos, representan una generación bastante conclusa, cuyas diferencias de edad, pequeñas, permiten una clasificación en conjunto. Esta generación es posterior en algunos años a la terminación de la segunda guerra mundial, y constituye algo así como la continuación de las ideas renovadoras que en su tiempo tuvieron Picasso, Juan Gris y Miró; más tiene que ver con éstos, por su afán renovador, que con sus predecesores inmediatos.

Y ahora pasamos a la selección de las obras. Tratándose de una colección de arte actual –de arte donde aún no existen valores

consagrados por la tradición– y además siendo ésta una colección particular, es natural que la selección refleje los gustos personales del coleccionista y sus colaboradores, implica, por tanto, un gusto y una manera de ver, no el azar ni el capricho. Además, se ha hecho un verdadero esfuerzo para incluir a todos los autores destacados por la crítica internacional de nuestros días. Sin embargo, aquí no se ha pretendido formar una representación exhaustiva de artistas abstractos españoles, o la creación de una colección histórico-didáctica del arte abstracto español, labor necesaria que brindamos a organizaciones más poderosas que la nuestra. Lo que sí hemos querido es formar una colección de obras ante todo de evidente mérito individual, ya que al serlo, serían a la vez representativas y algo así como la síntesis de su estilo.

Inevitablemente, unos autores resultan “mejor representados” en número de obras que otros. Este mayor o menor número no obedece a ninguna jerarquía de valores estéticos. Obedece sencillamente a la mayor o menor oportunidad de adquisición de piezas de gran calidad, y creo que podemos decir con sinceridad que cuando ha surgido alguna gran obra deseada por todos los colaboradores del museo, no se ha escatimado sacrificio para obtenerla. Es más: para mayor seguridad en el valor de la selección hemos requerido en muchos casos el consejo del autor para ayudarnos a escoger. Es importante añadir que para evitar el peso de falsos compromisos nos hemos opuesto firmemente al donativo, que tanto entorpece la libertad de criterio en la formación de un museo, aunque reconocemos que estos ofrecimientos son motivados la mayoría de las veces por un espíritu de auténtica generosidad y simpatía indiscutible hacia nuestra labor.

En su estado actual la colección consta de un centenar de cuadros, una docena de esculturas

y unos doscientos dibujos y grabados, mas una buena representación de carteles y de libros ilustrados o editados por artistas abstractos españoles. Esperamos seguir enriqueciendo la colección, por lo cual el presente catálogo no debe considerarse definitivo.

Esta colección, aunque modesta en comparación a la de cualquier museo con historia, sobrepasa con mucho las posibilidades de exhibición en las Casas Colgadas de Cuenca. Por eso, desde el primer momento, hemos preferido enseñar pocas obras y enseñarlas bien, rodeando a cada una de la iluminación adecuada y del espacio necesario para que pueda ser vista y disfrutada sin distracción. La fórmula del museo será, pues, la de rotación lenta de obra. Aparte de sus salas de exposición, el museo cuenta con una biblioteca que a la vez servirá de sala de reunión y conferencias. Su contenido lo constituyen libros de arte en general y un archivo en plena formación en torno al arte abstracto español. Este archivo, además de estar a la disposición de los críticos, historiadores y curiosos de nuestro arte, servirá para hacer real el proyecto, recientemente iniciado, de editar un diccionario completo de todos los artistas abstractos españoles de que tengamos noticia.

Una introducción como ésta no puede terminar sin dar las gracias a la infinidad de personas –aparte de las ya citadas en el texto– que han contribuido con su experiencia, comprensión y entusiasmo al desarrollo de este museo. Entre ellas hay que citar especialmente a la Dirección General de Bellas Artes, a la Dirección Artística del Ministerio de Información y Turismo, al Ateneo de Madrid, al ilustrísimo Sr. D. Fernando Nicolás Isasa, teniente de alcalde de Cuenca; a los arquitectos Sr. D. Francisco León Meler y D. Fernando Barja; a Dña. Juana N. de Mordó y a la galería que regenta; a las galerías de arte Berta Schaefer,

Maeght, Stadler, Gaspar y René Metrás; a D. Francisco Custodio Pascual, de Gráficas Altamira; a Juan Ramírez de Lucas; a los artistas Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, José Guerrero, Abel Martín, Manolo Millares, Manuel Rivera y Antonio Saura y a los señores artesanos José Serrano García, Domingo Garrote Bautista, Rafael Saiz Moset y Felipe Martín Jiménez. A todos ellos y otros muchos que quedan sin nombrar nuestro más expresivo agradecimiento.

FERNANDO ZÓBEL

Director. Cuenca, febrero 1966

Prólogo del Primer Catálogo del Museo. Colección de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas. Museo. Cuenca. Cuenca, 1966.

1967

Ricard Giralt-Miracle conoce a Fernando Zóbel, iniciando la colaboración en el cuidado de algunas de las ediciones del Museo de Arte Abstracto Español. La relación tiene su origen en la admiración que Zóbel siente por los trabajos del diseñador. Muy en especial por las plaquetas veraniegas, como la de 1962, dedicada a Lope de Vega (*Lope de Vega. 1562-1635 Tres canciones*) o *Zoo en 10 epigramas*, de Guillermo Díaz Plaja, de 1966 o el homenaje, el mismo año, a Antonio Machado: *Yo voy soñando caminos*. Giralt-Miracle había realizado en los cincuenta, a través de Producciones Editoriales del Nordeste, “PEN”, y de la colección “Los Libros del Unicornio”, creaciones editoriales pioneras como *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, de Juan Eduardo Cirlot (1953).

Esta colaboración es especialmente fecunda a partir de este año, en el que Zóbel le encarga el diseño (en Filograf R.G.M.,

Instituto de Arte Gráfico) del catálogo *Fernando Zóbel. Recent Paintings at the Berta Schaefer Gallery*, para la exposición de este artista en Nueva York (26 de marzo al 13 de abril). Señalemos, como ejemplo de la colaboración con Giralt-Miracle, los carteles del museo (“Composición con un grabado antiguo de la ciudad de Cuenca” de 1969 o el realizado ese mismo año utilizando un fragmento de la obra de Tàpies “Grande Equerre”), o el cuidado de la carpeta “Descubrimientos Millares - 1671” de 1971.

Con ocasión de la exposición de Ricard Giralt-Miracle en el IVAM, Juan Manuel Bonet destaca, en la introducción al catálogo, la colaboración “con el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (...) y a cuya imagen de marca tanto iban a contribuir los hermanos Blassi, discípulos suyos”. (En “Ricard Giralt-Miracle”. IVAM. Valencia, 1996, pág. 7). La sobrecubierta del primer catálogo del museo (1966) será realizada en 1973, en Filograf, por Ricard Giralt-Miracle, utilizando una fotografía de los Blassi. Entre otros conjuntos gráficos en los que colabora en la misma época Giralt-Miracle, ha de citarse también la carpeta “Resumen del decir –Laberinto– Pauta para un abecedario (homenaje a Jorge Luis Borges)”, de Gustavo Torner, impresa en los talleres de Ricard Giralt-Miracle en 1970. Esta cooperación con el Museo de Arte Abstracto Español es evocada por Fernando Zóbel, en la exposición organizada entre octubre y noviembre de 1982 por la Fundació Joan Miró, en su texto “R. Giralt-Miracle. Cinquanta anys de creació gràfica”.

En abril de 1967, Harris K. Prior, director de la “Memorial Art Gallery” de la Universidad de Rochester, visita Cuenca. Adquiere obras de artistas representados en las Casas Colgadas para su museo norteamericano.

Se celebra una exposición (“El Museo de las Casas Colgadas de Cuenca”) en la Sala Picasso del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares (en Barcelona, y en 1968 en Santa Cruz de Tenerife). Además de las obras de los artistas, se muestra un conjunto de veintidós fotografías de Fernando Nuño. En el catálogo publicado escribe el organizador del evento, Rafael Santos Torroella, el texto “Un museo ejemplar”. Fernando Zóbel pronuncia la conferencia inaugural con el título “Cómo se hizo y cómo es el Museo de las Casas Colgadas”. En el montaje colaboran, además del propio Zóbel y Santos Torroella, Marcel Martí y Joan Hernández Pijuán.

El *Saturday Review* de Nueva York publica el 25 de noviembre un extenso artículo: “Cuenca”, en el que recoge la visita de Alfred H. Barr y su comentario sobre el “más bello pequeño museo del mundo”.

Se publica el más extenso artículo hasta la fecha sobre el museo. Es realizado por Juan Ramírez de Lucas, a modo de separata, en el número 97 de la revista *Arquitectura* con el título “Museo de Arte Abstracto en Cuenca” (Madrid, enero de 1967. Págs. 1 y 32 a 44). El artículo incluye colaboraciones de Julio Cano Lasso, Miguel Fisac, Francisco Higuera, Rafael Leoz, José María Muguruza y Juan Manuel Ruiz de la Prada.

Rodaje en Cuenca de la película de Carlos Saura *Peppermint Frappée*. En el libro de firmas anotan su paso por el museo gran parte de los intervinientes.

EDICIONES DEL MUSEO

Serigrafía de Fernando Zóbel. Editada en dos estados. Primer estado de 60 ejemplares y segundo (con fondo verde) de 110 ejemplares. Stampada en Madrid por Abel Martín.

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, El Museo de las Casas Colgadas de Cuenca (Colección de Arte Abstracto Español): Claret, Cuixart, Chillida, Chirino, Hernández Pijoan, Lorenzo, Martí, Millares, Muñoz, Rivera, Rueda, Saura, Sempere, Serrano, Tàpies, Tharrats, Torner, Vilacasas y Zóbel. Fotografías de Fernando Nuño, Barcelona, 10 octubre-1 noviembre 1967.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Francisco y Marilyn Farreras (1/1/1967)
 Geraldine Chaplin, Emilio Sanz de Soto, Alfredo Mayo, Emiliano Redondo, Elías Querejeta, Carlos Saura y José Luis López Vázquez (3/III/1967)
 Gonzalo y Pepi Chillida (III/1967)
 Juan Prat (23/III/1967)
 César Manrique, Antonio Fernández Alba, José Dámaso y Elvireta Escobio (24/III/1967)
 Raúl Torres (III/1967)
 Eduardo Blanco Amor (1/IV/1967)
 Vicente Aleixandre (8/IV/1967)
 Escuela de Arquitectura de Sevilla (14/IV/1967)
 Juan Carlos Martín de Vidales (16/IV/1967)
 Harris K. Prior (26/IV/1967)
 Tomás Agüero (IV/1967)
 Julián, Dolores y Álvaro Marías, Ángeles Gasset (7/V/1967)
 Isabel Quintanilla y Francisco López (27/V/1967)
 Pedro Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo, Juan Giralt, Jaime de la Serna, Sarah Grilo, Juan Antonio Fernández-Muro, Paco Muñoz (20/V/1967)
 José Luis Merino, Bonifacio Alfonso, José Luis Aranguren (1/VII/1967)
 Claudio Bravo (20/VII/1967)
 Miguel Oriol y Juan Antonio Vallejo Nájera (25/VII/1967)
 Bernard Childs (VII/1967)

Elvira Alfageme y Julio Campal (11/VIII/1967)
 José Luis Pellicena, Fernando Vizcaino Casas, “Tono” (2/IX/1967)
 Gratiniano Nieto (8/XI/1967)
 Alfonso de la Serna (XII/1967)
 Marie Claire Victoria, Abel Martín, Antonio y Madeleine Saura (16/XII/1967)
 Venancio Sánchez Marín (17/XII/1967)

VISITANTES (ESTIMACIÓN)

7.000

“El Museo de las Casas Colgadas de Cuenca ha adquirido gran notoriedad, en España y fuera de ella, en el corto tiempo transcurrido desde su inauguración, hace ahora año y medio. Ello se debe, sin duda, a estas tres razones: a su localización en Cuenca y, dentro de ella, en un paraje tan pintoresco y curioso como el de sus famosas Casas Colgadas; a la realización en sí misma del museo, con cuanto comporta de acierto en su instalación, ordenación arquitectónica e inteligente criterio museístico; y, finalmente, al propio contenido del museo que, como reza su subtítulo, se atiene a presentar una colección del arte abstracto español. Estos tres aspectos están debidamente atendidos en la actual exposición del Colegio de Arquitectos barcelonés: los dos primeros mediante las espléndidas series fotográficas de que son autores Fernando Nuño y los hermanos Blassi, y el último merced a las obras originales expuestas, cuyos autores relacionamos al principio, y que, antológicamente, dan cabal idea del expresado contenido del museo conqense. En cuanto a los dos primeros, las aludidas series fotográficas son sobradamente elocuentes para que se haya de insistir en el comentario. Por otra parte, la conferencia que el fundador y codirector del museo, el pintor Fernando Zóbel, pronunció el día de la inauguración en el Colegio de Arquitectos aclaró a cuantos acudieron a oírle cómo

buena parte del éxito del museo se debe al entusiasmo, el fervor y las constantes exigencias para consigo mismos de un grupo de artistas que concertaron sus esfuerzos para llevar a cabo la creación de aquél. Este hecho, el de que el mejor museo de arte contemporáneo con que podemos contar, se deba a un puñado de artistas al margen de los funcionarismos habituales, y el de que sus criterios museísticos sean mucho más acertados que los también de costumbre, debieran, cuando menos, dar qué pensar a quienes tienen encomendada la tarea de regir nuestras colecciones públicas de arte. Claro está que en esta ocasión los organizadores estuvieron trabajando con obras que pudieron considerar como propias, y que en muchos casos lo eran. Pero el respeto, el amor a las creaciones artísticas, el exquisito cuidado puesto en presentarlas y en velar por ellas no debiera hallarse ausente de quienquiera que en actividades museísticas se ocupe, aunque ya sabemos por desgracia que no suele ocurrir así”.

SANTOS TORROELLA, Rafael: “El Museo de las Casas Colgadas-Una lección museística”. EL NOTICIERO UNIVERSAL. Barcelona, 19 de julio de 1967

1968

El 22 de julio Fernando Zóbel cambia su domicilio en Cuenca, adquiriendo una casa en la calle Severo Catalina (Pilares).

Gustavo Torner diseña el anagrama del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca que se utiliza, por primera vez, en uno de los carteles.

Se celebran dos exposiciones dedicadas a los pintores del grupo de Cuenca: en el Museo

Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (26 de abril a 26 de mayo) con el título “Museo de Arte Abstracto de las “Casas Colgadas” de Cuenca”. Es presentada por Rubens Henríquez, Rafael Santos Torroella y Mariano Nicolás García. Santos Torroella dicta la conferencia “Realidad y sentido de un museo”. Entre los asistentes se halla Eduardo Westerdahl, quien se hará eco del asunto en la prensa tinerfeña.

Exposición similar, evocación del museo, es “Spanische Kunst Heute. 21 Künstler aus der Sammlung des Museums für Abstrakte Kunst-Cuenca”, en el *Spanisches Kulturinstitut* en Munich (15 de noviembre a 10 de diciembre). Cuenta con la colaboración de las galerías Buchholz y Juana Mordó. Los artistas incluidos son Burguillos, Canogar, Cuixart, Chillida, Farreras, Guerrero, Lorenzo, Millares, Mompó, Muñoz, Palazuelo, Pijuán, Rivera, Rueda, Saura, Sempere, Suárez, Tàpies, Torner, Victoria y Zóbel. Palabras de Fernando Zóbel en el acto inaugural: “Historia del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca”.

La obra de Torner se muestra también en la Galería La Pasarela de Sevilla, afianzándose el contacto de los artistas vinculados al museo de Cuenca con el mundo artístico sevillano. Fernando Zóbel instala allí estudio compartido con Carmen Laffón y José Soto.

Exposición de Fernando Zóbel en la *Bertha Schaefer Gallery* de Nueva York: “Recent Paintings by Fernando Zóbel” (entre el 26 de marzo y el 13 de abril). Con esta ocasión se edita el pequeño catálogo citado antes, realizado por Ricard Giralt-Miracle. Es su primera colaboración.

Conferencias de Fernando Zóbel en la Universidad Internacional Menéndez y

Pelayo de Santander: “Pintura actual en Estados Unidos” y “Expresionismo y lirismo en el arte español”.

Edición en *Art in America* del artículo de Patricia K. Brooks: “Cuenca” (Nueva York, septiembre y octubre de 1968). Carmen Martínez publica en septiembre, en el número 166 de la parisina *Jardin des Arts*, un amplio artículo sobre el museo: “Un musée d’art abstrait espagnol” (Págs. 58-65). Las fotografías son de los hermanos Blassi. Juan Antonio Aguirre escribe un artículo en el número 94 de la revista *Artes* en el que reivindica la existencia de una “vertiente lírica” en la generación abstracta. Este texto supone un esbozo de los postulados del crítico expuestos en su libro *Arte Ultimo* (1969).

EDICIONES DEL MUSEO

Dos aguafuertes de Bonifacio Alfonso: “Aguafuerte verde agrisado” (20 ejemplares) y “Aguafuerte naranja agrisado” (10 ejemplares) y una plantigrafía de Carlos Olivares: “Plantigrafía, rosas y grises”.

Cartel del museo con una fotografía en escorzo de las casas Colgadas de Cuenca, diseñado por Jaume y Jordi Blassi. Realizado en Barcelona por Filograf R. G.M. Impreso en tipografía sobre papel couché de diversos colores. Primera edición: 1.000 ejemplares; segunda edición (1971): 2.000 ejemplares; tercera edición (1974): 1.000 ejemplares.

Cartel del museo diseñado por Bonifacio Alfonso, utilizando el anagrama diseñado por Gustavo Torner. Realizado en Barcelona por Filograf R.G.M. Impreso en tipografía sobre papel de distintos colores. 502 ejemplares.

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Museo Municipal de Bellas Artes, *Museo de Arte Abstracto de las “Casas Colgadas” de*

Cuenca, Santa Cruz de Tenerife, 26 abril-26 mayo 1968

Spanisches Kulturinstitut (Múnich): *Spanische Kunst Heute. 21 Künstler aus der Sammlung des Museums für abstrakte Kunst Cuenca, Múnich*, 15 noviembre -10 diciembre 1968.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Carlos Antonio Areán y Vicente Aguilera Cerni (17/III/1968)

Marqués de Lozoya (26/IV/1968)

Pablo Palazuelo (IV/1968)

Martha Jackson (25/V/1968)

Antonio López, Joaquín Michavila y Marcel Martí (4/VI/1968)

Juan Antonio Aguirre (20/VII/1968)

Emilio Grau Sala y Julián Grau Santos (VII/1968)

Joan Hernández Pijuán (13/VIII/1968)

Mitsuo Miura (9/VIII/1968)

Luis Feito (VIII/1968)

Ricard y Daniel Giralt-Miracle (17/III/1968)

Aschenbach Foundation for Graphic Arts (22/X/1968)

Emilio Vedova (22/XI/1968)

José Tamayo y Compañía Lope de Vega (XI/1968)

Gustavo Gili (11/XII/1968)

Juan Romero (XII/1968)

VISITANTES (ESTIMACIÓN)

9.000

1969

El día 17 de julio, el Museo de Arte Abstracto Español recibe la "Placa de Oro al Mérito Turístico", que es entregada el día 3 de diciembre.

Ricard Giralt-Miracle realiza el diseño del segundo catálogo del Museo. En él figuran citados como conservadores honorarios o

agregados, entre otros, Alfred H. Barr, Jaime y Jorge Blassi, Ángel Cruz, Bernard Childs, Eduardo Chillida, Philip Hofer, Carmen Laffón, Pablo López de Osaba, Antonio Lorenzo, Juana Mordó, Fernando Nuño, Rafael Pérez-Madero, Juan Ramírez de Lucas, Rafael Santos Torroella, Eusebio Sempere, Jordi Teixidor y José María López Yturralde. La introducción, basada en la realizada por Zóbel en 1966 para el primer catálogo del museo: "Una colección en busca de un museo", es ahora firmada por Rueda, Torner y Zóbel (verano de 1968).

El "XII Festival dei Due Mondi" (Collicola, Spoleto) realiza una exposición sobre los artistas del museo de Cuenca: "Artisti Spagnoli Attuali dal Museo di Cuenca". Igualmente, la Sala Pelaires de Palma de Mallorca organiza una exposición, la segunda desde su apertura, titulada "Grupo de Cuenca".

Publicación del libro de Juan Antonio Aguirre *Arte último. La 'Nueva Generación' en la escena española*, en el que define el término "vertiente lírica" aplicado a ciertos pintores de la generación abstracta española. En esta misma obra, en su capítulo "¿Qué ha pasado con la generación abstracta española?", utiliza el término "escuela de Cuenca". Aguirre publica además este año: "Plano del Museo de Cuenca" (*Artes*, nº 100. Madrid, septiembre de 1969. Págs. 14-16). En ese artículo incluye su "Lista de obras que deben verse despacio".

En ese mismo número de "Artes" publica Dámaso Santos Amestoy "Arte en las cumbres". El Museo de Arte Abstracto de Cuenca". (*Ibid.* Págs. 9-13).

Se adquieren este año piezas capitales de la pinacoteca conquense. Pablo Palazuelo ("Omphalo", 1965-1967); Rafael Canogar ("Toledo", 1960); Manuel Rivera ("Espejo del Sol", 1966) y Rafael Leoz ("Módulo L").

EDICIONES DEL MUSEO

Con fotografías y diseño de los hermanos Blassi y Fernando Nuño, se realiza un nuevo catálogo del museo (reeditado y ampliado en 1974). El catálogo es realizado por Ricard Giralt-Miracle en Filograf, Instituto de Arte Gráfico.

Primer porfolio de serigrafías editado por el museo. Seis serigrafías de Eusebio Sempere: "El romance de cuando estuvo en Cuenca Don Luis de Góngora y Argote". Esta carpeta incluía el poema de Góngora y el colofón, todo ello en una carpeta de madera forrada de tela. Diez ejemplares (numerados del I/X al X/X y que incluyen, además de las seis serigrafías, una de ellas en sus sucesivas estampaciones de colores) y 90 ejemplares en numeración arábica.

Plantigrafía de Carlos Olivares, "Plantigrafía, amarillos y grises", 15 ejemplares.

Reproducción de una obra de Bonifacio Alfonso: "Collage Bonifacio", del Museo de Arte Abstracto Español. Impreso en serigrafía en Madrid por Abel Martín (100 ejemplares).

Reproducción: "Gouache Feito", sobre obra de Luis Feito. Primera edición impresa en serigrafía en Madrid por Abel Martín (100 ejemplares). Segunda edición impresa (1973) en serigrafía por Rubén Lacourt, en Cuenca (170 ejemplares).

Ricard Giralt-Miracle realiza la tipografía del cartel diseñado por Jaume y Jordi Blassi: "Composición con un grabado antiguo de la ciudad de Cuenca", realizado en Barcelona por Filograf R.G.M y Juan Tobella. Impreso en tipografía sobre serigrafía de cinco colores. (540 ejemplares).

Cartel del museo diseñado por Fernando Zóbel: "Fragmento", utilizando una fotografía en color de Jaume y Jordi Blassi, reproduciendo un detalle del cuadro de Tàpies "Grande Equerre". Se imprimen 545 ejemplares en *offset*, realizados en Barcelona por Filograf R.G.M.

Cartel del museo de Jaume y Jordi Blassi: “Condensador óptico colocado sobre el anagrama del museo”. Realizado en Barcelona por Filograf R.G.M. Impreso en offset (cuatricomía) sobre papel couché. 595 ejemplares.

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Sala Pelaires: *Grupo Cuenca* (Jaime Burguillos, Rafael Canogar, Juana Francés, José Guerrero, Carmen Laffón, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antonio Suárez, Gustavo Torner, Salvador Victoria y Fernando Zóbel), Palma de Mallorca, 1 octubre-31 diciembre 1969

Palazzo Collicola XII Festival dei due Mondi: *artisti spagnoli Attuali dal Museo di Cuenca*, Spoleto, 1969.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Joaquín Rubio Camín (4/II/1969)

James Johnson Sweeney (26/II/1969)

Manuel A. García Viñolas (II/1969)

K. Okano y Hilde Müller (VI/1969)

Andrés Cillero y Muzej Na Sovremenata Umetnost-Museum of Contemporary Art, Skopje (23/VII/1969)

Arturo Melián (16/IX/1969)

Eduardo Westerdahl y José Luis Fajardo (IX/1969)

José Beulas (15/X/1969)

Venancio Blanco (9/IX/1969)

VISITANTES

11.086

“Permítame darle un consejo: el primer fin de semana que tenga usted libre, aprovéchelo. Póngase al volante o suba usted a un “Talgo” que sale de la estación de Atocha y acérquese a Cuenca. Pare lo imprescindible en la parte baja, y continúe a la Plaza Mayor. Frente a la catedral, baje

por la calle de la derecha, hasta el final. Antes de que llegue a la Hoz verá una lápida de mármol negro: Museo-Colección de Arte Abstracto Español.

Un palacio gótico edificado encima de una roca, habilitado para una preciosa exhibición de arte contemporáneo español. Entre. Me lo agradecerá.

Lo va a pasar muy bien. Uno de los placeres más agradables y sencillos es ver cosas que valen la pena. Desde luego, el arte no siempre nos lo da: depende de la categoría del artista; y del espectador, por supuesto. Pero hay un noventa por ciento de probabilidades de quedarse un buen rato parado delante de una escultura de Chillida que se llama *Abesti Gogora*, tan acertada como medida, tan medida que parece casual. No es exactamente una pieza de impacto sino algo más importante. Se entra poco a poco en ella, y cada vez gusta más. Hay que atender a las sugerencias de desvanecimiento y no marcharse sin pasar la mano por su cálida madera de chopo. Si quiere permanecer en un mismo nivel de calidad busque, por ejemplo, una pintura de Palazuelo inmediatamente.

En definitiva, en el museo está lo que debe de estar. Pero ahí va una

LISTA DE OBRAS QUE DEBEN VERSE DESPACIO:

Geraldine, de Saura.

Rojo sombrío, de José Guerrero.

Sarcófago para Felipe II, de Millares.

Semana Santa en Cuenca, de Mompó.

Cuadro grande rojo de la Sala Negra, de Rivera.

Cuadro grande blanco y los “collages”, de Gerardo Rueda.

Todo lo que hay de Gustavo Torner.

El Cartón y Grande Equerre, de Tàpies.

Ornitóptero y Pequeña primavera para Claudio Monteverdi, de Zóbel.

Algo de Jorge Oteiza

Añada las que le parezca a usted

Estos cuadros son suficiente para apreciar la categoría de la generación abstracta española, que es en lo que el museo se ha especializado, aunque cuenta también con una representación seleccionada de artistas jóvenes. Algunas obras de los “Nueva Generación” aclaran lo que está sucediendo ahora en la escena española.

Pero no hay que olvidar que una primera visita debe hacerla libre de presupuestos, simplemente dispuesto a dejarse aficionar. Qué mejor para ello que acabar con algún cuadro lírico, como el delicioso *Estanque-2*, de Sempere, junto a las escaleras que van a la biblioteca. Aproveche para entrar en ella; si por casualidad estuviera cerrado el paso por un tablón blanco que pone “Oficinas”, ábralo por su cuenta si no hay nadie por allí; y curiosoee un poco. Hay una buena colección de libros y de pinturas “no abstractas”. Carmen Laffón, Antonio López, Claudio Bravo, uno de los primeros gouaches de Multitudes de Genovés, entre bastantes más. Sí. El museo muestra una manera de ver; afortunadamente porque es lo que da coherencia. Los responsables son Zóbel, Torner y Rueda. Puede pasar un buen rato hablando con cualquiera de los tres. Torner es sorprendentemente ágil para mantener una conversación. Por allí puede encontrar a otros pintores: Sempere, Antonio Lorenzo o Saura, que parece el más serio de todos, pero que en realidad también es divertido. Que nadie se atreva a salir del museo sin haber visto la Sala de Dibujo y de la Obra Gráfica, o sin echar una ojeada a las serigrafías que editan. Están a buen precio. Las de Sempere son de las más apreciables, sacadas de la carpeta de seis ilustraciones al “Romance de cuando estuvo en Cuenca don Luis de Góngora y Argote”, con un diseño de Jaime y Jorge Blassi, y en una tirada de

ochenta ejemplares. Esta serie de publicaciones del museo, iniciada hace unos años, y en la que entran igualmente catálogos y carteles, contribuyen a su auténtico funcionamiento. Por otra parte, la colección de pinturas sigue abierta. Y, en fecha próxima, se llevará a la práctica uno de sus más esperados proyectos: una historia-diccionario completa del arte abstracto español, que los directores del museo tuvieron el buen gusto de encomendarme. Lo cierto es que el libro supone un esfuerzo editorial destacadísimo. Y, en fin, que estoy convencido de que pasará un gran día. Aquí no cabe más que un necesario epílogo para la discusión del viaje de regreso. Pero es sólo para el visitante “español”.

Esto es, en cierto modo, un eficaz punto y aparte, y continúa en las casas de los pintores de Cuenca. Sigue con Rueda, Torner y Zóbel, quiero decir. Y por eso, con ser tan español por tantas razones, tiene la virtud de no pasarse de la raya. Hay una espontaneidad con conocimiento de causa, y esa puede ser la marca de este museo”.

AGUIRRE, Juan Antonio: “Plano del Museo de Cuenca”. ARTES. N ° 100. Madrid, septiembre de 1969. Págs. 14-16.

1970

El museo recibe este año el Premio Wellington, que es recogido en Madrid por Fernando Zóbel y Gustavo Torner.

Se crea, en el museo, el “Departamento de Artes Gráficas”, encargado de cuidar la calidad de sus publicaciones.

Se celebra en el Göteborgs Konstmuseum, la exposición “12 Spanjorer”. La conferencia inaugural, dictada por Fernando Zóbel el día 13 de marzo, lleva por título “Museet för

abstrakt spansk konst i Cuenca”. La exposición, en la que se halla una buena representación del museo abstracto, muestra también una selección de seis de los carteles editados por el museo. Conferencia de Zóbel en Gotemburgo: “La generación abstracta española”.

Durante el verano se celebra la exposición “Arte Actual” en la Torre del Merino de Santillana del Mar, en la que se reúnen obras de artistas vinculados al museo. El cartel es realizado por Rueda. El contacto con el mundo sevillano de los artistas vinculados al museo se mantiene al coincidir en la exposición colectiva inaugural de la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla.

Un conjunto de dibujos dedicados a Cuenca, realizados por Zóbel en el año 1963, son publicados por la Universidad de Harvard: *Cuenca, Sketchbook of a Spanish Hill Town*: Philip Hofer Books, publicado por Walker and Company, New York, en asociación con el Department of Printing and Graphic Arts of the Harvard College Library. Cambridge, Massachusetts. Impreso en Japón. 40 ilustraciones. 96 páginas. Prólogo de Philip Hofer. Introducción de Fernando Zóbel. Publicado en 1970. Medidas: 19,8 x 22 cm. Realizado con tapas duras y sobrecubierta de papel.

Francisco Rivas, bajo el seudónimo de “Francisco Jordán” y Juan Manuel Bonet, con el de “Juan de Hix”, publican juntos sus artículos de crítica de arte en *El Correo de Andalucía*. En dichos artículos son entrevistados los artistas del museo. El 14 de noviembre de 1970 publican uno dedicado a Fernando Zóbel y el 18 de diciembre de 1971 una extensa entrevista a Gerardo Rueda. Entrevistan también a Jordi Teixidor (9 de octubre de 1971) y a José Guerrero (19 de febrero de 1972).

EDICIONES DEL MUSEO

Una plantigrafía de Ángel Cruz (30 ejemplares).

Portfolio de diez aguafuertes de Antonio Lorenzo: “Diez variantes sobre un mismo tema”, acompañados de un texto del artista, con diseño de los hermanos Blassi. 20 ejemplares, cada uno con su propia plancha y, por tanto, ejemplar único. En caja de metacrilato negro forrado con tela.

Una serigrafía de Luis Muro: “Serigrafía sobre acetato” (serigrafía industrial sobre acetato, montada sobre cartulina negra. 55 ejemplares, aunque sólo se completaron unos diez).

Cuatro plantigrafías de Fernando Zóbel: “Paisajillo - Eclipse - Diálogo - La hoz”. Con la siguiente justificación de tirada: “Paisajillo” (100 ejemplares); “Eclipse” (80 ejemplares); “Diálogo” (100 ejemplares) y “La Hoz” (80 ejemplares). Las plantigrafía fueron realizadas por el artista, con la colaboración de Carlos Olivares. Las plantillas, inutilizadas, y varias pruebas de estado son propiedad del British Museum de Londres.

Reproducción en serigrafía: “Gouache de Feito. Reproducido en serigrafía”, sobre obra de Luis Feito del Museo de Arte Abstracto Español. Primera edición (1970: 180 ejemplares). Segunda edición (1971: 190 ejemplares). Realizadas las dos en Madrid por Abel Martín. Tercera edición (1973: 500 ejemplares), realizada en Barcelona por Juan Tobella.

Reproducción en serigrafía de un collage de Manuel Millares en la colección del Museo de Arte Abstracto Español. Realizado en Madrid por Abel Martín (200 ejemplares).

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Göteborgs Konstmuseum, *12 Spanjorer*, Göteborgs, 14 marzo-19 abril 1970

Torre del Merino, *Exposición de Arte Actual* (Alcaín, Aparicio, Bonifacio, Burguillos, Canogar, Farreras, Feito, Lledó, Guerrero, Lorenzo, Lucio Muñoz, Millares, Mompó, Quintanilla, Rivera, Romero, Rueda, Saura, Sempere, Soto, Torner, Zóbel), Santillana del Mar, 1 julio-30 septiembre 1970

DEL LIBRO DE FIRMAS

Antonio Fernández Alba (2/III/1970)

Manuel Molezún (VII/1970)

Familia Albalat (18/VII/1970)

Manuel García Viñó (6/IX/1970)

Familia Balagueró (IX/1970)

Pepi Sánchez (6/IX/1970)

Equipo Crónica (18/X/1970)

VISITANTES

15.624

“While doing the drawings that follow, I obviously tried to observe very closely and to render very clearly the appearance of my surroundings when I first settled in the city of Cuenca. The drawings that I normally do, and that are easily recognized as mine, are as abstract as my paintings. The drawings here are anything but abstract. An explanation seems to be in order.

In 1963 a group of friends and I moved to the city of Cuenca in order to build what is now known as the Museum of Spanish Abstract Art. The curious story of that project and its subsequent success has been told elsewhere in some detail. The fact remains that we moved to Cuenca and that we were quickly entranced by the mood, the style and the charm of the city and its inhabitants. At that time houses were ridiculously cheap, and we all bought places in which to live. With the passage of time our attachment has grown and so has the size of our respective living quarters. Some of us spend a good part of the year

there. I am not sure that I can explain the extraordinary hold of Cuenca on our affections; the fact remains that for me, everything that has to do with the city holds the keenest fascination. This book is a record of my infatuation. I planned it as a kind of diary—a reminder of pleasure for our group. I thought that its content would remain private, of little concern to anyone outside our circle. It seems that I was wrong. My friends and former colleagues in the Department of Printing and Graphic Arts of Harvard’s Houghton Library admired the book, enjoyed it, asked for it, and got it. By publishing this collection of sketches in association with Walker and Company, Harvard generously makes it possible for present and future friends of Cuenca to recapture some of the flavor of the delight and excitement that overcame a group of Spanish artists when they first discovered the city of their adoption.

The book consists of some sixty drawings, executed in ink and watercolor between 1963 and 1965, of which forty are here reproduced. In most cases I made short marginal comments to go with the drawings. They have all been translated into English. Since they were meant for a specific group of people, most of them will seem obscure to the English-speaking reader, so I have added explanatory comments. In doing the drawings I made very little effort to exercise my imagination. I merely tried to record, schematically, what was there before me. I did not count each leaf on a tree but on occasion I have counted buttons on shirts. For all I know social historians may find this sort of thing useful someday.

It may be interesting to add a few bits of general information about Cuenca itself. The city of Cuenca is the capital of the Castilian province of the same name. It

lies about a hundred and sixty kilometers east of Madrid. The province is large and relatively poor, much of its wealth coming from lumber, sunflower oil, saffron, and agriculture in general. The city itself, like so many others in Spain, was built for defense on top of a hill. In Cuenca’s case, the hill is an extremely dramatic rock almost entirely surrounded by two rivers, the Júcar and the Huécar, the first renowned for trout, the second for crab.

Actually there are two cities of Cuenca. The medieval Upper Town, as the name implies, sits isolated on its rock. It is picturesque, unspoiled, and rather small. The cathedral and the museum are there, and most of the artists live near one or the other. The Lower Town is on the plain below. It is modern, rather ugly, and very convenient—a typical Spanish provincial capital. They complement each other.

Cuenca has some thirty thousand inhabitants; perhaps two thousand of them live in the Upper Town. Racially they are *castellanos*—Castilians—which in turn means that their bloodstreams carry an intriguing mixture of Celtic, Iberian, Roman, German, and Moorish characteristics with a sprinkling of Jewish and Gypsy to round matters out. In fact, *Conquenses* have a tendency to long straight noses and rather elongated faces, and as children they tend to be blondish, though like so many Spaniards, their hair darkens as they grow older. They speak Castilian with gusto, speed, and with a rather strong trace of the heavy Aragonese accent—Aragon begins where Cuenca ends. They tend to be poor, generous, polite and very jolly, and they have a very high opinion of themselves, which I must confess I share. The precise antiquity of Cuenca has not yet been established; being a natural fortress it seems to have attracted scattered inhabitants from remotest times, but the

Romans passed it by without mention. They built their capital, Segóbriga, on another hill about an hour away. The name of Cuenca enters history during the eleventh-century wars between Moors and Christians, and it changed hands several times. It was finally conquered by the Christian army under Alfonso VIII in 1177, and Alfonso's battle flag, kept in the cathedral, is still displayed and carried in procession on certain feast days. The construction of the cathedral began almost immediately thereafter. It has the only Norman-Gothic nave in Spain and some of the finest forged-iron grilles to be found anywhere. Its treasury holds two dazzling El Greco paintings, a jewelled Byzantine dyptich, several Romanesque enamels, a superb collection of church vestments and a large variety of medieval and Renaissance works by minor masters. Its tower collapsed in 1902, taking the entire façade with it. At present the façade is being reconstructed, very slowly, in a determined but not very convincing Gothic style. The job is about half done.

Cuenca reached its peak of affluence during the fifteenth century, and most of the buildings in the Upper Town are of that period. The wool trade, and with it Cuenca's wealth, collapsed in the seventeenth century. A timid resurgence, reflected in the rococo ornament added to almost every church in town, was crushed by the French occupation under Napoleon's troops. The city was systematically looted and partially destroyed, and most of the gold furnishings in the cathedral were melted into bricks under Generals Caulaincourt, Victor and Soult. The final defeat of the French is still celebrated in Cuenca on the second of May, when every square in the city sports a huge bonfire around which children dance, jump and eventually end up baking potatoes. The city suffered further

depredations during the Carlist wars of the nineteenth century, but fortunately was spared major action during the recent Civil War. The city seems to be growing again after several centuries of shrinkage. The Museum of Abstract Art, completed in 1966 and unique of its kind, draws its relatively modest quota of sophisticated tourist. Mass tourism has fortunately avoided Cuenca and probably will continue to do so, since the city is not "on the way" to anything else and therefore poses a problem for efficient tour directors. It remains a comparatively unspoiled and delightfully quiet corner in an increasingly frantic world.

FERNANDO ZÓBEL. *Cuenca, September 1968*"

ZÓBEL, Fernando: Prólogo a Cuenca. Sketchbook of a Spanish Hill Town. Philip Hofer Books. Walker and Company, New York. In association with the Department of printing and graphic arts of the Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts, 1970.

1971

Fernando Zóbel instala nuevo estudio en Sevilla. Entrevistado por Juan Manuel Bonet para *El Correo de Andalucía*, en 1970, manifiesta su fascinación por el encuentro con esta ciudad ("Encuentro con Fernando Zóbel", Sevilla, 14/XI/1970).

EDICIONES DEL MUSEO

Libro de Jaime y Jorge Blassi, de cuarenta y una fotografías, con texto de Rafael Pérez-Madero: "Semana Santa en Cuenca". Veinte ejemplares firmados por los autores y numerados del I al XX, y dos ejemplares de colaboradores.

Porfolio "Fosforencias" de seis serigrafías de José Guerrero (75 ejemplares), con un poema de Stanley Kunitz. El porfolio se realiza en una caja con tapas de madera, en cuya parte inferior se sitúa un papel de lija negro, imitando una caja de fósforos.

Medalla alegórica del museo: bronce de Julio López Hernández (40 ejemplares; 26 de ellos con el nombre de su propietario grabado). Fundida en bronce en los talleres Pérez Perdiguero, Madrid.

Porfolio de doce serigrafías de Manuel Millares: "Descubrimientos Millares-1671". Esta carpeta es impresa por Filograf (Ricard Giralt-Miracle), con diseño de Jaime y Jorge Blassi. 65 ejemplares firmados y numerados. Además se hicieron 29 carpetas en serigrafía (348 serigrafías individuales), que no pudieron ser firmadas por el fallecimiento del artista. De estas serigrafías se vendieron aproximadamente 38, principalmente en la exposición-homenaje a Millares en Sevilla (Galería Juana de Aizpuru, *A Manolo Millares*, Sevilla, 22 septiembre-7 octubre 1972). Llevaban un sello del museo estampado al dorso. Los 290 ejemplares restantes fueron destruidos por el museo en enero de 1973. Unas 25 pruebas, sin firma y sin sello de caucho, se distribuyeron entre colaboradores del museo. En el catálogo de la exposición sobre Giralt-Miracle en el IVAM, en marzo de 1996, Patricia Molins y Carlos Pérez indican que fue realizada con la ayuda de Manolo Millares, Gustavo Torner, Fernando Zóbel y José de Muguruza. (En el catálogo "Ricard Giralt-Miracle", IVAM, Valencia, 1996, pág. 21).

Libro de Cristóbal Melián: "Quince cuentos instantáneos", con quince fotografías. El libro es diseñado por Jaime y Jorge Blassi y se imprime por Ricard Giralt-Miracle en Filograf. Contiene una introducción de Fernando Zóbel.

Porfolio “Seis escenas cotidianas”: contiene seis serigrafías de Manuel Hernández Mompó (100 ejemplares). Sobre cada serigrafía, envuelta en una hoja de papel, se ha impreso en gris un comentario con letra del artista.

Una serigrafía, “Serigrafía, en Verde y Negro” (100 ejemplares) de José Soto. Estampada en Madrid por Abel Martín.

Reproducción de un dibujo de Fernando Zóbel basado en el “Entierro marino” de Turner. Impreso en offset en Gráficas del Sur, con la supervisión de Joaquín Sáenz (500 ejemplares).

Reproducción en serigrafía: “Gouache de Feito. Reproducido en serigrafía” (1970), sobre obra de Luis Feito del Museo de Arte Abstracto Español. Segunda edición (1971: 190 ejemplares). Realizadas las dos en Madrid por Abel Martín.

Segunda edición del cartel del museo (1968): “Fotografía en escorzo de las casas Colgadas de Cuenca” de Jaume y Jordi Blassi. Realizado por Filograf R.G.M. Impreso sobre papel de diversos colores.

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Torre del Merino, *II Exposición de Arte Actual*, Santillana del Mar, I julio-30 septiembre 1971

DEL LIBRO DE FIRMAS

José Menese (IV/1971)

Manuel Viola y Jorge Oteiza (I/IV/1971)

Louisiana Museum for Moderne Kunst, Louisiana (VI/1971)

Arturo Luz (VI/1971)

Modest Cuixart y José Miguel Rodríguez (VII/1971)

Jesús R. Soto (IX/1971)

Antonio Manuel Gonçalves, Fundação Calouste Gulbenkian (21/IX/1971)

VISITANTES

17.602

1972

El 9 de mayo Fernando Zóbel pronuncia la conferencia “Arte Abstracto” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

Exposición sobre “El Museo de Arte Abstracto Español” en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Con este motivo, el día 3 de junio se celebra un almuerzo en Cuenca y se entrega una placa, realizada por José Luis Sánchez. La convocatoria es firmada por Javier Carvajal. A las palabras dichas en el acto por el convocante, contestan Fernando Zóbel y Rodrigo Lozano de la Fuente, en esa fecha Presidente de la Diputación conquense. Dentro de este acto se proyecta la película documental, encargo del Ayuntamiento conquense, “Cuenca” (1957-1958), de Carlos Saura, mención en el Festival de San Sebastián en 1958, y que ha permanecido hasta la fecha prácticamente inédita.

El día 26 de julio Fernando Zóbel recibe, de manos de su alcalde, Andrés Moya, el título del Ayuntamiento de Cuenca de “Hijo Adoptivo” de la ciudad (sesión municipal del 15 de julio). Zóbel pronuncia un discurso en el que señala: “yo creo sin duda alguna, que mi triunfo más importante ha sido el museo, un logro colectivo que ha superado, por mucho, mis esperanzas más ambiciosas. Su éxito ha sido reconocido en el mundo entero” (en *Diario de Cuenca*. Cuenca, 27 de julio de 1972). El acto concluye con una cena homenaje.

Fernando Zóbel encarga en noviembre a Juan Manuel Bonet el ordenamiento y clasificación de los archivos y biblioteca de Manolo Millares, fallecido en agosto de este año. Bonet lo recordaba en el texto introductorio (“Misión cumplida”) al *Catálogo Razonado* del artista: “la época ya remota, otoño de 1972, en

que, por iniciativa de Fernando Zóbel –siempre Fernando Zóbel, que tanto apreciaba al autor de Sarcófago para Felipe II (1963), una de las obras maestras que se conservan en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca–, uno inició, precisamente para las ediciones de aquella pinacoteca, el trabajo de catalogación de la obra del gran artista que acababa de desaparecer”. (Juan Manuel Bonet: “Misión Cumplida”, en *Catálogo Razonado Pinturas. Manolo Millares*. MNCARS y Fundación Azcona. Madrid, 2004).

Los artistas del Museo de Arte Abstracto se vinculan con la realización del madrileño Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, en cuyo proyecto colabora intensamente Eusebio Sempere junto a los ingenieros Fernández Calzón y Fernández Ordóñez.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se dirige por escrito a las autoridades locales conquenses felicitándoles *por la labor y apoyo prestado al Museo de Arte Abstracto Español*.

EDICIONES DEL MUSEO

Una plantigrafía de Ángel Cruz (10 ejemplares).

Una serigrafía de Sarah Grilo (100 ejemplares), estampada en Madrid por Abel Martín.

Una serigrafía de Adrián Moya (100 ejemplares), estampada en Madrid por Abel Martín.

Dos serigrafías de Nicolás Sahuquillo (65 ejemplares, 35 x 35 cm y 75 ejemplares 25 x 35,8 cm). Realizadas en Cuenca por Rubén Lacourt.

Una serigrafía de Eusebio Sempere, “Círcular en amarillos” (75 ejemplares). Obra realizada en colaboración con la Galería Juana Mordó, Madrid). Estampada en Madrid por Abel Martín.

Una serigrafía de José Soto, “Serigrafía, en Rojo y Negro”.

Una plantigrafía, “Luna verde” de Fernando Zóbel (75 ejemplares).

Reproducción del cuadro ‘Geraldine Chaplin’, impreso en offset por Luis Arana, en Madrid. 750 ejemplares. Edición del museo y Luis Arana.

Reproducción del cuadro de Saura ‘Brigitte Bardot’, impreso en offset por Luis Arana, en Madrid. 750 ejemplares. Edición del museo y Luis Arana.

Cartel realizado por los hermanos Blassi: Serigrafía basada en una fotografía de las Casas Colgadas, con negativos superpuestos. Realizado en Barcelona por Juan Tobella. Impreso en serigrafía, tres colores, sobre fondo negro. 140 ejemplares.

DEL LIBRO DE FIRMAS

John Rowlands, British Museum (9/VI/1972)
Juana de Aizpuru y José Luis Jover (VIII/1972)

Paul Creamer, Robert Gutmen, Berta Schaefer Gallery (20/VIII/1972)

Marcos-Ricardo Barnatán (27/VIII/1972)
Oswaldo Guayasamin (3/XII/1972)

VISITANTES

19.735

1973

El periódico *Iberian Daily Sun*, otorga uno de los “Golden Sun Awards” al Museo de Arte Abstracto Español.

Exposición organizada por la Fundación Juan March: “Arte 73”.

Conferencia, el día 4 de enero, de Fernando Zóbel en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla sobre “Caligrafía Oriental”.

Gustavo Torner es nombrado asesor artístico de la Fundación Juan March. Sobre esta colaboración escribe Juan Manuel Bonet en la introducción al catálogo de la exposición del artista en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid (1989): “el asesoramiento y montaje de las exposiciones de la Fundación Juan March, después de las cuales en la cultura estética española nada ha sido igual que antes, y entre las cuales ha habido alguna tan torneriana como aquella, montada misteriosa y a la vez precisamente, de las cajas de Cornell”.

EDICIONES DEL MUSEO

Serigrafía de Ángel Cruz (75 ejemplares), estampada en Cuenca por Rubén Lacourt.

“Cartel-Recuerdo del pintor Manolo Millares”, diseñado por los Blassi sobre un retrato del artista bajo el que se imprime su firma. Impreso en hueco offset, dos tintas, sobre papel “Guarro”. Realizado en Barcelona por Industrias Gráficas Casamajó. 466 ejemplares.

Reproducción: “Gouache Feito”, sobre obra de Luis Feito (1969). Segunda edición impresa (1973) en serigrafía por Rubén Lacourt, en Cuenca (170 ejemplares).

Reproducción en serigrafía: “Gouache de Feito. Reproducido en serigrafía” (1971 y 1973), sobre obra de Luis Feito del Museo de Arte Abstracto Español. Tercera edición (1973): 500 ejemplares, realizada en Barcelona por Juan Tobella.

Libro de Bonifacio Alfonso, *Cuatro orejas y rabo*. Reproduce dibujos y gouaches taurinos del autor, comentados por éste. Impreso por Industrias Gráficas Casamajó, Barcelona. Planchas realizadas por Cromoarte. 2.000 ejemplares.

Jaume y Jordi Blassi realizan el diseño del cartel serigráfico “Perspectiva axonométrica del interior del museo”, con la colaboración

de Pablo Cerezo, Juan Luis Ramos (trazado de planta), Fernando Mendoza y Roberto Luna (perspectiva axonométrica). Impreso en serigrafía a cuatro colores sobre cartulina Canson. Es estampado en Barcelona por Juan Tobella. 211 ejemplares.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Salvador Dalí y Rufino Tamayo (27/VI/1973)
William B. Jordan, Meadows Museum (20/X/1973)

VISITANTES

21.086

1974

El Museo de Arte Abstracto Español, que hasta la fecha ha realizado numerosas ediciones gráficas, proyecta la edición de un “Catálogo de la obra gráfica editada por el Museo de Arte Abstracto Español. 1963-1973”, preparado por Rafael Pérez-Madero y Silvia Cubiles bajo la supervisión de Fernando Zóbel. El texto está inédito. Junto a él se elabora un glosario de términos técnicos elaborado por Antonio Lorenzo, Ricard Giralt-Miracle y Fernando Zóbel. Colaboran también con esta obra Ángel Cruz, Nicolás Sahuquillo y Jaume y Jordi Blassi. Este glosario es impreso y editado por Joaquín Sáenz en Gráficas del Sur.

La exposición “Arte 73: exposición antológica de artistas españoles”, organizada por la Fundación Juan March, puede verse en diversas ciudades europeas: en Londres, en la Marlborough Fine Art Ltd. Gallery; en París, en el Espace Pierre Cardin; en Roma, en la Academia Española de Bellas Artes; en Zúrich, en el Zunfthaus zur Meissen, así como en Barcelona, Bilbao, Madrid y Palma de Mallorca. El 12 de noviembre Fernando

Zóbel pronuncia la conferencia-coloquio “La generación abstracta en el arte español” en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Sureste de España, en Alicante.

Zóbel es nombrado “Honorary Curator of Calligraphy in the Harvard College Library” el día 22 de abril. Realiza exposiciones individuales en torno a su cuadro “La Vista” en la Galería Juana Mordó de Madrid y en la Galería Juana de Aizpuru, de Sevilla. Basándose en la evocación de la vista del río Júcar desde su estudio en Cuenca, se rueda el cortometraje “Zóbel, un tema” de Esteban Lasala y Rafael Pérez-Madero. La galería Juana Mordó publica el “Cuaderno de apuntes sobre la pintura y otras cosas”, colección de citas recogidas por Fernando Zóbel, con diseño de Joaquín Sáenz y Manuel González y portada de los hermanos Blassi.

Pascal Hinous realiza en julio de este año un amplio reportaje para el número 269 de *Connaissance des Arts* bajo el título: “Cuenca. Le refuge d’une poignée des meilleurs peintres espagnols est devenu un lieu inspiré, un musée vivant”.

Sobre el asunto de la definición del museo de Cuenca como “abstracto”, Fernando Zóbel declara al crítico “Javier de Zuriza” (heterónimo de Miguel Logroño. Galería Edurne. Madrid, 1974): “el museo no representa una tendencia, sino muchas, que, por llamarlas algo, se las llamó “abstractas” en su tiempo. Es un nombre cómodo, pero muy poco riguroso; desde luego, no se me ocurre otro mejor (...) la verdad es que las obras que están en el museo se escogieron porque nos parecían de indudable y altísima calidad. Alguna vez nos equivocamos, pero en la inmensa mayoría de los casos sigo convencido de que la obra que tenemos en Cuenca es obra importante a nivel mundial, y de una

elocuencia que seguirá sonando mucho después de nuestros días”.

Pablo López de Osaba es nombrado este año Director del museo, cargo que ejercerá hasta 1991.

EDICIONES DEL MUSEO

Reproducción de la obra “Numero 460-A” de Luis Feito.

Reproducción de la obra de Antonio Lorenzo “Número 396”.

Reproducción del cuadro de Zóbel “Jardín Seco” realizada en los talleres Filograf de Ricard Giralt-Miracle.

Se edita la segunda edición corregida y aumentada del catálogo del Museo de Arte Abstracto Español, incluyendo un texto de Rueda, Torner y Zóbel: “Una colección en busca de un Museo” (1968). Con fotografías de Jaume y Jordi Blassi.

Edición restringida de “Pequeño glosario de principales técnicas gráficas”. Museo de Arte Abstracto Español. Gráficas del Sur. Cuenca, 1974. Diseño de Jaume y Jordi Blassi. Textos de Rafael Pérez Madero y Silvia Cubiles (con la colaboración de Fernando Zóbel, Antonio Lorenzo y Ricard Giralt-Miracle). Museo de Arte Abstracto Español. Gráficas del Sur. Cuenca, 1974. Diseño de Jaume y Jordi Blassi.

Tercera edición del cartel del museo (1968 y 1971): “Fotografía en escorzo de las casas Colgadas de Cuenca” de Jaume y Jordi Blassi. Realizado por Filograf R.G.M. Impreso sobre papel de diversos colores.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Eleanor Sayre, Boston Museum of Fine Arts (27/IX/1974)

Pierre Lebai, Marlborough Fine Arts (XII/1974)

VISITANTES

20.037

1975

Publicación en Nueva York del libro de William Dyckes *Contemporary Spanish Art*, un exhaustivo análisis de lo que define como “The Cuenca Group” y destaca su influencia en las nuevas generaciones.

Se inicia la exposición “Arte Español Contemporáneo” que, organizada por la Fundación Juan March, incluye obra de numerosos artistas vinculados al museo. Esta exposición itinerará hasta 1985 por diversas ciudades españolas.

La Universidad de Harvard nombra a Fernando Zóbel miembro del comité asesor para la adquisición de libros raros y manuscritos. Este mismo año se publica su primer libro de fotografías: *Mis fotos de Cuenca. La parte antigua*, con diseño de Zóbel y Jordi y Jaume Blassi (Impreso en Gráficas Caro). Sobre ellas escribe su autor que “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 (...) para mí, la fotografía es una entre muchas maneras de tomar apuntes del natural”. En el catálogo *Río Júcar*, que contiene las reflexiones de Zóbel “Diario de un cuadro”, escribe éste que comenzó a fotografiar Cuenca desde su llegada a la ciudad: “he tomado centenares de fotos del río desde que comenzaron las obras del Museo de Arte Abstracto de Cuenca de 1963; sirve principalmente para incitar y excitar a la memoria. Como tal, la considero una de las herramientas más útiles al servicio de mi pintura” (Fundación Juan March. Madrid, 1994, pág. 12).

Con la mirada puesta en el Museo de Arte Abstracto, James Johnson Sweeney selecciona, para el New York Cultural Center, la exposición *Contemporary Spanish Painters*, que se muestra en el New York Cultural Center y The North Carolina Museum.

EDICIONES DEL MUSEO

Un aguafuerte de Antonio Andivero, “Señal”.

Una serigrafía de Ángel Cruz.

Una serigrafía de Luis Feito.

Una serigrafía de Manuel Rivera.

Una serigrafía de Gerardo Rueda, “Noticias” (estampada por Rubén Lacourt, Cuenca).

Una serigrafía de Nicolás Sahuquillo, “Autorretrato”.

Una serigrafía de Eusebio Sempere.

Reproducción de la obra de Eduardo Chillida, “Mármol y plomo”.

Reproducción de la obra de José Guerrero, “Rojo Sombrío”.

Reproducción de la obra “Galería de la Mina” de Manuel Millares.

Reproducción de la obra de Lucio Muñoz “Estructura verde y negra”.

Reproducción de la obra de Manuel Rivera “Espejo del duende”.

Reproducción de “In Memoriam a M.S.”, de Gerardo Rueda.

Reproducción del guache de Eusebio Sempere “Paisaje de junio”.

Reproducción en serigrafía de la obra de Gustavo Torner “Verde oscuro, negro y amarillo con circunferencia roja” (I: 1975, II: 1976, 1978)

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

New York Cultural Center, *Contemporary Spanish Painters*, New York, 1-29 junio 1975.

Itinerante a The North Carolina Museum, Raleigh, 20 julio-23 agosto 1975

DEL LIBRO DE FIRMAS

Pierre Soulages, Myriam Prevot-Douatte, Galerie de France (24/V/1975)

VISITANTES

22.834

1976

Fernando Zóbel viaja en mayo de este año a Estados Unidos y, en diferentes ocasiones, a Londres. Escribe el texto para la exposición de Simeón Sáiz Ruiz “Formas y movimientos del río Júcar a su paso por Cuenca”, en la galería Eburne: “los pintores pintan, como decía Malraux, no por amor a lo que aparentemente pintan, sino por amor a la pintura. Los cuadros de un principiante no se parecen a un paisaje o a una figura; se parecen a los cuadros de otros pintores. Lo importante son los ojos que pide prestados para aprender a ver” (Galería Eburne. Catálogo número 115, Madrid, 8 de octubre de 1976, pág. 3).

Con el impulso de César Manrique se inaugura el día 8 de diciembre el Museo Internacional de Arte Contemporáneo en el Castillo de San José de Lanzarote, acto al que acuden Fernando Zóbel y numerosos artistas vinculados al museo.

EDICIONES DEL MUSEO

Una serigrafía de Eusebio Sempere.

Un aguafuerte, “Homenaje a Teobaldo Boehm” y una serigrafía, “Triana” de Fernando Zóbel.

VISITANTES

24.576

1977

Conferencia de Fernando Zóbel el día 9 de febrero en la Fundación Juan March con ocasión de la exposición “Arte U.S.A.”. Volverá a dictar dicha conferencia coincidiendo con la visita de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, acompañados de Carmen Laffón, el día 15 de marzo. Realiza junto a Joaquín Sáenz el diseño del libro de Simeón Sáiz Ruiz: *El río de Cuenca* (Diputación Provincial de Cuenca. Colección Casas Colgadas. Cuenca, 1977).

El día 17 de febrero los Reyes de España visitan el Museo de Arte Abstracto Español.

Gustavo Torner pronuncia, el día 11 de marzo, en el Convento de Santo Domingo de Santiago de Compostela, la conferencia “El Museo de Arte Abstracto Español”.

Ese año se inaugura el Museo de L'Assegurada, o “Colección Arte del Siglo XX”, con la colección de Eusebio Sempere que éste dona a la ciudad de Alicante. María Dolores Jiménez-Blanco escribe, en *Arte y Estado en la España del siglo XX*, sobre la vinculación del museo de Sempere con el Museo de Arte Abstracto Español, destacando que es “curioso constatar que sean estas dos últimas, reunidas personalmente y con un esfuerzo individual por dos artistas, las únicas colecciones de museos de arte contemporáneo que en España hayan logrado alcanzar un nivel no sólo digno, sino muy encomiable. Por el contrario, los museos de arte contemporáneo españoles debidos a la iniciativa pública –municipal o estatal– coinciden en la circunstancia de no haber reunido fondos según criterios de gusto ni historiográficos, sino de forma improvisada sin más razones que las de azar” (Alianza Editorial. Madrid, 1989, pág. 224).

El 26 de mayo se firma el acuerdo entre el Ayuntamiento y la Caja Provincial de Ahorros para ejecutar la ampliación del museo. Se inician las obras que finalizan en octubre de 1977, con un proyecto llevado a cabo por Gustavo Torner y Fernando Barja. La inauguración tendrá lugar en el año 1978.

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Caja Provincial de Ahorros, *Pintura Contemporánea en Cuenca*, Cuenca, 2-15 mayo 1977

DEL LIBRO DE FIRMAS

SS.MM. Los Reyes Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia (17/III/1977)
Oswaldo Guayasamín (22/V/1977)
Enrique Lafuente Ferrari (26/VI/1977)
José Guerrero (23/X/1977)

VISITANTES

25.948

“El Museo de Arte Abstracto, en Cuenca, figura en lugar destacado entre los principales museos internacionales de arte contemporáneo. Y no es por la cantidad de obras que figuran en sus instalaciones. Es por su carácter específico, por el informe que facilita el absolutismo de su tendencia, por la selección de las obras expuestas, por su emplazamiento en las llamadas Casas Colgadas y el acierto en la distribución de las piezas y, entre muchas otras cosas, por presentar una panorámica de la pintura española, exclusivamente, en la determinada y universal tendencia de la abstracción.

Esta fidelidad a un estilo presenta a este museo con una fisonomía de un claro y acusado perfil. Son frecuentes los museos en los que los más diversos estilos se confunden a través de las salas que albergan de manera atropellada buenos artistas

opuestos, desde la figuración a la abstracción, partiendo del Expresionismo hasta llegar a recientes posiciones del *op* y del *pop art* y llegando, algunas veces, como ocurre en Polonia, en el Museo Sztuki, de Lodz, por poner un ejemplo de una calidad museística ejemplar, se llega, es cierto que a través muchas veces de presentaciones sucesivas, a una amplia operación que puede ahondar en el Surrealismo, el cartel, la tipografía y el *happening*. Cuando la exposición se totaliza en una muestra permanente, la sucesión de salas crea una confusión que se resiste a recoger ampliamente una determinada tendencia, que queriendo ser didáctica, marcha abiertamente contra la eficacia de una más perfecta enseñanza. Tal es el caso del reciente Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid, que ha ocasionado polémicas por partir de una figuración en la que no entra la problemática del arte contemporáneo.

Por lo tanto, no siendo éste el caso del museo de las casas colgadas, que recoge solamente una tendencia —la abstracción— la unidad que se presenta y, sobre todo, la selección y extraordinaria ubicación de cuadros y esculturas, sin el aburrido proceso de obras en filas, como ocurre en la generalidad de los museos, determinan el logro de una valoración ejemplar.

WESTERDAHL, Eduardo: “Museo de Arte Abstracto”. EL DÍA. N° 11.811. Santa Cruz de Tenerife, 19 de abril de 1977.

1978

Propuesta municipal en noviembre para la concesión de la Medalla de Oro de la ciudad a Fernando Zóbel. Numerosas adhesiones de entidades conquenses apoyan la propuesta.

Dentro del ciclo de conferencias sobre “Percepción visual en el arte”, organizado por la Escuela de Artes Aplicadas de Sevilla, Fernando Zóbel dicta, el 4 de mayo, la conferencia “Cuadros y espectadores”.

El 26 de octubre se celebra la inauguración oficial de la ampliación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, cuyas salas llevan ya en torno a un mes abiertas. La inauguración es presidida por el Director General del Patrimonio Artístico, Evelio Verdura, quien declara que “la disposición del Museo de Arte Abstracto es una lección de Museología” (*Diario de Cuenca*. Cuenca, 28 de octubre de 1978, pág. 6).

El martes 28 de noviembre un grupo de artistas y personas vinculadas al mundo del arte se reúne en Cuenca para celebrar la ampliación. Luis Pérez Mínguez realiza las fotografías del grupo de visitantes en la escalera exterior del Museo. Entre otros, están Bonifacio Alfonso, Miguel Ángel Campano, Rafael Canogar, Francisco Farreras, José Guerrero, Julio López, Manuel Rivera, Soledad Sevilla, Antonio Suárez, Gustavo Torner y Darío Villalba.

La ampliación del museo permite triplicar el espacio original, crear una biblioteca especializada en arte contemporáneo y ampliar el espacio de depósito de obras y archivos. A este respecto, escribe Pablo López de Osaba, entonces su director, que “si en los años 60 la selección realizada significó un acto de fe profunda, por parte del creador de la colección, la admisión en el 78 de las nuevas generaciones de artistas ha sido también un voto a favor de ese variado grupo de artistas sucesores, también de los postulados estéticos de la anterior generación pictórica” (en *Museo de Arte Abstracto de Cuenca*. Ediciones

Orgaz. Madrid, 1980). De cuarenta y seis obras expuestas, pasan a exponerse ciento diez, ingresando en el museo numerosas obras de artistas jóvenes.

Se realiza el “Anteproyecto del catálogo del museo”, en cuatro volúmenes (inédito), del que es autor su director.

El día 1 de diciembre, responsables de diversos museos mundiales visitan el Museo abstracto, dentro del programa de actos de la reunión del Consejo Internacional de Museos de Arte Moderno (CIMAM), organizada por la Fundación Juan March.

Los programas números 50 y 51 de “Trazos” (1977), dirigidos por Paloma Chamorro en Televisión Española, emiten una amplia entrevista con Fernando Zóbel. El primero de los programas es dedicado, en su práctica totalidad, al Museo de Arte Abstracto Español.

EDICIONES DEL MUSEO

Una serigrafía de Eusebio Sempere.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Juan Antonio Vallejo-Nájera (28/V/1978)

Günther Grass (3/VI/1978)

Participantes en la “Fiesta de la ampliación del museo” (28/XI/1978)

VISITANTES

29.851

1979

Fernando Zóbel es nombrado miembro del Consejo Asesor de las Artes Plásticas (Boletín Oficial del Estado del día 8 de noviembre).

Torner, asesor artístico de la Fundación Juan March, diseña la exposición itinerante “Goya: Caprichos - Desastres - Tauromaquia - Disparates” (1979). Asimismo colabora con dicha Fundación en la elección de los temas y las obras de sus exposiciones y ejecuta el montaje de las mismas, desde 1973, con ARTE 73 (Sevilla, Bilbao, Zaragoza, Zurich, Londres, París, Roma y Palma de Mallorca.

EDICIONES DEL MUSEO

Libro de José Luis Muñoz, *Las Casas Colgadas de Cuenca. Gráficas del Sur. Cuenca-Sevilla, 1979-1980.*

VISITANTES

35.727

1980

El Museo de Arte Abstracto Español recibe el día 7 de marzo la “Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes”, concedida por el Ministerio de Cultura. El premio es recogido por Fernando Zóbel en un acto celebrado en el Museo del Prado, el día 29 de mayo. Las razones de la concesión citadas por el Ministerio son “por constituir (...) uno de los ejemplos más destacados del esfuerzo particular en el campo de las artes plásticas, en su aspecto más avanzado, así como de perfecta adecuación de un edificio medieval como albergue de un museo de la más rigurosa modernidad”. El Ayuntamiento de Cuenca se suma a la felicitación en sesión del 20 de junio.

En abril, visita Cuenca Robert Motherwell, acompañado de José Guerrero, con ocasión de la exposición del norteamericano en la Fundación Juan March.

También le es concedida al museo la Mención Especial como “1980 European Museum of the Year” del Consejo de Europa, tras un debate entorno a treinta museos aspirantes. La notificación oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores es del 4 de diciembre de 1980. La entrega del premio se celebra el 23 de marzo de 1981.

El día 31 de octubre, el Ministerio de Educación procede a otorgar el nombre de “Fernando Zóbel” al “Instituto Nacional de Bachillerato Alfonso VIII” de Cuenca. El día 5 de marzo de 1981 este instituto organiza un acto en su honor, editándose en dicho centro una revista conmemorativa.

A finales de este año Zóbel toma la decisión, que se concretará en 1981, de realizar la donación del Museo de Arte Abstracto Español a la Fundación Juan March.

Sobre la llegada de jóvenes artistas a Cuenca en las décadas setenta y ochenta escribe Juan Manuel Bonet: “al realizar aquel viaje ritual a la vieja ciudad castellana, no hacía sino caminar por un sendero inaugurado unos años antes por su colega y amigo Juan Antonio Aguirre, añadiendo cómo éste había ensalzado en diversos artículos y en su polémico libro *Arte último* (Madrid, Julio Cerezo, 1969), cuya contraportada reproducía un retrato fotográfico suyo por Fernando Zóbel, otra estética española, la del ala lírica, o “conquense” de aquella misma generación, ala en la que englobaba al propio Zóbel, a Gustavo Torner y a Gerardo Rueda, sus compañeros en la aventura del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, y también a Manuel Hernández Mompó, a Gonzalo Chillida, a

un cierto Manuel Rivera, a un cierto Eusebio Sempere, etc. (...). Si por aquellos años el magisterio zobeliano fue sobre todo de carácter intelectual, Gustavo Torner y Gerardo Rueda, en cambio, ejercieron un magisterio más concreto, más formal (...). El camino hacia la pintura-pintura lo había preparado Cuenca". ("Los cincuenta vistos desde los setenta". Caja de Madrid. Madrid, 1998. Págs. 61 y ss.).

EDICIONES DEL MUSEO

Una serigrafía de Eusebio Sempere, "Paisaje".

Catálogo de mano del museo. Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1980. Realizado por Pablo López de Osaba.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Juan Hidalgo (1980)

VISITANTES

32.735

1981

Visita de Fernando Zóbel, acompañado de José María Lillo, a la galería Maeght de Barcelona, donde se adquieren para el museo, entre otras obras, "Blau y Toronja" (1976) de Antoni Tàpies y "L'Escola de Venecia II" de Xavier Grau (1981).

Zóbel dona la Colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca a la Fundación Juan March. El primer encuentro formal para la donación se produce el 14 de enero, con la visita de Zóbel, junto al director de la Fundación Juan March, al museo y Ayuntamiento. Zóbel escribe una carta, con la misma fecha, al entonces alcalde de

Cuenca, Andrés Moya, en la que le manifiesta sus intenciones.

La carta es leída en el Pleno Municipal del 15//1981, que concluye con la remisión a Zóbel de otra (21//1981) de aceptación y agradecimiento. Otra, en semejantes términos, es remitida a la Fundación Juan March (24//1981). El día 23 de febrero el Pleno Municipal acuerda autorizar la cesión.

El acto oficial se realiza en el museo el día 5 de junio, viernes, a las 13 horas. Sobre este asunto, Zóbel declara a José Miguel Ullán su deseo de hallar "el mejor modo de asegurar su continuidad" (El País. Madrid, 23//1981). Lo expresa también en el Boletín Informativo (nº 102 de marzo de 1981) de la Fundación Juan March: "Creo que es importante y atractivo que el museo continúe siendo privado, con responsabilidad hacia el público. Por diversas razones, entre las cuales me parece importante que siga teniendo un carácter experimental, creo que no debiera entrar en un engranaje oficial. Al aceptar mi donación de la colección de Arte Abstracto Español, la Fundación acaba de asumir la responsabilidad por el futuro del museo. Esto para mí significa tranquilidad, ilusión y esperanza". En el momento de la donación la colección estaba formada por seiscientas noventa obras de ciento cincuenta artistas (doscientas dieciséis pinturas, treinta y una esculturas y las restantes obras eran dibujos, guaches y obra gráfica), así como una biblioteca con tres mil quinientos cincuenta y seis volúmenes (Monografías modernas: 810 volúmenes; Historia del Arte, 204; Teoría del Arte, 325; Fotografía, 199; Arquitectura, 78; Técnica del Arte, 219; Obras de consulta, 290; Música, cine y otros, 500. 23 Publicaciones periódicas referidas a artes plásticas, arquitectura,

fotografía, etc. Fuente: *Diario de Cuenca*: "La biblioteca del Museo de Arte Abstracto abierta al público". Cuenca, 9 de noviembre de 1978).

El 23 de marzo en The Guildhall de Londres, en un acto presidido por Simone Veil, y de manos de Henri de Koste, Fernando Zóbel recibe la Mención Especial "1980 European Museum of the Year" del Consejo de Europa al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Se publica este año su segundo libro de fotografías, también vinculado a la ciudad del Museo: *El Júcar en Cuenca*.

EDICIONES DEL MUSEO/FUNDACIÓN JUAN MARCH

Reproducción en serigrafía de las obras de Gustavo Torner "Collage" (I y II) (1978).

Catálogo del museo: Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca. Museo de Arte Abstracto Español-Fundación Juan March. Cuenca, 1981. Diseño de Julio Juste.

VISITANTES

34.622

"Excmo. Sr. Alcalde y distinguido amigo, Han podido pasar unos veinticinco años desde que empecé a formar la colección de arte español que más tarde se convertiría en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

La creación del museo por un grupo de artistas fue resultado de un gran esfuerzo y de una gran ilusión —la ilusión de reunir y enseñar una selección de obras claves de nuestra generación, y de enseñarlas con la elocuencia y dignidad que se merecen. Lo cordial y generosa acogida por la ciudad de Cuenca, que nos permitió instalar la colección en las famosas Casas Colgadas, contribuyó

decisivamente al éxito de nuestro proyecto.

Confieso que la magnitud de este éxito, no sólo en España sino en el mundo entero, superó por mucho nuestras modestas ambiciones, y a la vez nos obligó a la ampliación de todos nuestros conceptos. Aquello que se planteó esencialmente como exposición temporal se vio convertido en didáctica viva, en editorial, en biblioteca, en centro de información... y esa colección inicialmente limitada a obras de la Generación de los Cincuenta, fue agrandándose hasta incluir manifestaciones de las más jóvenes tendencias del arte abstracto español.

De cara al futuro me ha preocupado siempre la continuidad del museo. Esta preocupación se agudizó al yo sufrir una grave enfermedad a principios del año pasado.

Veía claramente que el museo merecía vida más larga que la mía, y que debía seguir desarrollando y ampliando actividades artísticas atrevidas y por supuesto más ambiciosas que las que podían nacer de mis propias fuerzas. No me parece correcto dejar ese problema a mis herederos o a personas o instituciones para quienes puede suponer una contrariedad, por no entrar entre sus actividades o proyectos. Después de mucho estudiar el asunto con mis amigos y colaboradores nos fuimos convenciendo que el programa artístico de la Fundación Juan March coincidía bastante claramente con nuestras intenciones generales, y que por supuesto la Fundación contaba con la libertad de criterio, la organización y la fuerza económica para ampliar, enriquecer y proyectar hacia un futuro el desarrollo vital del museo. A la vez pensábamos que las colecciones del museo servirían para fortalecer y enriquecer las actividades artísticas de la Fundación.

El resto puede resumirse muy brevemente. Al aceptar mi donación de la Colección de

Arte Abstracto Español, la Fundación acaba de asumir la responsabilidad por el futuro del museo. Esto para mí significa tranquilidad, ilusión, esperanza, y la continuidad de esta obra en la que he vertido tanto esfuerzo, y que ha podido convertir a la ciudad de Cuenca en uno de los centros culturales más importantes de toda España.

Se despide, como siempre, affmo. y s.s.“

Carta de Fernando Zóbel a Andrés Moya, Alcalde de Cuenca (14 de enero de 1981. Archivo Municipal).

“En los años 50 se dio una generación brillante del arte español como no se había conocido desde hace siglos. La suerte que tuve al poder ir formando una colección con obra de estos autores pensé que merecía tener continuidad, con la posibilidad de que pudiera contemplarse. Encontramos en Cuenca una ciudad ideal por sus atractivos paisajísticos, su distancia de capitales como Madrid y Valencia y por la acogida que tuvimos, tanto del Ayuntamiento como de artistas que nos ayudaron, con Gustavo Torner a la cabeza, auténtico co-autor del museo en el sentido más exacto y profundo de la palabra.

Aunque nos pusimos un plazo de tres años para ver si el museo “funcionaba”, pronto vimos que atraía visitantes, que estaba “vivo” y que adquiriría importancia nacional e internacional. Su colección se ha ampliado hasta incluir las tendencias más recientes del arte no-figurativo español; abarcando toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo.

Este ha sido un museo organizado por artistas, muchas veces incrementado con obra seleccionada con la ayuda y consejo de los propios autores, a partir de un criterio personal basado en la admiración

de los creadores del museo por la obra de sus contemporáneos, sin aceptar obsequios de obra alguna para así poder obrar con la máxima libertad.

Al pensar en el futuro me preocupó siempre la continuidad del museo, ya que pronto pensé que merecía la pena que siguiera creciendo y viviendo, más allá de mi propia existencia. La búsqueda fue larga porque no me parecía correcto dejar este problema a mis herederos o a instituciones dedicadas a resolver otro tipo de problemas. Pensé que la Fundación Juan March reunía las condiciones idóneas para continuar la vida y desarrollo del museo. Llevaba ganada una brillante reputación en el mundo expositivo del arte. No tiene museo propio, pero tiene una breve, aunque escogidísima, colección de arte contemporáneo español. Tiene las personas adecuadas y, quizás lo más importante de todo, tiene las ganas –las indispensables ganas– de desarrollar toda una labor en el mundo del arte y de la cultura. Me pareció el núcleo ideal para proyectar el Museo de Arte Abstracto Español hacia el futuro”.

ZÓBEL, Fernando: “Entrega de la Colección de Arte Abstracto Español-Zóbel: Museo vivo”. “BOLETÍN INFORMATIVO. FUNDACIÓN JUAN MARCH”. Madrid, julio-agosto de 1981. Págs. 24-25.

“(…) Aunque bien pensado el acontecimiento está lleno de lógica, he de confesar que el anuncio oficial de la donación de la colección del Museo de Arte Abstracto Español a la Fundación Juan March me cogió de sorpresa. Si hago referencia a ello no es, desde luego, porque importe en este caso el sigilo con que se han llevado a cabo las negociaciones, sino por el valor mismo de

lo donado y la significación ejemplar del gesto del donante, que es, como todo el mundo sabe, el conocido y gran coleccionista de arte Fernando Zóbel.

Pues bien, a pesar de que la Fundación Juan March, con la profesionalidad que la caracteriza, ha preparado un magnífico *dossier* con los datos pertinentes, que hace unos días se ha divulgado por la mayor parte de la Prensa del país, creo que la noticia merece un comentario crítico, al menos en esos dos aspectos que acabamos de resaltar: valor de la colección y del gesto de su reciente donación.

Comencemos por el Museo de Cuenca, que es como hoy en día todo el mundo denomina a la institución, aunque no sea la única que atesora obras artísticas en esa ciudad castellana de tanta solera.

Como se sabe, el museo fue inaugurado oficialmente en 1966, teniendo como sede las Casas Colgadas, que fueron alquiladas por su propietario al Ayuntamiento por un precio simbólico y, desde entonces, ha conseguido reunir setecientas obras de 150 artistas españoles contemporáneos, cuyo único punto en común, aparte de los ya reseñados, es el de haber creado piezas no figurativas de calidad probada. Esto último nos pone directamente en la pista de lo que creo se puede considerar como la característica esencial de la trayectoria de este museo: su sentido selectivo insobornable. Pues, en efecto, así hay que calificar todas y cada una de las decisiones que han configurado su trayectoria, desde el original acierto de su emplazamiento hasta el entonces revolucionario diseño de su estructura expositiva, iniciativas que se debieron a la influencia benéfica de Gustavo Torner, como también así hay que calificar el que se eligiera un tema monográfico para la colección o que se evitara caer en el

difícil compromiso de los regalos, que alivian tanto desde un punto de vista económico como desvirtúan desde el estético.

Puestas las cosas así, puede parecer hasta fácil haber llegado a tan feliz resultado, pero a quien caiga en la tentación de crearlo le recomiendo simplemente que se informe y analice comparativamente los resultados de las múltiples iniciativas parecidas –oficiales y privadas– que se han producido en los últimos veinte años en nuestro país. Hay entre éstas y la de Cuenca una diferencia, que no tiene que ver con el presupuesto empleado, ni con el apoyo oficial correspondiente, ni tan siquiera con el programa y las buenas intenciones de sus respectivos promotores, porque esta diferencia se basa en algo tan personal e intransferible como es la personalidad singular de Fernando Zóbel. Pero no quiero aquí ensalzar las cualidades de alguien a quien, ciertamente, admiro por su pintura y comportamiento, sino sólo esa noble pasión que siempre tuvo Zóbel por coleccionar arte y por hacernos partícipes a los demás –generosamente– de estos sus gozos privados.

Reconociéndole, por consiguiente, en su específica pasión y adentrándonos en los vericuetos de su historia personal, podremos entender cómo las exigencias –la capacidad de selección–, que Zóbel ha impuesto al destino de su colección, proceden de lo que se ha exigido a sí mismo. Ahí están, por ejemplo, sus estudios, de los que nos importa menos el aluvión de sonoros títulos y medallas que por ellos consigue internacionalmente, como, de nuevo, esa peculiar pasión que los anima, que es la que le empuja al conocimiento vivo –vivo, porque en él nunca es acumulación de saber por sí mismo, sino vivencia– de la historia del arte.

CALVO SERRALLER, Francisco: “Fernando Zóbel: los beneficios de una pasión”. **EL PAÍS.** Madrid, 27 de enero de 1981.

1982

El museo comienza este año sus exposiciones temporales, ininterrumpidas hasta nuestros días. En 1982 y 1983 se desarrollan fuera del museo. A partir de 1985, en el propio museo.

Las estimaciones de visitas a las exposiciones del Museo de Arte Abstracto Español desde 1982 a la actualidad al final suman unos 425.000 visitantes.

El 22 de enero Zóbel dicta la conferencia “Pintura china y japonesa” en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada. Sobre el mismo asunto versará la pronunciada el día 3 de noviembre en el Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia.

La obra de los artistas del museo puede verse en la exposición “Arte español contemporáneo”, organizada por la Fundación Juan March.

Exposición “Ricard Giralt Miracle. Cinquanta anys de creació gràfica” en la Fundació Joan Miró de Barcelona (28 octubre-28 noviembre 1982). El catálogo incluye un texto de Fernando Zóbel.

EDICIONES DEL MUSEO/FUNDACIÓN JUAN MARCH

Una serigrafía de Eusebio Sempere, “Óvalo”.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN CUENCA)

Grabados de Goya, Iglesia de San Miguel, 19 febrero-7 marzo 1982

8.100 visitantes

DEL LIBRO DE FIRMAS

Dámaso Alonso (4/III/1982)

Antonio Mingote (12/X/1982)

VISITANTES

33.063

“Puede existir una profunda fascinación, un profundísimo amor por la letra (por esas letras que juntas componen el nombre de Dios, como diría, creo, san Agustín), ese amor por la letra que obligaba a jamás tirar al suelo un papel escrito (la tradición cuenta que Confucio los guardaba hasta encontrar la ocasión de quemarlos con ceremonia, y aún existen templetes de piedra en Japón dedicados a la respetuosa cremación de la palabra). Con toda esta divagación pretendo saludar, elípticamente, por supuesto, pero también con admiración y respeto, a Ricard Giral Miracle y a su obra: a toda una vida dedicada al amor de la letra en sus usos y sus formas. Porque la forma de amar la letra es usarla sabiéndola usar: conociéndola, mimándola, discurriendo toda una serie de pequeñas, profundas y discretas lecciones que nos recuerdan, a los que vivimos de saber ver, que la letra es muchísimo más que un frío símbolo combinable. La letra que dio cuerpo al pensar occidental contiene en sí: forma, ritmo, peso, gesto, color, movimiento, tiempo y, en ocasiones tan raras como admirables, poesía”.

ZÓBEL, Fernando: Ricard Giral Miracle. Cinquanta anys de creació gràfica. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1982.

1983

Este año se inicia la exposición “Grabado abstracto español”, que, organizada por la Fundación Juan March, recoge obras de los artistas relacionados con el museo, dentro de la tradición editora del Museo de Arte Abstracto Español. Esta exposición recorrerá diversas ciudades españolas hasta los años noventa.

Fernando Zóbel recibe este año la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, otorgado por el Ministerio de Cultura. La Fundación Juan March le nombra miembro de su Comisión Asesora.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN CUENCA)

Grabado Abstracto Español, Caja de Ahorros de Cuenca, 15-30 junio 1983

1.225 visitantes

DEL LIBRO DE FIRMAS

Roy Lichtenstein (1/II/1983)

Henri Cartier-Bresson (15/II/1983)

VISITANTES

36.127

1984

A finales del mes de mayo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando elige a Zóbel académico numerario. No llegará a leer su discurso de ingreso: el día 2 de junio fallece en Roma. A título póstumo, el Ayuntamiento de Cuenca le concede la Medalla de Oro

de la ciudad y la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander, la Medalla de Honor.

Gustavo Torner publica en *El País* del 5/VII/1984 el artículo: “Réquiem por Fernando Zóbel”. En él escribe que “ha sido la única persona que ha creído del todo desde el principio en el arte de esta generación de españoles que él recogió en el museo para mostrarlo con la mayor dignidad a la mirada internacional”.

La Fundación Juan March inaugura una exposición sobre Fernando Zóbel, que itinerará por diversas ciudades españolas. El catálogo contiene el texto introductorio de Francisco Calvo Serraller “Fernando Zóbel: La razón de la belleza”. Se realizan homenajes a su obra en las Galerías Cuatro y Theo de Valencia.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Facultad de Bellas Artes, Valencia (10/III/1984)

Antonio López García (2/XI/1984)

Nicanor Zabaleta (1984)

VISITANTES

38.607

1985

Edición de la carpeta homenaje a Fernando Zóbel, por la Fundación Juan March. La serigrafía de Torner lleva por título “A Fernando Zóbel (Generosa huella)”. Participan además José Guerrero, Joan Hernández Pijuán, Carmen Laffón, Antonio Lorenzo, Manuel Hernández Mompó, Gerardo Rueda y Eusebio Sempere.

Se edita póstumamente el libro de Fernando Zóbel: *Mis fotos de Sevilla*.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Fernando Zóbel, 2-30 junio 1985
3.924 visitantes

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Galería Sur: *Artistas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Homenaje a Zóbel* (Chillida, Ferreras, Gabino, Guerrero, Lorenzo, Lucio Muñoz, Manrique, Mignoni, Millares, Mompó, Palazuelo, Rivera, Saura, Tàpies, Tharrats, Torner, Zóbel), Santander, 3-31 julio 1985

VISITANTES

40.201

1986

Con motivo de la celebración del veinticinco aniversario de la Semana de Música Religiosa se recuerda la importancia de la presencia pionera en Cuenca de Ángeles Gasset, en cuya casa se celebraron las primeras reuniones que llevarían a crear la Semana de Música Religiosa. Una línea placa-bodega de Rueda, instalada en la casa de Gasset, lo recuerda este año: "En esta casa se hospedó Odón Alonso cuando, con Antonio Iglesias, fundó la Semana de Música Religiosa de Cuenca, en marzo de 1961. Siendo Rodrigo Lozano Alcalde de la ciudad. marzo 1961-marzo 1986". Estreno, en abril, dentro de dicha Semana de Música Religiosa, de la obra de José Luis Turina "Exequias, in memoriam Fernando Zóbel", bajo la dirección de José Ramón Encinar.

En septiembre, visita del Dr. Amos Cahan al Museo de Arte Abstracto Español de

Cuenca. Cesión de sus obras de pintura española (colección iniciada en 1964) a la Fundación Juan March.

DEL LIBRO DE FIRMAS

Antoni Tàpies (25/VI/1986)
Amos Cahan (24/IX/1986)

VISITANTES

47.698

1987

Exposición de obras de Fernando Zóbel en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Arte Español en New York, 1950-1970 Colección Amos Cahan, 10 julio-27 septiembre 1987
13.815 visitantes

DEL LIBRO DE FIRMAS

Mario Vargas Llosa (1/XI/1987)

VISITANTES

49.786

1988

Realización de las vidrieras de la Catedral de Cuenca, que se terminarán de instalar en 1992-1993, ejecutadas por Bonifacio Alfonso, Gerardo Rueda y Gustavo Torner. La dirección técnica es del vidriero Henri Dechanet y del arquitecto Magín Ruíz de Albornoz.

En febrero de 1988 escribe Salvador Victoria su artículo "La luz en el museo", en el que cita el ejemplo del Museo de Arte Abstracto Español como lugar en el que se obtuvo "una perfecta visión de los cuadros".

La Fundación Caja de Pensiones organiza en Madrid la exposición "Pintura Española. Aspectos de una década. 1955-1965", que supone la primera de las varias que, a partir de esta fecha, analizarán la pintura española en los años cincuenta y sesenta. Entre otras celebradas hasta los años noventa y que tienen como argumento el análisis de los años 1950-1965 pueden citarse: 1968: "Los años cincuenta", Galería Eburne de Madrid; 1976: "La Década Informalista", "MAN 76", Barcelona; 1982: "Pintura abstracta española, 1960-1970", Fundación Juan March, Madrid; 1986-1987: "Arte español en Nueva York, 1950-1970. Colección Amos Cahan", Fundación Juan March, Madrid y varias ciudades españolas; 1989: "Espagne-Arte Abstracto, 1950-1965", Artcurial, Centre d'Art Plastique Contemporain, París; "Abstracción española, 1955-1965", Galería Greca, Barcelona; 1990: "Madrid, arte de los 60", Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid; 1991: "Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los cincuenta en Madrid", Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid.

EDICIONES DEL MUSEO/FUNDACIÓN JUAN MARCH

Catálogo Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca. Fundación Juan March. Madrid, 1988. Texto de Juan Manuel Bonet. Diseño de Jordi Blassi

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN

EL MUSEO)

“EL PASO” después de “EL PASO” en la colección de la Fundación Juan March, 22 marzo-30 junio 1988
21.055 visitantes

VISITANTES

50.370

1989

Exposición “Espagne-Arte Abstracto, 1950-1965”, organizada por el Centre d’Art Plastique Artcurial, en París. El catálogo contiene una introducción de Juan Manuel Bonet (“Une génération abstraite”) en la que señala la importancia de la “vertiente lírica” en la generación abstracta española y la labor realizada por el museo abstracto.

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Centre d’Art Plastique Contemporain Artcurial, *Espagne Arte Abstracto 1950-1965*, París, 21 septiembre-10 noviembre 1989

DEL LIBRO DE FIRMAS

Santiago Grisolia (1989)

VISITANTES

53.213

1990**VISITANTES**

55.323

1991

El Decreto 63/1991 de la Junta de Castilla-La Mancha, de 23 de mayo, concede la

Medalla de Oro de Castilla-La Mancha, al Museo de Arte Abstracto Español. El Decreto señala que “este Museo es un ejemplo excepcional en España de solidaridad y altruismo cultural. También cita que de los artistas habían surgido suficientes resquicios de libertad para establecer el nuevo poder de una cultura innovadora, crítica y democrática (...) [Zóbel] realizó el esfuerzo único de conjuntar tales artistas para dotar a Cuenca de una colección fundamentalmente comprometida con la libertad estética. Su tarea prosiguió con el estímulo a los jóvenes artistas de los años setenta (...) solidario regalo que nos hizo a todos, para que disfrutemos de lo que hoy ya podemos calificar como los mejores artistas de la España de la segunda mitad del siglo XX”. La medalla es entregada en un acto oficial celebrado en Alarcón el día 17 de diciembre de 1991.

XV aniversario del Museo de Arte Abstracto Español, del que numerosos artículos de prensa se hacen eco. Citemos, entre otros, los de Juan Manuel Bonet (“Museo de Cuenca. Ensoñación abstracta”. ABC-Blanco y Negro. Madrid, 8/IX/1991 y “Un ‘amateur’ inolvidable”. ABC. Madrid, 6/VI/1991); Julián Gállego (“Carpeta de aniversario”. ABC. Madrid, 6/VI/1991) o Daniel Giralt-Miracle (“Cuenca, un modelo; Zóbel, un precursor”. ABC. Madrid, 4/VII/1991). La Fundación Juan March edita una carpeta conmemorativa del aniversario con obras de Luis Feito, José Guerrero, Antonio Lorenzo, Manuel Hernández Mompó, Manuel Rivera, Gerardo Rueda y Gustavo Torner.

Con ocasión de esta conmemoración, el Museo de Arte Abstracto Español, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, La Diputación de Cuenca y la Fundación Juan March organizan, entre septiembre y octubre, en la Sala de

Exposiciones del antiguo convento de Carmelitas de Cuenca la exposición: “Fernando Zóbel. Cuadernos de apuntes y portfolios: una visión de Cuenca”.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN CUENCA)

Convento de las Carmelitas, *Fernando Zóbel. Cuadernos de apuntes y portfolios: una visión de Cuenca*, 22 septiembre-25 octubre 1991

1.564 visitantes

DEL LIBRO DE FIRMAS

John Kenneth Galbraith (9/III/1991)

VISITANTES

54.404

1992

La Galería Jorge Mara organiza la exposición “Gerardo Rueda. Gustavo Torner. Fernando Zóbel. Obra de los años sesenta”, cuyo catálogo contiene un texto introductorio de Juan Manuel Bonet: “Tres artistas juntos”. Se trata de la primera ocasión en que coinciden reunidos los tres artistas y el catálogo contiene material gráfico inédito. Sobre esta exposición escribe el crítico, dos años después, que “curiosamente ha tenido que ser un extranjero, el marchand uruguayo afincado en Madrid Jorge Mara, quien, fiel a su vocación de revisador de la historia, tomara esa iniciativa. La exposición resultaba muy interesante porque se veían no sólo las convergencias entre los artistas, sino también las divergencias”. (“Rueda”, La Polígrafa, Barcelona, 1994, pág. 50).

Se publica el fundamental artículo de José Luis Barrio-Garay: “Desde la Hoz del Huécar: contextos, impactos y repercusiones en España y el extranjero” (*Goya*, nº 226. Madrid, enero-febrero de 1992. Págs. 213-221). En su documentado texto escribe que “hubo una atención insólita tras la apertura, seguida por artículos más de fondo o especializados. Insólita porque no había existido anteriormente una atención semejante recibida por un museo español. La prensa europea y de las Américas diseminó la noticia”.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao realiza la catalogación y exhibe la obra gráfica editada por Antonio Lorenzo desde 1959 hasta esta fecha. El catálogo incluye un amplio texto del artista sobre el grabado en el que narra la visita a Bernard Childs en París citada en 1962.

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Galería Sur: *Pintores del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca*. (Luis Feito, Luis Gordillo, Enrique Gran, José Guerrero, Josep Guinovart, Albert Ràfols Casamada, Fernando Mignoni, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Joan Joseph Tharrats, Vicente Vela, Manuel Viola, Fernando Zóbel), Santander, septiembre-octubre 1992

Galería Jorge Mara: *Rueda, Torner, Zóbel. Obras de los años sesenta*, Madrid, noviembre 1992-enero 1993

DEL LIBRO DE FIRMAS

Paul Bay (III/1992)

VISITANTES

45.833

“Para la educación artística de quienes nacimos al arte a finales de los años sesenta, Zóbel, Torner, Rueda y el museo

que crearon, significaron mucho. Con el tiempo necesitaríamos salir de aquel ambiente, contrastarlo con otros, pasar por “radicalidades” más o menos prolongadas –y más o menos injustas. Pero fue clave, en mi caso alrededor de 1970, el papel de aquellos tres creadores que transmitían generosamente conocimientos y materiales extranjeros, que escuchaban pacientemente nuestros razonamientos no siempre razonables, que miraban con benevolencia nuestros balbuceos, nuestras tentativas. Sus cuadros, sobre todo, nos mostraban un camino moderno y esencial posible, un camino de rigor y de sensibilidad. Hoy, pasado el tiempo, difuminados los contextos, nos reencontramos con esas obras: permanecen, y siguen constituyendo hitos, siguen hablándonos”.

BONET, Juan Manuel: “Tres artistas juntos”. En: Gerardo Rueda. Gustavo Torner. Fernando Zóbel. Obras de los años sesenta. Galería Jorge Mara. Madrid, 1992.

1993

Torner participa este año en la conferencia realizada en el Museo del Louvre sobre el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. También en el “Debate grandes Museos Nacionales” organizado por el Club de Debate de la Universidad Complutense de Madrid.

VISITANTES

38.880

1994

El 17 de diciembre se inaugura la exposición “Fernando Zóbel. Río Júcar”

en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que se verá, posteriormente, en el Museo de Bellas Artes San Pío V en Valencia. Se muestra en la granadina Galería Palace la exposición de obra de Guerrero “Homenaje a Zóbel”.

Fallece Ricard Giralt-Miracle.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Fernando Zóbel: Río Júcar, 17 diciembre 1994-16 abril 1995

14.447 visitantes

Motherwell: Obra Gráfica, 1975-1991, 26 septiembre 1995-8 abril 1996

19.017 visitantes

VISITANTES

34.919

1995

VISITANTES

42.020

1996

El día 25 de mayo fallece en Madrid Gerardo Rueda. Torner publica en ABC, del día 26, el artículo “Demasiado amigo”.

Este año Torner se encarga de la ampliación de la “Col·lecció March, Art Espanyol Contemporani”, en Palma de Mallorca, cuya primera instalación la había realizado él mismo en 1990.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Grabado Abstracto Español, 16 abril-18 noviembre 1996

22.195 visitantes

Millares: pinturas y dibujos sobre papel (1963-1971), 23 noviembre 1996-2 marzo 1997

6.836 visitantes

VISITANTES

34.510

1997

Exposición “El grupo de Cuenca” en la Sala de las Alhajas de Madrid. El catálogo contiene textos de Juan Manuel Bonet: “Cuenca, capital del lirismo”; Francisco Calvo Serraller: “El grupo de Cuenca y la historia del arte español”; María de Corral: “Enseñar a ver” y Alfonso de la Torre: “¿Pero hubo alguna vez un grupo de Cuenca?”

EDICIONES DEL MUSEO/FUNDACIÓN JUAN MARCH

Catálogo Museo de Arte Abstracto Español. Fundación Juan March. Cuenca. Fundación Juan March. Madrid, Editorial de Arte y Ciencia, S.A. 1997. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Diseño del catálogo de Jordi Teixidor

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Frank Stella, 13 marzo-15 junio 1997

13.519 visitantes

Grabado Abstracto Español, 24 junio-12 octubre 1997

11.813 visitantes

El objeto del arte, 24 octubre 1997-25 enero 1998

6.502 visitantes

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Sala de las Alhajas: *El grupo de Cuenca*, Caja de Madrid, Madrid, 6 febrero-6 abril 1997

VISITANTES

35.817

“Inaugurado en 1966, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca fue un hito en la todavía hoy parva museología de arte contemporáneo en nuestro país. Por de pronto, desde cualquier punto de vista que se echen las cuentas al respecto, esa institución insólita constituyó, en efecto, un acontecimiento cultural sin parangón. Lo fue, en primer lugar, por su naturaleza jurídica, ya que pertenecía a un artista, Fernando Zóbel, que, sin llamarse mecenas -no estaba eso aún de moda-, fue mucho más que lo que hoy se entiende por la tan aireada palabra. Lo fue también por dedicarse monográficamente no sólo al arte contemporáneo español en su vertiente más compleja, que es del arte actual, vivo, en proceso de creación -otra cosa que aún tardaría casi veinte años en reclamarse en nuestro país y, como siempre, de forma equivocada-, sino, rizando el rizo del criterio selectivo, por limitarse, en principio, a la “abstracción”. Lo fue, además, por sentido museológicamente normativo, al elegir como sede un centro histórico-monumental en el antípoda de una gran urbe; al instalarse en un edificio histórico singular, abriendo esa fecunda perspectiva de diálogo entre el pasado y el presente,

que por sí desmiente la falacia de los filisteos empeñados en enfrentar el arte de épocas (¡cómo si en arte importase otra cosa que la calidad!); y al concebir la distribución de las obras dentro del museo, no como un amontonamiento cronológico o taxonómico, sino, *mirabile visu*, en función de hacer valer la calidad y el sentido de cada una de ellas; esto es: acomodando el museo a las obras y no éstas a aquél, como desgraciadamente sigue siendo habitual...

Pero, por encima de todo, antes de continuar con una retahíla en exceso prolija -¿en qué terreno, digamos de paso, se puede temer en nuestro país ser prolijo cuando se trata de glosar las virtudes de una iniciativa cultural?-, el Museo de Arte Abstracto Español fue un acontecimiento sin parangón porque se trató de un diálogo entre artistas. Su propietario lo era, como lo fueron sus colegas que amistosamente le ayudaron en la empresa, algo, sin duda, encomiable por la desinteresada generosidad de todos ellos, pero, sobre todo, algo asombroso porque todos estos “trabajaron” sobre lo más difícil: sobre sí mismos; es decir: sobre lo que hacía su propia generación e, inercialmente, lo que pudieran aportar las siguientes. Para esto último, no basta la generosidad, ni la diligencia; hace falta también algo, desde el punto de vista artístico, esencial: criterio. La generosidad sin criterio, desde la perspectiva enunciada, no lleva a ninguna parte, pero, ¡ajo!, no hay criterio sin generosidad, y no lo hay, no porque el buen gusto requiera que su ejercitante sea persona virtuosa, sino porque no se puede valorar la calidad siendo mezquino.

De todas formas, cuando pensaba en lo que iba a escribir, me había propuesto no caer en la tentación de hacer sumario abrumador, pleno de datos y

razonamientos, que atestiguaran lo obvio: esa naturaleza excepcional de la iniciativa del museo conquense en el contexto español y, si se me apura, también en el internacional. No lo quería hacer, porque, como historiador ya algo experimentado, sé que lo legendario se impone siempre en la memoria, y que lo legendario es tal gracias a que recordamos sólo lo que eventualmente nos gusta pensar que ha ocurrido y sólo en la medida que ese recuerdo avale nuestros específicos intereses actuales; en una palabra: que, en vez de recordar el pasado, recordamos siempre, aunque parezca paradójico, el futuro, o, si se quiere, manipulamos el pasado en función de nuestras expectativas o intereses presentes. Esto, que se aprende cuando se trabaja sobre cualquier época histórica, cobra, no obstante, tintes de perentoriedad si lo que está dirimiendo es un acontecimiento relativamente próximo. Por tanto, lo que, en primerísimo lugar, el historiador debe preguntarse al respecto es simplemente lo siguiente: ¿A quién conviene o beneficia la revisión histórica propuesta? Y si, como ocurre con el caso que estamos tratando, la respuesta no está del todo clara —entre otras cosas, porque dos de sus tres principales promotores, Fernando Zóbel y Gerardo Rueda han muerto—, y la institución hoy está bajo la responsabilidad diferente de una Fundación, la de Juan March —cuyo criterio orientativo posible aún no se ha perfilado con claridad—, entonces se debe razonablemente temer que el inventario de datos aportados o la glosa crítica de los mismos, por muy completos y correctos que sean, se tomen como “quien oye llover”, con absoluta indiferencia, con benevolente distracción. El problema principal que tiene actualmente revisar la historia de este Museo de Cuenca y lo que se generó en su

entorno es, lo voy a decir a las claras, que todo lo que ha venido después no ha conseguido mejorarlo, lo cual convierte el recuerdo de esta iniciativa en algo profundamente incómodo. Así, quienes conocimos directamente la situación del arte español en ese momento, desde esta perspectiva de su promoción institucional y museológica, hemos podido comprobar con estupefacción, durante estos últimos quince años, cómo se exaltaban cosas del pasado absolutamente triviales o de mucho menor envidia, mientras que se ignoraba o minimizaba la indiscutible importancia del Museo de Arte Abstracto Español. ¿Por qué? Pues se ha hecho desde entonces hasta ahora en esa misma dirección y se comparan los medios empleados, la forma de emplearlos y, claro, sobre todo los resultados”.

CALVO SERRALLER, Francisco: “El grupo de Cuenca y la historia del arte español”. En: *El grupo de Cuenca. Caja de Madrid. Madrid, 1997.*

“(…)Y otros términos, que en ellos eran o son habituales podrían citarse: el deslumbramiento, la armonía y la serenidad; la plenitud en la sobriedad, lo sencillo, lo simple, lo que está hecho con una total carencia de énfasis; la ausencia de retórica, una sensualidad contenida y, por último, la contradicción, creadora de tensión, diálogo y conversación, esa unión de opuestos que Zóbel veía en su propia pintura como elemento armonizador, y que jamás entendió como enfrentamiento, sino como solución y por qué al mismo tiempo.

Este grupo de amigos, y su principal realización pública, cumplieron, además, un papel sustancial y germinal en la formación y en el pensamiento de algunos de los más importantes pintores de la generación siguiente. También, aunque el reconocimiento de su influencia ha sido

más tardío, de algunos de los más conspicuos críticos de arte, que ejercen su labor desde hace veinte años. Aún más, la labor de difusión realizada desde el museo a través de sus ediciones de obra gráfica original y, también, de ciertas reproducciones de calidad, aproximó el arte de su tiempo a un gran número de personas ajenas a él.

En esta suma de haceres, seguramente no todo fueron aciertos, pero —al margen del desagradecimiento con que las fuerzas políticas tienen acostumbrados a los intelectuales independientes y a otras estúpidas polémicas de las que difícilmente se salvan quienes, en España, pretenden llevar a buen fin sus proyectos culturales subjetivos—, lo cierto es que aquella posibilidad de “hacer algo verdaderamente bien hecho”, se cumplió con creces. Todavía disfrutamos, de verdad, con ello. (...)”.

CORRAL LÓPEZ DORIGA, María de: “Enseñar a ver”. Introducción al catálogo *El grupo de Cuenca. Caja de Madrid. Madrid, 1997.*

1998

Exposición “El grupo de Cuenca” en la Casa del Cordón de Burgos y Parque de la Ciudadela en Pamplona. El catálogo contiene un texto de Alfonso de la Torre: “Rueda. Torner. Zóbel: cegadora belleza” y fotografías inéditas de Fernando Zóbel.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Grabado Abstracto Español, 3 febrero-19 julio 1998
17.459 visitantes

José Guerrero: *Obra Gráfica 1970-1985*, 28 julio-22 noviembre 1998
13.166 visitantes
Grabado Abstracto Español, 27 noviembre 1998-7 marzo 1999
8.093 visitantes

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Casa del Cordón: *Rueda, Torner, Zóbel. El grupo de Cuenca*, Caja de Burgos, Burgos, 30 abril-27 junio 1998 y Parque de la Ciudadela, Pamplona, 3-26 julio 1998

VISITANTES

35.425

1999

La Diputación de Cuenca edita *Zóbel. Obra gráfica completa*, realizado por Rafael Pérez-Madero, a la par que se muestra la exposición "Zóbel: Obra gráfica" en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Robert Rauschenberg, 12 marzo-13 junio 1999
13.284 visitantes
Kurt Schwitters, 30 junio-10 octubre 1999
10.741 visitantes
Zóbel: Obra Gráfica, 22 octubre 1999-2 mayo 2000
19.938 visitantes

VISITANTES

38.988

2000

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Nolde: *Visiones*, 19 mayo-3 septiembre 2000
12.688 visitantes
Lucio Muñoz *Íntimo*, 26 septiembre 2000-28 enero 2001
12.930 visitantes

VISITANTES

39.759

2001

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Sempere: *Paisajes*, 6 febrero-16 abril 2001
9.593 visitantes
Rodchenko. *Geometrías*, 24 abril-26 agosto 2001
15.512 visitantes
Gottlieb. *Monotipos*, 8 noviembre 2001-13 enero 2002
4.806 visitantes

DEL LIBRO DE FIRMAS

José Saramago (20/V/2001)

VISITANTES

37.502

2002

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Mompó. *Obra sobre Papel*, 22 enero-5 mayo 2002
11.970 visitantes
Manuel Rivera, *Reflejos*, 10 mayo-1 septiembre 2002
11.805 visitantes
Saura: *Damas*, 13 septiembre 2002-2 febrero 2003
12.969

VISITANTES

37.411

2003

Exposición retrospectiva de Fernando Zóbel organizada por el MNCARS, mostrada, además de en Madrid, en la Casa Zavala de Cuenca y en la Sala de Exposiciones de la Caja San Fernando en Sevilla. El catálogo editado contiene textos de Marcos-Ricardo Barnatán ("Vindicación del diálogo"); Antonio Bonet Correa ("Fernando Zóbel, espejo de académicos"); Juan Manuel Bonet ("Tributo a Fernando Zóbel") y Rafael Pérez-Madero ("En torno a la pintura de Fernando Zóbel").

Curso sobre "El grupo de Cuenca", impartido en noviembre en el MNCARS.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Chillida. Elogio de la Mano, 12 febrero-11 mayo 2003

12.187 visitantes

Del Aula al Museo, 20 mayo-8 junio 2003

2.450 visitantes

Gerardo Rueda. Construcciones, 20 junio-5 octubre 2003

8.907 visitantes

Esteban Vicente. Collages, 15 octubre 2003-8 febrero 2004

8.658 visitantes

VISITANTES

34.256

2004

Se realiza la exposición “La poética de Cuenca. 40 años después: 1964-2004” que se muestra en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, exposición que evoca la fecha de la llegada de los artistas a la ciudad, hacia 1963-1964. La portada del catálogo recoge una vista nocturna de las Casas Colgadas, de Fernando Nuño. La tipografía utilizada es el Alfabeto Gaudí, creado por Ricard Giralt-Miracle en 1962.

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Popova, 18 febrero-23 mayo 2004

11.330 visitantes

Del Aula al Museo, 1-14 junio 2004

1.216 visitantes

Picasso: “Suite Volland”, 22 junio-12 septiembre 2004

8.438 visitantes

Gordillo: Dúplex, 24 septiembre-12 diciembre 2004

8.825 visitantes

Kandinsky: Acuarelas, 17 diciembre 2004-28 marzo 2005

10.393 visitantes

EXPOSICIONES VINCULADAS AL MUSEO

Centro Cultural de la Villa, *Cuenca: Cuarenta años después (1964-2004). La poética de Cuenca*, Madrid, 21 noviembre 2004-16 enero 2005

DEL LIBRO DE FIRMAS

Jack Cowart, Roy Lichtenstein Foundation (26/VI/2004)

VISITANTES

35.723

2005

EDICIONES DEL MUSEO/FUNDACIÓN JUAN MARCH

Catálogo Museo de Arte Abstracto Español. Fundación Juan March. Cuenca. Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia, S.A. Madrid, 2005. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Diseño del catálogo de Jordi Teixidor

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Nueva Fotografía, 8 abril-26 junio 2005

9.029 visitantes

Del Aula al Museo, 1-10 julio 2005

596 visitantes

Beckmann, 15 julio-4 septiembre 2005

5.181 visitantes

Egon Schiele, en cuerpo y alma, 14 septiembre-13 noviembre 2005

8.299 visitantes

Lichtenstein, en proceso, 25 noviembre 2005-19 febrero 2006

8.232 visitantes

VISITANTES

39.542

2006

EXPOSICIONES TEMPORALES ORGANIZADAS POR EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL / FUNDACIÓN JUAN MARCH (EN EL MUSEO)

Rostros y Máscaras, 3 marzo-28 mayo 2006

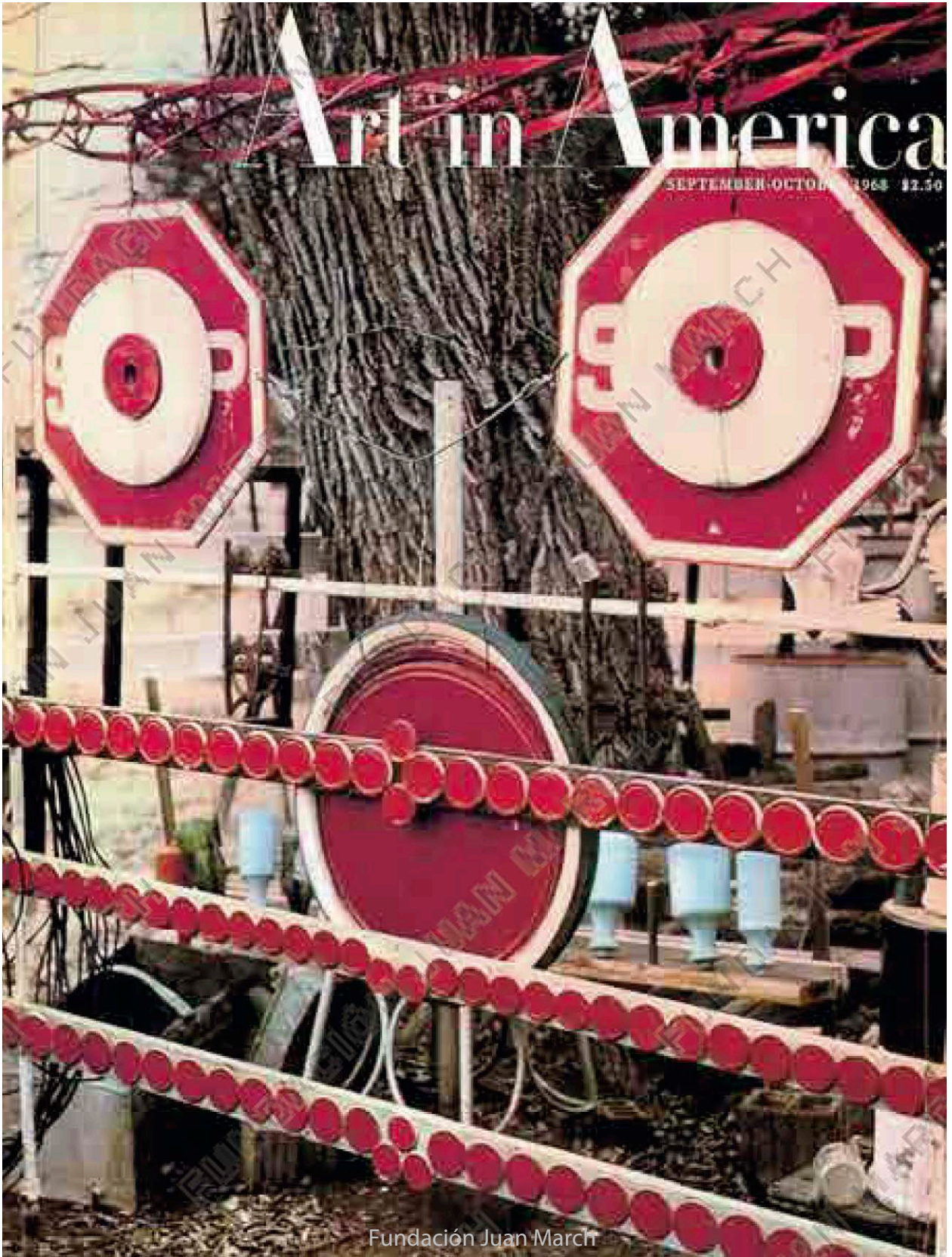
10.358 visitantes

La ciudad abstracta. 1966: El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español, 28 junio-17 diciembre 2006

Entre 1966 y 2006 se estima que han visitado el Museo de Arte Abstracto Español más de un millón y medio de personas.







EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL: BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Alfonso de la Torre

Esta bibliografía recoge exclusivamente, y por orden alfabético de autores y medios de comunicación, los artículos y noticias de prensa, además de los catálogos, libros y monografías, publicadas en torno al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca desde los inicios de su gestación. En la coincidencia onomástica de autores, los textos se ordenan cronológicamente. Los textos relativos a artistas vinculados al museo se citan sólo cuando en su contenido se trata con cierta extensión el asunto de este trabajo.

I. EL MUSEO EN LA PRENSA NACIONAL E INTERNACIONAL

II. LIBROS Y CATÁLOGOS

III. CATÁLOGOS (EDICIONES DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL O DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH)

IV. OTRAS PUBLICACIONES RELACIONADAS CON EL MUSEO Y SU COLECCIÓN

Fotos págs. 266-267: Detalle de la biblioteca del museo. Fotos Santiago Torralba

Foto pág. 268: Cubierta de la revista *Art in America*, septiembre-octubre 1968

I. EL MUSEO EN LA PRENSA NACIONAL E INTERNACIONAL

ABARCA, Juan

Primer Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca. *VIDA NUEVA*. Madrid-Barcelona, 17 de septiembre de 1966.

ABC

El Museo de las Casas Colgadas. Madrid, 8 de abril de 1967. Pág. 32.
Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. Madrid, 1 de junio de 1972.

Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. Madrid, 4 de junio de 1972. Pág. 51.

Inauguración de un museo de arte abstracto en las Casas Colgadas de Cuenca. [Edición de] Sevilla, 2 de julio de 1966.

Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. [Edición de] Sevilla, 8 de junio de 1972.

El pintor Fernando Zóbel, Hijo Adoptivo de Cuenca. Madrid, 30 de julio de 1972.

Exposición de Tàpies en Madrid y creación del Museo de Cuenca. *LOS DOMINGOS DE ABC*. Madrid, 1 de agosto de 1976.
Próxima ampliación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Madrid, 14 de mayo de 1978. Pág. 32.

El Rey entregó las medallas de oro de las Bellas Artes. Madrid, 30 de mayo de 1980. Pág. 33.

La colección del Museo Abstracto de Cuenca, donada a la Fundación March. Madrid, 16 de enero de 1981.

Garantizada la permanencia del Museo de Arte Abstracto en Cuenca. Madrid, 20 de enero de 1981.

El Museo de Abstracto de Cuenca (sic), entregado a la Fundación March. Madrid, 9 de junio de 1981. Pág. 35.

El grupo de Cuenca. *ABC DE LAS ARTES*. Nº 272. Madrid, 17 de enero de 1997.

Grupo de Cuenca. Madrid, 7 de febrero de 1997. Pág. 16.

AGROMAYOR, Luis

Arte Abstracto. *JANO*. Nº 240. Madrid, 10 de septiembre de 1976. Fotografías del autor.

AGUILERA CERNI, Vicente

Una perspectiva de la pintura española. *CIVILTÀ DELLE MACCHINE. REVISTA BIMESTRALE DI CULTURA CONTEMPORANEA DIRETTA DA FRANCESCO D'ARCAIS*. Año XII. Nº 6. Torino, noviembre-diciembre de 1964.

Lettera dalla Spagna. *D'ARS*. Año VII-VIII. Nº 5. Milano, 10 de enero de 1967. Pág. 159.

AGUIRRE, Juan Antonio

En las Casas Colgadas de Cuenca. Museo-Colección de Arte Abstracto español, único en el mundo en su género. *GACETA UNIVERSITARIA*. Año V. Nº 65. Madrid, 1 de octubre de 1966.

¿Qué ha pasado con la "generación abstracta española"? *ÍNDICE*. Año XXIII. Nº 235. Madrid, septiembre de 1968. Pág. 38.

Plano del Museo de Cuenca. *ARTES*. Nº 100. Madrid, septiembre de 1969. Págs. 14-16.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (págs. 364-365).

ALBOREA, Juan

Cuenca. *VIDA NUEVA*. Madrid, septiembre de 1966.

ALCALÁ, Eduardo

El Museo de Arte Abstracto cumple treinta años de vanguardia y rosas. *EL DIA DE CUENCA*. Cuenca. 22/VI/1996. Págs. 20-21.

ALCÁNTARA, Manuel

Las ciudades más bellas de España: Cuenca. *BLANCO Y NEGRO*. Madrid, 4 de febrero de 1967. Fotos de Jaime Pato.

"ALFONSO" (Pseudónimo)

Cuenca Antigua. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 20 de febrero de 1966.

ALONSO CASTRILLO, Álvaro

"Vida pétrea, piedra viva" *ABC*. Madrid, s/f, 1966.

ÁLVAREZ, Carlos - Luis (Cándido)

Museo de Arte Abstracto Español. *LABORATORIOS ABELLÓ*. Madrid, ca. 1970.

ÁLVAREZ CHIRVECHES, Martín

Crónica de la ciudad. *RADIO CUENCA*. Cuenca, 19 de noviembre de 1963 (Transcripción de la grabación de las palabras del autor conservada en es archivo de la Fundación Juan March, Madrid).

Las Casas Colgadas. *ABC*. Madrid, s/f, ca 1965. Fotos de Texeda.

El Museo de Arte Abstracto. ABC. Madrid, 5 de julio de 1966. Págs. 57-58.

AMÓN, Santiago

A propósito de una encuesta. EL PAÍS, Arte. Madrid, 14 de agosto de 1977. Pág. 17.

Conversación con Fernando Zóbel. EL PAÍS, Arte y Pensamiento. Madrid, 12 de marzo de 1978. Pág. VIII.

AMORÓS, Andrés

Fernando Zóbel. YA. Madrid, 16 de diciembre de 1978. Pág. 42.

ANTOLÍN, Enriqueta

Zóbel, artista y mecenas, recibe el homenaje de la ciudad de Cuenca. EL SOL. Madrid, 25 de septiembre de 1991. Pág. 57.

ARCHITECTURAL FORUM

Focus: Spain's Hanging Museum. N° 4. New York, diciembre de 1966.

ARTEGUÍA

Artencuesta. El Museo de Arte Abstracto de Cuenca cumple diez años. Año V. N°s 28 y 29. Madrid, verano de 1977.

Reproducido en: *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 13 de julio de 1977.

ÁVILA, José Vicente

Medalla de Oro en Bellas Artes. DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 8 de marzo de 1980.

BALEARES

Museo de Arte Abstracto. El mejor de Europa. Palma de Mallorca, 17 de junio de 1966.

BALZER, Carmen

Cuenca y el arte abstracto español. LA NACIÓN. Buenos Aires, 29 de agosto de 1971. Pág. 2.

BALLESTER, José María

Zóbel, literario. MADRID. Madrid, 13 de marzo de 1971.

Las casas de los pintores. GENTLEMAN. Madrid, noviembre de 1973. Págs. 99-105.

BARNATÁN, Marcos Ricardo

Un arte vivo. EL MUNDO. Madrid, 5 de febrero de 1997. Pág. 47.

BARRIO-GARAY, José Luis

Desde la Hoz del Huécar: contextos, impactos y repercusiones en España y el extranjero. GOYA, N° 226. Madrid, enero-febrero de 1992. Págs. 213-221.

BERMEJO, José María

El arte abstracto español se ha refugiado en Cuenca. Fernando Zóbel: "No se ha resuelto el problema de ver un cuadro a solas". YA. Madrid, 24 de enero de 1981.

Fernando Zóbel: La facilidad de mi pintura es la facilidad de la obra ensayada. YA. Madrid, 4 de marzo de 1982.

El espíritu de Cuenca. VIDA NUEVA. Madrid-Barcelona, 14 de febrero de 1997.

BILCKE, Maurits

Spaans museum voor abstracte kunst. GAZET VAN ANTWERPEN. Antwerpen, 26 de junio de 1969.

Cuenca betoverende stad en abstracte kunst. DE SPECTATOR. Antwerpen, 8-9 de mayo de 1971. Pág. 9.

BLASCO, José Joaquín

La generación joven y el embrujo del Museo de Casas Colgadas [sic]. El año en que el Huécar fue algo más que un río, por el empeño de un romántico.

NUEVO DIARIO. Cuenca, 28 de septiembre de 1991. Págs. 8-9.

Gustavo Torner evoca los primeros años del Museo de Arte Abstracto. *NUEVO DIARIO*. Cuenca, 29 de septiembre de 1991. Pág. 10.

BLASSI, Jaume y BLASSI, Jordi

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca. IMAGEN Y SONIDO. N° 77. Barcelona, noviembre de 1969.

BOENDERS, Frans

Een Spaanse lente. MUZIEK EN WOORD. Bruselas, mayo de 1978.

BONET CORREA, Antonio

Musée d'art. L'OEIL. Lausanne, octubre de 1976.

BONET, Juan Manuel

Museo de Arte Abstracto de Cuenca : 10 años. GUADALIMAR. N° 97. Marzo de 1977.

Un "amateur" inolvidable. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 6 de junio de 1991. Pág. 140.

Museo de Cuenca. **Ensoñación abstracta.** *BLANCO Y NEGRO.* Año C. Nº 3.767. Madrid, 8 de septiembre de 1991. Págs. 46-49.

BROOKS, Patricia K.

Madrid. **HOUSE & GARDEN.** New York, diciembre de 1964. Fotografías de Lester K. Brooks.

Julian the Tranquil slept here. *THE SATURDAY REVIEW.* New York, 25 de noviembre de 1967. Págs. 66-68.

Cuenca. New Art in Old Spain. *ART IN AMERICA.* New York, septiembre y octubre de 1968.

Cuenca: Old Spain Glorifies New Art. *VENTURE.* New York, octubre de 1970. Fotografías de Jackie Curties.

CAJIDE, Isabel

Entrevista con Zóbel. *ARTES.* Nº 59. Madrid, octubre de 1964.

CALVO SERRALLER, Francisco

Fernando Zóbel: los beneficios de una pasión. *EL PAÍS.* Madrid, 27 de enero de 1981.

Peregrino de la belleza. *EL PAÍS.* Madrid, 3 de junio de 1984.

El ojo que nos enseñó a mirar. *EL PAÍS.* Madrid, 9 de junio de 1984.

La estética de Cuenca. *EL PAÍS.* Madrid, 23 de noviembre de 1992. Pág. 35.

CANO LASSO, Julio

Museo de Arte Abstracto en Cuenca. *ARQUITECTURA.* Nº 97. Madrid, enero de 1967. Pág. 40.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*, Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 358).

CANOGAR, Rafael

Gran compañero y animador. *ABC.* Madrid, 3 de julio de 1984.

C. CÁRCELES

"Fernando Zóbel: Unas 25.000 personas visitan anualmente el Museo de Arte Abstracto de Cuenca". *EL CORREO DE ANDALUCÍA.* Sevilla, 2 de diciembre de 1972.

CARTA DE ESPAÑA

Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Nº 196. Madrid, abril de 1976.

CASTAÑO, Adolfo

Las exposiciones del año. *ABC DE LAS ARTES.* Madrid, 26 de diciembre de 1997.

CASTILLO, Alberto del

Las Casas Colgadas de Cuenca, en el Colegio de Arquitectos. *EL NOTICIERO UNIVERSAL.* Barcelona, 10 de octubre de 1967.

CASTRO ARINES, José de

Cuenca, el museo y la arquitectura. *INFORMACIONES.* Madrid, 5 (?) de junio de 1972.

Reproducido en: *DIARIO DE CUENCA.* Cuenca, 16 de junio de 1972.

CERRILLO, Pedro

Más espacio para el Museo de Cuenca. *ABC.* Madrid, 11 de octubre de 1978.

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca, Placa de Honor del Consejo de Europa. *ABC.* Madrid, 6 de diciembre de 1980.

Treinta y cinco mil visitantes por año del Museo de Arte Abstracto. *ABC.* Madrid, 15 de enero de 1981.

CERRILLO, Tomás F.

Carta abierta al alcalde. En favor de Fernando Zóbel. *DIARIO DE CUENCA.* Cuenca, 7 de diciembre de 1978. Pág. 4.

"CLAUDIO" (pseudónimo)

Museo. *DIARIO DE CUENCA.* Cuenca, 19 de julio de 1969.

Información. *DIARIO DE CUENCA.* Cuenca, 29 de agosto de 1970.

Manolo Millares. *DIARIO DE CUENCA.* Cuenca, 22 de agosto de 1972.

COLGATE, Mabel

Hanging Houses Become Modern Art Museum. *CAMBRIDGE CHRONICLE.* Cambridge, 1974.

COLINAS, Antonio

Recordando a Fernando Zóbel. *EL PAÍS.* Madrid, 11 de septiembre de 1984.

COLOMER, Marc I.

El Museo de Cuenca, premiado por el Consejo de Europa. *DIARIO DE BARCELONA.* Barcelona, 2 de mayo de 1981.

COOPER, Ann

Cuenca's Abstract Art and Hanging Houses. *HERALD TRIBUNE.* New York, 12 de julio de 1979.

CRESPO, Ángel

Un museo de arte abstracto en las Casas Colgadas de Cuenca. *FORMA NUEVA-EL INMUEBLE.* Nº 8. Madrid, septiembre de 1966. Portada y artículo en su interior. Fotografías de Numay.

CRUZ, Juan

Los museos de arte moderno deben integrarse plenamente en la sociedad. Reunión internacional de especialistas en Madrid. *EL PAÍS*. Madrid, 2 de diciembre de 1978.

Historia de un sentido de la amistad. El Museo de Arte Abstracto de Cuenca cumple 25 años. *EL PAÍS*. Madrid, 11 de junio de 1991. Pág. 38.

Lugares sin tiempo. Reportaje: Cuenca. Subir es bajar. *EL PAÍS*. Madrid, 7 de agosto de 2005.

CUADERNOS MANCHEGOS

Museo y cultura. Nº 13. Tomelloso, julio de 1977. Pág. 30.

DAILY FREE PRESS

Spanish works on display at NC Art Museum. Kinston, North Carolina, 10 de julio de 1975.

DANVILA, José Ramón

Rueda, Torner y Zóbel, trabajos de los sesenta. *EL PUNTO DE LAS ARTES*. Madrid, 20 a 26 de noviembre de 1992. Pág. 6.

Los pintores de Cuenca. *GUADALIMAR*. Año XXII. Nº 136. Madrid, febrero-marzo de 1997. Pág. 21.

Lirismo y abstracción. *EL MUNDO. LA REVISTA DE MADRID*. Nº 350. Madrid, 7 a 13 de febrero de 1997.

Los pintores de Cuenca. Un estilo, una filosofía. *EL PUNTO DE LAS ARTES*. Madrid, 7 a 13 de febrero de 1997. Págs. 4-5.

Poesía y color de la pintura. *TEMAS PARA EL DEBATE*. Nº 29. Madrid, abril de 1997. Págs. 73-74.

DAS KUNSTWERK

Cuenca. Baden-Baden, diciembre de 1966 y enero de 1967.

DELGADO, Fernando

Conversación en Cuenca con Fernando Zóbel. La obra de Manolo Millares en el Museo de Arte Abstracto. *EL DIA*. Santa Cruz de Tenerife, s/f, agosto de 1972.

DIARIO DE CUENCA

Cuenca. Cuenca, 11 de junio de 1966.

Anoche, inauguración del Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 1 de julio de 1966.

Imposición de las insignias de Alfonso X el Sabio a los señores Zóbel de Ayala y Torner de la Fuente. Cuenca, 17 de diciembre de 1967.

Una muestra de arte abstracto de Cuenca en Santa Cruz de Tenerife. Cuenca, 21 de mayo de 1968. Pág. 3.

Mañana, homenaje al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Cuenca, 2 de junio de 1972.

Homenaje al Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 4 de junio de 1972. Fotografías de Vos Saus.

Homenaje a Fernando Zóbel. Cuenca, 26 de junio de 1972.

Homenaje a Fernando Zóbel. Cuenca, 27 de julio de 1972.

Roma del abstracto. Cuenca, 8 de septiembre de 1972.

32.000 visitantes vinieron a las Casas Colgadas a visitarlo. Cuenca, 8 de enero de 1974.

Fernando Zóbel y el Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 21 de abril de 1976.

Ampliación del Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 13 de agosto de 1976.

Propuesta para ampliación del Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 14 de agosto de 1976.

Cuenca verano. Cuenca, 20 de agosto de 1976. Pág. 8.

Década del Museo Abstracto. Cuenca, 24 de marzo de 1977.

El Museo Abstracto, crece. Cuenca, 27 de mayo de 1977. Portada y págs. 14-15.

ARTEGUIA: Artencuesta. El Museo de Arte Abstracto de Cuenca cumple diez años. Cuenca, 13 de julio de 1977.

Hoy se inaugura la ampliación del Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 26 de octubre de 1978. Fotografías de Pinós.

La biblioteca del Museo de Arte Abstracto abierta al público. Cuenca, 9 de noviembre de 1978.

Propuesta para conceder la Medalla de Oro de la ciudad a Fernando Zóbel. Cuenca, 28 de noviembre de 1978. Pág. 6.

Visita de artistas-Reunión de "amigos" en torno al Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 29 de noviembre de 1978. Portada y pág. 7.

La Medalla de Oro de Cuenca, a Zóbel. Adhesiones de Amigos del Teatro y Agrupación de Hostelería y Turismo. Cuenca, 30 de noviembre de 1978.

La AFOC en pro de Zóbel. Cuenca, 8 de diciembre de 1978.

Para Fernando Zóbel. Cuenca, 10 de diciembre de 1978.

La Condesa de Barcelona estuvo ayer en Cuenca. Cuenca, (s/f) julio de 1979.

Fernando Zóbel, miembro del Consejo Asesor de las Artes Plásticas. Cuenca, 12 de noviembre de 1979.

El Museo Abstracto ha merecido la Medalla de Oro en Bellas Artes. Cuenca, 8 de marzo de 1980.

Premio Europeo al Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 3 de diciembre de 1980.

El Museo Abstracto a la Fundación March. Cuenca, 15 de enero de 1981. Portada y pág. 5.

Homenaje a Zóbel. Cuenca, 6 de marzo de 1981.

Elogio y galardón al museo conquense de arte abstracto. Cuenca, 29 de mayo de 1981. Pág. 6.

Hoy, acto formal de donación del Museo de Arte Abstracto. Cuenca, 5 de junio de 1981.

Entrega del Museo de Arte Abstracto a la Fundación March. Cuenca, 6 de junio de 1981. Pág. 11.

Con Palazuelo y Tàpies esperando a Goya. Cuenca, 7 de junio de 1981. Pág. 12. Fotografías de Pinós.

DIARIO 16

Abiertas las nuevas salas del Museo de Cuenca. Madrid, 29 de septiembre de 1978.

DINERO

Pistas de la cultura. Madrid, 10-16 de marzo de 1997.

DOMÍNGUEZ MILLÁN, Enrique

Cuenca, indefinible. ARRIBA. Madrid, 1 de septiembre de 1968.

DOMINGUEZ UCETA, Acacia

Un sueño entre dos corrientes. EL MUNDO. Madrid, 1 de julio de 1991. Pág. 11.

DORADO, María Luísa

El grupo de Cuenca. NOTICIAS MÉDICAS. Madrid, 14 de febrero de 1997.

DUNGAN, Eloise

Don Quixote rode here. SAN FRANCISCO EXAMINER. San Francisco, 16 de agosto de 1970.

DYCKES, William

A 'Hanging House' for Spanish Abstractions. NEWYORK HERALD TRIBUNE. Paris, 5 de julio de 1966. Pág. 5.

Cuenca: From eagles' nests to a haunted city. GUIDEPOST. Madrid-Londres, 29 de julio de 1966.

Cuenca: Skeetchbook of a Spanish Hill Town. ARTS MAGAZINE. New York, abril de 1971.

Reproducido en: THE HARVARD LIBRARIAN. Vol. 7. N° 6. Cambridge, mayo de 1971.

EL ALCÁZAR

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Madrid, 16 de enero de 1981.

EL COLOMBIANO

Las Casas Colgadas de Cuenca. Medellín, 18 de noviembre de 1970.

EL DÍA (Santa Cruz de Tenerife)

Exposición "Museo de Arte Abstracto de Cuenca". Santa Cruz de Tenerife, 27 de abril de 1968.

Realidad y sentido de un museo. Conferencia de Santos Torroella en el Museo Municipal. Santa Cruz de Tenerife, 30 de abril de 1968.

EL DÍA DE CUENCA

El próximo día 5 se presentará la exposición "El Grupo de Cuenca". Cuenca, 30 de enero de 1997.

Una exposición recoge la obra dispersa de los pintores del "Grupo de Cuenca". Cuenca, 6 de febrero de 1997.

Si quiere saber qué ha pasado en la plástica española hay que ir a Cuenca. Cuenca, 26 de noviembre de 2004.

EL NOTICIERO UNIVERSAL

El Museo de las Casas Colgadas-Una lección museística. Barcelona, 19 de julio de 1967.

EL PAÍS

Escuela de Cuenca. EL PAÍS SEMANAL. Madrid, 2 de febrero de 1997.

Homenaje al grupo de Cuenca con una revisión histórica de su estética. Madrid, 6 de febrero de 1997. Pág. 31.

Zóbel y Torner, en el Centro Cultural de la Villa. Madrid, 26 de noviembre de 2004.

EL PERIÓDICO-EXTREMADURA

El grupo de Cuenca muestra su herencia. Cáceres, 26 de enero de 1997.

EL PUNTO DE LAS ARTES

Los veinticinco años del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Carpeta conmemorativa con siete serigrafías originales. Madrid, 7 a 13 de junio de 1991.

Inauguración de la exposición "El grupo de Cuenca". Madrid, 31 de enero de 1997.

El grupo de Cuenca, historia y actualidad. Madrid, 7 a 13 de febrero de 1997. Portada.

ENTRENA, Enrique

Entrevista a Fernando Zóbel. LA VERDAD. Alicante, 13 de noviembre de 1975.

Entrevista a Fernando Zóbel. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 13 de enero de 1976.

ERAUSQUIN, Victoria

El Grupo de Cuenca. *EXPANSIÓN*. Madrid, 22 de febrero de 1997.

ES-THE WEEK IN SPAIN

Museum of Abstract Art, Cuenca. Madrid, 5 de mayo de 1969.

ESPAÑA SEMANAL ("J. L. G.")

El Museo de Arte Abstracto es único en el mundo. Madrid, 14 de abril de 1968.

EXCELSIOR ("A.N.S.A.")

El Museo de Arte Abstracto Español tiene ya tres años. México, 19 de junio de 1969. Pág. 9.

FABIÁN DE BRIHUEGA, Beatriz

Un museo imaginario. Gerardo Rueda recuerda a su amigo Zóbel. *HECHOS DEL MUNDO*. Nº 7. Madrid, 8 de julio de 1991. Págs. 57-59.

El grupo de Cuenca. *NUEVO ESTILO*. Nº 229. Madrid, Abril de 1997.

FENOLL, Rogelio

El año de Eusebio Sempere. *INFORMACIÓN ALICANTE*. Alicante, 16 de febrero de 1997.

FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel

XXV Años del Museo de Arte Abstracto Español. *GUADALIMAR*. Nº 112. Madrid, junio a septiembre de 1991. Pág. 42.

El grupo de Cuenca. *GUADALIMAR*. Año XXII. Nº 136. Madrid, febrero-marzo de 1997. Págs. 106-107.

FERNÁNDEZ DE ANGULO, Javier

El calígrafo del tiempo. *VOGUE*. Madrid, diciembre de 2004. Págs. 254-258.

FERRER DE FELIPE, Francisco

Una ciudad para un museo. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 1 de agosto de 1969.

FINNE, Ferdinand

Gjennom La Mancha's gullvidder til det hengende museum i Cuenca. *MORGENBLADET*. Oslo, 24 de octubre de 1970.

FISAC, Miguel

Museo de Arte Abstracto en Cuenca. *ARQUITECTURA*. Nº 97. Madrid, enero de 1967. Pág. 41.

Reproducido parcialmente en: *El museo de las Casas Colgadas de Cuenca*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967.

Reproducido parcialmente en: ORTEGA, Salvador. **Museo de Arte Abstracto (V).** *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 358).

FLAQUER, José Antonio

Fernando Zóbel nos habla de su obra. *NOTICIERO UNIVERSAL*. Barcelona, 2 de noviembre de 1966.

FLORES JARAMILO, Renan

Magia y belleza en Cuenca. *ABC*. Madrid, 2 de agosto de 1977.

FLÓREZ, Elena

Ayer y hoy de Cuenca. *EL ALCÁZAR*. Madrid, 24 de abril de 1976. Fotografías de Fernando Gordillo.

FRAGUAS, Rafael

Cuenca pinta a Colón con sus poemas. Tributo al Museo de Arte Abstracto. *EL PAÍS*, Madrid, 5 de diciembre de 2004.

GÁLLEGO, Julián

Carpeta de Aniversario. *ABC-BLANCO Y NEGRO*. Madrid, 6 de junio de 1991. Págs. 140-141.

Los tres caballeros de Cuenca. *ABC DE LAS ARTES*. Nº 56. Madrid, 27 de noviembre de 1992. Pág. 31.

Vuelve el grupo de Cuenca. *ABC DE LAS ARTES*. Nº 275. Madrid, 7 de febrero de 1997. Págs. 32-33.

GARCÍA-OSUNA, Carlos

Preguntas a Fernando Zóbel. *EL IMPARCIAL*. Madrid, 24 de febrero de 1978.

El Grupo de Cuenca. *EL SEMANAL*. Madrid, 16 de febrero de 1997.

GARCÍA PICAZO, Mercedes

Cuenca. El primer museo de arte abstracto en una ciudad milenaria. *TELVA*. Nº 73. Madrid, 1 de octubre de 1966. Págs. 55 y ss. Fotografías de Pimentel.

GARCÍA YEBRA, Tomás

Cuenca en abstracto, el vuelo de una generación. SUPLEMENTO. Madrid, 1991. Págs. 38-43. Fotografías de Joaquín Amestoy.

GARMAT, Luis

A punto de colgar. PUEBLO. Madrid, 19 de febrero de 1982.

GAVILÁN, Sergio

Memoria y futuro de los artistas españoles. RANKING DE LA ECONOMÍA ESPAÑOLA. Madrid, marzo de 1997.

GAYA NUÑO, Juan Antonio

El precioso Museo de Cuenca. DIARIO DE BARCELONA. Barcelona, 16 de septiembre de 1967.

Reproducido parcialmente en: *El museo de las Casas Colgadas de Cuenca*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967.

Reproducido parcialmente en: ORTEGA, Salvador: **Museo de Arte Abstracto (V)**. DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

GIRALT-MIRACLE, Daniel

El Museo de las Casas Colgadas de Cuenca. ARTE Y LETRAS. Madrid, 21 de octubre de 1967. Pág. 60. Fotografías de Jaume y Jordi Blasi.
Cuenca, un modelo; Zóbel, un precursor. ABC. Madrid, 4 de julio de 1991. Pág. 56.

GLUECK, Grace

Art Notes. A Hanging Museum. THE NEW YORK TIMES. New York, 17 de abril de 1966.

GOÑI, Javier

Fernando Zóbel: "El arte americano de los cincuenta y sesenta tuvo una influencia decisiva en todo el mundo". INFORMACIONES. Madrid, 9 de febrero de 1977.

GOR, Francisco

Góngora, en Cuenca. S/P. Madrid, 29 de junio de 1969.

GUADIANA

Museo de Arte Abstracto de Cuenca: diez años. N° 97. Madrid, 17-23 de marzo de 1977. Pág. 63.

GUIDEPOST

Music of the spheres. The Cuenca group. Madrid-Londres, 28 de febrero de 1997.

GUTIÉRREZ, Fernando

La colección de arte abstracto del Museo de Cuenca. LA VANGUARDIA. Barcelona, 29 de abril de 1981.

HARVARD ALUMNI BULLETIN

The Hanging Houses of Cuenca. Vol. 69. N° 8. Harvard, 2 de febrero de 1967. Portada e interior:

The Hanging Houses revisited. Harvard, enero de 1972. Págs. 32 y ss.

HERALD DURHAM

Major spanish art show opens today. Durham, North Carolina, 20 de julio de 1975.

HERAS, Jesús de las

Cuenca, futuro en el pasado. DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 20 de agosto de 1966.

HERNANDEZ PIJUÁN, Joan

El carnet de un pintor-El Museo de Cuenca. NOTICIERO UNIVERSAL. Barcelona, 30 de noviembre de 1966.

HERRERO, Rafael

Un museo de Cuenca. Arte Abstracto. DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 25 de agosto de 1969.

HIGUERAS, Fernando

Museo de Arte Abstracto en Cuenca. ARQUITECTURA. N° 97. Madrid, enero de 1967. Págs. 41-42.

Reproducido parcialmente en: *El museo de las Casas Colgadas de Cuenca*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967.

Reproducido parcialmente en: ORTEGA, Salvador: **Museo de Arte Abstracto (V)**. DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 359).

HILL, Julián

Cuenca. QUATERLY REVIEW-ANGLO-SPANISH SOCIETY. N° 100. Londres, primavera de 1977. Págs. 42-45.

HINOUS, Pascal

Cuenca. Le refuge d'une poignée des meilleurs peintres espagnols est devenu un lieu inspiré, un musée vivant. CONNAISSANCE DES

ARTS. N° 269. Paris, julio de 1974. Págs. 38-45. Fotografías del autor del artículo.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*, Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 365).

HIX, Juan de (Juan Manuel Bonet) y JORDAN, Francisco (Francisco Rivas)

Introducción a la pintura de Fernando Zóbel. *EL CORREO DE ANDALUCÍA*. Sevilla, 14 de noviembre de 1970.

Encuentro con Fernando Zóbel. *EL CORREO DE ANDALUCÍA*. Sevilla, 14 de noviembre de 1970.

HUICI, Fernando

"Era la posibilidad de hacer algo bien hecho" (Gustavo Torner en "En el décimo aniversario del Museo de Arte Abstracto de Cuenca"). *EL PAÍS. ARTE*. Madrid, 14 de agosto de 1977. Pág. 16.
La aventura ejemplar de los de Cuenca. *EL PAÍS. BABELIA*. Madrid, 1 de febrero de 1997. Págs. 18 y 19.

IBERIAN DAILY SUN

Seven Golden Suns. Madrid-Palma de Mallorca, 10 de abril de 1973. Págs. 12-13.

IGLESIAS, José María

La pintura española del siglo XX. *REVISTA DE ARTE-THE ART REVIEW*. Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico, diciembre de 1970.

INFORMACIONES

Desde ayer, Cuenca tiene uno de los mejores museos de arte abstracto del mundo. Madrid, 2 de julio de 1966.

El Rey, en Cuenca. Madrid, 18 de febrero de 1977.

JACOBS, Jay

Pertinent & Impertinent. *THE ART GALLERY*. New York, verano de 1971. Págs. 10-15.

Spain revisited. *THE ART GALLERY*. New York, junio de 1974. Págs. 15-22 y ss.

JARQUE, Fietta

Cuenca. *ART NEWS*. New York, marzo de 1989.

JÁUREGUI, Fernando

Cuenca, en vanguardia. *ABC. LOS DOMINGOS DE ABC*. Madrid, 1 de agosto de 1971.

JIMÉNEZ, Carlos

El tamaño justo. *EL MUNDO*. Madrid, 1 de julio de 1991. Pág. 49.

JIMÉNEZ, José Luis

Esculpida por la naturaleza. *EL MUNDO*. Madrid, 30 de mayo de 1998.

JOVER, José Luis

Cuenca: Museo de Arte Abstracto. *PUEBLO*. Madrid, 22 de agosto de 1972. Fotografías de Jaume y Jordi Blassi.

LA BROCHA

XXV Aniversario de la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Cuenca, 1991.

LA ESTAFETA LITERARIA

Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Madrid, 5 de junio de 1972.

LA RAZÓN

Madrid celebra los 40 años del Museo de Arte Abstracto de Cuenca con una exposición. Madrid, 26 de noviembre de 2004.

LA TARDE

Una muestra de arte abstracto de Cuenca, en nuestro Museo Municipal. Santa Cruz de Tenerife, 29 de abril de 1968.

LA VANGUARDIA

El pintor Fernando Zóbel, Hijo Adoptivo de Cuenca. Barcelona, 1 de agosto de 1972.

LA VOZ DE LA CAJA

Museo de Arte Abstracto de Cuenca. AÑO XIII. N° 72. Cuenca, julio-agosto de 1977. Págs. 10-11.

La Caja hizo posible la configuración actual del Museo de Arte Abstracto. N° 12. Cuenca, agosto-septiembre de 1991. Pág. 18.

LAGUNAS, Oscar

Negro sobre negro; blanco sobre blanco. *EL DIA DE CUENCA*. Cuenca, 1 de marzo de 1997.

LAZO, Mercedes

Abstracto y de Cuenca. *CAMBIO 16*. Madrid, septiembre de 1978.

La calidad del recuerdo. *CAMBIO 16*. N° 364. Madrid, 26 de noviembre de 1978.

LECTURAS

La Escuela de Cuenca. Madrid, 23 de marzo de 1997.

LEOZ DE LA FUENTE, Rafael

Museo de Arte Abstracto en Cuenca. *ARQUITECTURA*. Nº 97. Madrid, enero de 1967. Págs. 42-43.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 359)

LONGCHAMP, Jacques

Semaine des merveilles à Cuenca. *LE MONDE*. Paris, 13 de abril de 1982.

LÓPEZ, Berta

Millares vivió el sueño y la aventura de Cuenca. *EL DÍA DE CUENCA*, Cuenca, 24 de marzo de 2005.

LÓPEZ, Tomás y SÁNCHEZ, Ana

Cuenca abstracta y aérea. *EL PAÍS*. Madrid, 10 de abril de 1999.

LÓPEZ BONILLA, Heracleo

En las Casas Colgadas, Cuenca. Lo abstracto español. *BALEARES*. Palma de Mallorca, 6 de febrero de 1972. Pág. 31. Fotografías de Jaume y Jordi Blassi.

LÓPEZ DE OSABA, Pablo

Musée d'Art Abstrait Espagnol. *SOFRESID BULLETIN*. Nº 26. Montreuil, 1979.

LÓPEZ MONTÓN, Manuel

El museo abstracto será mayor. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 30 de julio de 1975.

LUJÁN, Juan Carlos

Cuenca: turismo cultural, única salida. *UNICA*. Nº 0. Cuenca, enero y febrero de 1995. Págs. 9-12.

LUNA, Juan J.

Evocación del grupo de Cuenca. *TRIBUNA*. Madrid, 10 de marzo de 1997. Págs. 128-129.

LLUCH, Ernest

Cultura como factor económico. *CINCO DIAS*. Madrid, 9 de octubre de 1991. Pág. 3.

MACUA, Juan Ignacio

Arte abstracto en las Casas Colgadas de Cuenca. *YA*. Madrid, 17 de abril de 1966.

MARKHAM, James M.

In Castile Town the referendum in a sure thing. *THE NEW YORK TIMES SUNDAY*. New York, 5 de diciembre de 1976.

MARTÍN, Sabas

Cuenca y el arte. La Venecia del aire. *EL MUNDO*. Madrid, 6 de noviembre de 1999.

MARTÍN RUIZ, Leticia

La poética de Cuenca, *EL PUNTO DE LAS ARTES*. Madrid, 10 al 16 de diciembre de 2004.

MARTÍNEZ, Carmen

Un musée d'art abstrait espagnol. *JARDIN DES ARTS*. Nº 166. París, septiembre de 1968. Págs. 58-65. Fotografías de Jaume y Jordi Blassi.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*, Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 360).

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio

Un museo de arte abstracto para Europa. *ABC*. Madrid, 28 de diciembre de 1980.

El "Grupo de Cuenca" del Museo de Arte Abstracto (y Cuenca misma) llega al cielo. *EL DIA DE CUENCA*. Cuenca, febrero de 1997.

MEISLER, Stanley

From rebels under Franco to sacred cows. *LOS ANGELES TIMES*. Los Angeles, 1 de agosto de 1976. Pág. 34.

MENTS, Susana

Museu de Cuenca. *DIARIO DE NOTICIAS*. Lisboa, 6 de febrero de 1966.

MERINO, José María

Colgados de Cuenca. *EL PAÍS*. Madrid, 14 de enero de 2001. Págs. 1-3.

MICHENER, James

Cliff house into museum. *ARCHITECTURE PLUS*. marzo-abril de 1974. Fotografías de Jackie Curtis.

MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO

Programa de la visita a Cuenca del Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo. Madrid, 5 de febrero de 1966.

MIR JORDANO, Rafael

Cuenca: reflexiones cordobesas sobre museos. *CÓRDOBA*. Córdoba, 15 de septiembre de 1991. Pág. 6.

MIRÓ, José Antonio

Un increíble Museo nel cuore della Spagna povera en "Las Casas Colgadas" di Cuenca. *BOLAFF ARTE*. Torino, febrero de 1971.

MISCELLANEA BARCINONENSIA

Exposición "El Museo de las Casas Colgadas de Cuenca". Barcelona, octubre de 1968.

M. J. S.

La lección de Torner. *EL DIA DE CUENCA*. Cuenca, 28 de septiembre de 1991. Pág. 6.

Gustavo Torner inaugura una nueva exposición en Madrid. *EL DIA DE CUENCA*. Cuenca, 12 de enero de 1997.

MORENO GALVÁN, José María

Visitas al arte español: Pintores en Cuenca. *TRIUNFO*. Año XX. Nº 173. Madrid-Barcelona, 25 de septiembre de 1965.

Fernando Zóbel. *TRIUNFO*. Año XXVI. Nº 464. Madrid-Barcelona, 24 de abril de 1971.

MOYA HUERTAS, Miguel

Exposición de pintura abstracta de artistas del Museo de Cuenca. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 17 de noviembre de 1968.

MUELAS, Federico

A Fernando y Gustavo por su museo. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 7 de julio de 1966.

MUGURUZA, José María

Museo de Arte Abstracto en Cuenca. *ARQUITECTURA*. Nº 97. Madrid, enero de 1967. Págs. 43-44.

Reproducido parcialmente en: *El museo de las Casas Colgadas de Cuenca*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967.

Reproducido parcialmente en: ORTEGA, Salvador. **Museo de Arte Abstracto (V)**. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*, Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 359).

MUÑOZ, Claudio

Cuenca abstracta. *DIARIO 16*. Madrid, 18 de noviembre de 1977.

MUÑOZ, José Luis

Cuenca está dotada de artistas y escritores para crear una ciudad. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 20 de agosto de 1966.

Marcos Navarro: "En Madrid, hablar del Museo es hablar de Cuenca, pero Cuenca es mucho más que el Museo". *DIARIO DE CUENCA*. Año XXVIII. Nº 6.778. Cuenca, 7 de diciembre de 1969. Pág. 2.

Fernando Zóbel cede el Museo de Arte Abstracto de Cuenca a la Fundación Juan March. *EL PAÍS*. Madrid, 16 de enero de 1981.

Fernando Zóbel entrega a la Fundación March el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. *EL PAÍS*. Madrid, 6 de junio de 1981.

Llanto por el mejor amigo. *EL PAÍS*. Madrid, 3 de junio de 1984.

MUÑOZ GRANDES, Agustín

Carta abierta al alcalde a favor de Fernando Zóbel. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 7 de diciembre de 1978.

NAVARRO, Mariano

El ámbito museístico (En "En el décimo aniversario del Museo de Arte Abstracto de Cuenca"). *EL PAÍS. ARTE*. Madrid, 14 de agosto de 1977. Pág. 17.

Fernando Zóbel: "Oír el rumor de una conversación". *EL SOCIALISTA*. Madrid, marzo de 1982. Págs. 45-47.

NOTICIAS MÉDICAS

Muy personal. Nº 3641. Madrid, 14 de marzo de 1997.

NEW YORK HERALD TRIBUNE

Cuenca. Paris, 30 de agosto de 1965.

NUEVA ALCARRIA

El grupo de Cuenca. Guadalajara, 14 de febrero de 1997.

NUEVO AMBIENTE

Sala del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Nº 7. Barcelona, 1969.

NUEVO DIARIO

Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Madrid, 2 de junio de 1972.

NUÑO, Fernando

Fernando Zóbel: Carnet de identidad. ARRIBA. Madrid, 3 de noviembre de 1974.

ORTEGA, Gema

Un clásico contemporáneo y abstracto. EL SOL. Madrid, 2 de junio de 1991. Pág. 70.

Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. El pequeño museo más hermoso del mundo. CUENCA SIETE. N° 13. Cuenca, 29 de enero a 4 de febrero de 1993. Págs. 46-47.

ORTEGA, Salvador

Museo de Arte Abstracto (I). DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 3 de septiembre de 1972.

Museo de Arte Abstracto (II). DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 5 de septiembre de 1972.

Museo de Arte Abstracto (III). DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 6 de septiembre de 1972.

Museo de Arte Abstracto (IV). DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 8 de septiembre de 1972.

Museo de Arte Abstracto (V). DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

Museo de Arte Abstracto (VI). DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 10 de septiembre de 1972.

ORTUÑO, Pancho

Crece el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. GUADALIMAR. Año IV. N° 35. Madrid, octubre de 1978. Págs. 32-34. Fotografías de Melli Pérez-Madero.

OSUNA RUIZ, Manuel

Adhesión a Fernando Zóbel. DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 6 de diciembre de 1978.

PADILLA ZÓBEL, Georgina

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca. EL MUNDO. Madrid, 31 de mayo de 1991. Pág. 20.

Grupo de Cuenca. ABC. Madrid, 7 de febrero de 1997. Pág. 16.

PEREDA, Felipe

Grupo Cuenca. La otra vanguardia de los cincuenta. EL MUNDO, LA REVISTA DE MADRID, Madrid, 2-8 febrero 1997.

PÉREZ GÁLLEGO

El grupo de Cuenca "unos buenos amigos pintores", treinta años después. HERALDO DE ARAGÓN. Zaragoza, 20 de febrero de 1997. Pág. 47.

PÉREZ-MADERO, Rafael

El Museo de Arte Abstracto Español. REFRESCO. N° 14. Madrid, 1971. Fotografías de Melli Pérez-Madero.

Zóbel: mis fotos de Cuenca. EL BANZO. Cuenca, febrero de 1976. Págs. 47-48.

PINAR GÓMEZ, Julián

El Museo de las Casas Colgadas. DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 20 de marzo de 1966.

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca. DIARIO DE CUENCA. Cuenca, 21 de mayo de 1968.

PONCE, Manuel

Fernando Zóbel expone en Sevilla (El Museo de Cuenca tiene una importancia internacional. SEVILLA. Sevilla, 1 de diciembre de 1972.

POPOVICI, Cirilo

Un museo sensacional. ARRIBA. Madrid, 21 de agosto de 1966.

POWER, Kevin

The Spanish Constitution. ARTS REVIEW. London, enero de 1979.

PRIMERA PÁGINA

Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Alicante, 4 de junio de 1972.

PUEBLO

El Museo de Cuenca. Madrid, 8 de abril de 1967.

Las artes y los días. Madrid, 27 de enero de 1981.

PULIDO, Natividad

Una bocanada de aire fresco, ABC-GUIA DE MADRID. Madrid, 7 a 13 de enero de 2005. Págs. 54-55.

RAMÍREZ DE LUCAS, Juan

Cuenca: Las casas de los artistas. ARQUITECTURA. N° 86. Madrid, febrero de 1966. Portada de Fernando Zóbel.

Cuenca, ciudad abstracta. El 1 de julio se inaugurará el Museo de las Casas Colgadas. ARRIBA. Madrid, 23 de junio de 1966. Fotografías de Fernando Nuño.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*, Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (Págs. 355-356).

Cuenca la abstracta. *HOGARES MODERNOS*. Nº 4. Madrid, septiembre de 1966.

Reproducido parcialmente en: ORTEGA, Salvador. **Museo de Arte Abstracto (V)**. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

Un museo único en el mundo: el Nacional de arte abstracto en las Casas Colgadas de Cuenca. El arte español más combativo, en un escenario del siglo XV. *IN*. Nº 32. Madrid, septiembre y octubre de 1966. Págs. 63 -70.

La casa-estudio del pintor Fernando Zóbel en Madrid. *HOGARES MODERNOS*. Nº 6. Madrid, noviembre de 1966. Fotografías de Fernando Nuño.

El nuevo Museo de Arte Abstracto español en las Casas Colgadas de Cuenca. *GOYA*. Nº 76. Madrid, enero de 1967. Portada e interior. Fotografías de Fernando Nuño.

Museo de Arte Abstracto en Cuenca. *ARQUITECTURA*. Nº 97. Madrid, enero de 1967. Págs. 1 y 32 a 44. Fotografías de Gómez. Contiene artículos de Julio Cano Lasso, Miguel Fisac, Francisco Higuera, Rafael Leoz, José María Muguruza y Juan Manuel Ruiz de la Prada.

Reproducido parcialmente en: *El museo de las Casas Colgadas de Cuenca*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967.

Reproducido parcialmente en: ORTEGA, Salvador. **Museo de Arte Abstracto (V)**. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (Págs. 356-358).

The "Hanging Houses" of Cuenca. *GRAPHIC*. Manila, 8 de marzo de 1967. Fotografías de Fernando Nuño y Gómez.

Cuenca. *MUNDO HISPANICO*. Madrid, abril de 1967.

Exposición. Museo de Arte Abstracto Español. *EDITORIA CATÓLICA*. Santa Cruz de Tenerife, 1968.

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca famoso en el mundo entero. *VILLAMAGNA*. Madrid, invierno de 1972. Págs. 42-47.

Arquitectura popular de Cuenca renovada. *ARQUITECTURA*. Nº 193. Madrid, enero de 1975.

Cuenca-Museo, una fecunda unión que ya cumplió diez años. *HOGAR*. Nº 363-364. Madrid, septiembre de 1977. Págs. 8-17.

R. C.

Ciclo de conferencias con motivo del aniversario del Museo de Arte Abstracto. *NUEVO DIARIO*. Cuenca, 6 de septiembre de 1991. Pág. 6.

REAL ALARCÓN, M.

Cuenca's Hanging Houses. *IBERIAN DAILY SUN*. Madrid-Palma de Mallorca, 21 de julio de 1971. Pág. 4.

ROCAMORA, Carmen

Cuenca, capital del abstracto. *EL PUNTO DE LAS ARTES*. Madrid, 10 a 16 de diciembre de 1993. Págs. 18-19.

RODRÍGUEZ ALFARO, José

El museo de arte moderno de Cuenca. *HOJA DEL LUNES*. Madrid, 6 de marzo de 1967. Pág. 18.

Cuenca, una ciudad europea en su sentido más trascendente y ejemplar. *T.G. REVISTA DE LAS ARTES DECORATIVAS*. Madrid, 1970.

Fernando Zóbel, en su tiempo y en su hora. *HOJA DEL LUNES*. Madrid, 1 de marzo de 1982.

RONDA IBERIA

El Grupo de Cuenca-The Cuenca Group. Madrid, marzo de 1997.

RUBIO, Javier

Cuenca en vanguardia. *ABC*. Madrid, 1 de agosto de 1971.

RUDOLPH, Joy

The Hanging Houses of Cuenca. *THE DAILY NEWS PROPERTY SUPPLEMENT*. New York, 25 de junio de 1971.

RUIZ, Begoña

10 años del Museo de las Casas Colgadas. Arte dentro de arte. *ARRIBA*. Madrid, 2 de agosto de 1977.

RUIZ, Guillermo de

Homenaje al Museo de Arte Abstracto de Cuenca. *EL ALCÁZAR*. Madrid, 6 de junio de 1972.

RUIZ DE LA PRADA, Juan Manuel

Museo de Arte Abstracto en Cuenca. *ARQUITECTURA*. Nº 97. Madrid, enero de 1967. Pág. 41.

Reproducido parcialmente en: *El museo de las Casas Colgadas de Cuenca*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967.

Reproducido parcialmente en: ORTEGA, Salvador. **Museo de Arte Abstracto (V)**. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (Págs. 358-359).

RUSSELL, John

In show of spanish art, roughness abounds. *THE NEW YORK TIMES*. New York, 21 de junio de 1975.

RYNDEL, Nils

Konstmuseet i de hängande husen. *GÖTEBORGS POSTEN*. Göteborgs, 14 de marzo de 1970.

SAGASTIBELZA, Arturo

Cuenca cumple un año sin Zóbel. *GACETA CONQUENSE*. Nº 47. Cuenca, 1 a 7 de junio de 1985. Pág. 11.

Las obras del Museo Español de Arte Contemporáneo. *YA*. Madrid, 20 de marzo de 1985.

SÁIZ, Fernando

Se inauguró la ampliación del Museo de Arte Abstracto. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 27 de octubre de 1978. Fotografías de Pinós.

La disposición del Museo de Arte Abstracto es una lección de Museología. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 28 de octubre de 1978. Pág. 6. Fotografías de Pinós.

SALVADOR, Josefina

Artistas valencianos en un museo excepcional. *LAS PROVINCIAS*. Valencia, 13 de julio de 1966.

SAMANIEGO, Fernando

Tres pintores al aire de su vuelo. *EL PAÍS, BABELIA*. Madrid, 7 de diciembre de 1991.

SANTOS AMESTOY, Dámaso

“Arte en las cumbres”. *El Museo de Arte Abstracto de Cuenca. ARTES*. Nº 100. Madrid, Septiembre de 1969. Págs. 9-13.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*, Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 363).

SANTOS TORROELLA, Rafael

Fernando Zóbel y el Museo de las Casas Colgadas de Cuenca. *EL NOTICIERO UNIVERSAL*. Barcelona, 12 de julio de 1967.

Reproducido parcialmente en: ORTEGA, Salvador: **Museo de Arte Abstracto (V)**. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 9 de septiembre de 1972.

El Museo de las Casas Colgadas. Una lección museística. *EL NOTICIERO UNIVERSAL*. Barcelona, 19 de julio de 1967.

Noticia de Fernando Zóbel. *DESTINO*. Barcelona, 13 de junio de 1979 (retrato de Zóbel por Rafael Santos Torroella).

SATURDAY REVIEW

Cuenca. New York, 25 de noviembre de 1967.

SAURA, Antonio

Conmovedora personalidad, insólita obra. *EL PAÍS*. Madrid, 5 de junio de 1984.

SEMPERE, Eusebio

Un extraordinario investigador. *ABC*. Madrid, 3 de junio de 1984.

SEMPRÚN, Ana Rosa

Fernando Zóbel. La pasión de pintar. *TELVA*. Nº 346. Madrid, febrero de 1978. Págs. 60-61.

SERNA, Alfonso de la

Cuenca, abstraída. *ABC*. Madrid, 28 de abril de 1968.

SERRANO MARZO, Manuel

Destinazione, Cuenca (appunti di viaggio di un itinerario spagnolo). *LA NOTTE. DRIADE EDIZIONI*. Milano, abril de 1963.

SHERIDAN, Lee

Medieval city possesses contemporary art museum. *SPRINGFIELD DAILY NEWS*. Springfield, 2 de junio de 1973. Pág. 16.

SHERING, Jerry

Museum of Abstract Art in Cuenca. *GUIDEPOST*. Nº 19. Madrid-Londres, 1 de julio de 1977. Fotografías de Jaime y Jordi Blassi y Fernando Nuño.

SIERRA, Rafael

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca, centro pionero de nuestra vanguardia, cumple 25 años. *EL MUNDO*. Madrid, 1 de julio de 1991. Pág. 49.

El “Grupo de Cuenca” despliega en Madrid su contemporaneidad. *EL MUNDO*. Madrid, 5 de febrero de 1997. Pág. 46.

SOL DE ESPAÑA

Cuenca. Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español. Marbella, 11 de junio de 1972.

Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Marbella, 2 de junio de 1972.

SOTO-RICART, Humberto

Funciona en Cuenca Museo de Arte Abstracto. *EL CARIBE*. República Dominicana, 14 de junio de 1975. Pág. 5.

SPENCER, Charles

The Museum of Modern Spanish Abstract Art at Cuenca. *DESIGN IN GREECE*. Atenas, marzo de 1972.

STAMOS, Sheila

Cuenca: Skeetchbook of a Spanish Hill Town. *THE HARVARD LIBRARIAN*. Vol. 7. N° 6. Cambridge, mayo de 1971.

ŠTÍPÁNEK, Pavel

panelské muzeum abstrakce. *VYTVARNÁ PRÁCE*. AÑO XV. Praga, 1970. Pág. 6.

STOKES, Leonore

Cuenca enters the 20th century. *LOS ANGELES TIMES*. Los Angeles, 30 de enero de 1977. Pág. 8.

STUDIO INTERNATIONAL. *JOURNAL OF MODERN ART*

Museum of Spanish Abstract Art. Vol. 172. N° 882. New York, octubre de 1966. Pág. 169.

SUR

Homenaje al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Málaga, 7 de junio de 1972.

THE NEW YORK TIMES

Cuenca. New York, 17 de abril de 1966.

TIME (ATLANTIC EDITION)

A New View on the Cliff. 29 de julio de 1966. Págs. 42-44. Fotografías de Eric Schaal.

TORNER, Gustavo

El Museo de Cuenca. *BOLETÍN INFORMATIVO. FUNDACIÓN JUAN MARCH*. N° 58. Madrid, marzo de 1977. Pág. 29.

Réquiem por Fernando Zóbel. *EL PAÍS*. Madrid, 5 de Julio de 1984. Reproducido en: *Gerardo Rueda. Gustavo Torner. Fernando Zóbel. Obra de los años sesenta*. Galería Jorge Mara. Madrid, noviembre de 1992. Reproducido en: *El grupo de Cuenca*. Caja de Madrid. Madrid, 1997 (pág. 357).

Zóbel apostó por el arte moderno. *EL DÍA DE CUENCA*. Cuenca, 4 de junio de 1985.

[Rueda.] **Demasiado amigo.** *ABC*. Madrid, 26 de mayo de 1996. Pág. 63.

TORRE, A. (de)

Inauguración del Museo de Arte Abstracto. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 1 de julio de 1966. Págs. 1 y 5. Fotografías de Fernando Nuño.

TORRE, Alfonso de la

Las obras del Museo Español de Arte Contemporáneo. *YA*. Madrid, 20 de marzo de 1985.

Cuenca cumple un año sin Zóbel. *GACETA CONQUENSE*. N° 47. Cuenca, 1 a 7 de junio de 1985. Pág. 11.

El grupo de Cuenca. *REVISTA GUADALIMAR*. Madrid, junio de 1998. Pág. 22.

Cuenca. *NOTICIAS ARCO*. Madrid, abril de 2005.

Arte último. *MINERVA. REVISTA DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES*. Madrid, diciembre de 2005.

TORRES, Maruja

La Cuenca mágica del Museo Abstracto. *EL PAÍS*. Madrid, 9 de junio de 1984.

TORRES, Raúl

Arte Abstracto en la Ciudad Encantada. *TIEMPO*. Madrid, 7 de septiembre de 1967.

Oda a Fernando Zóbel. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 3 de junio de 1984. Cuenca. **Que ni pintada.** *PAISAJES DESDE EL TREN*. N° 28. Madrid, febrero de 1993. Págs. 20-29. Fotografías de Isabel Corral.

TRENAS, Julio

Fernando Zóbel. Lo abstracto y el infinito. *LA VANGUARDIA ESPAÑOLA*. Barcelona, 16 de abril de 1971.

TRENAS, Pilar

Fernando Zóbel y la pintura norteamericana. *ABC*. Madrid, 9 de febrero de 1977. Pág. 32.

TUOMINEN, Väino

Matkalla don Quijoten maahan. *SALON SEUDUN SANOMAT*. N° 178. Salo, 8 de agosto de 1974.

Virallinen informaatio vaiti abstraktin taiteen museosta. *SALON SEUDUN SANOMAT*. N° 179. Salo, 9 de agosto de 1974.

TUSSELL, Javier

Una vertiente sutil del arte español. *LA VANGUARDIA*. Barcelona, 21 de marzo de 1997.

ULLÁN, José Miguel

Fernando Zóbel: "El acto de pintar no es el tema de mi pintura". *EL PAÍS*. Madrid, 7 de diciembre de 1978.

Fernando Zóbel: "Los museos no han de ser masivos, sino selectivos". El pintor justifica la donación de su colección a la Fundación Juan March. *EL PAÍS*. Madrid, 23 de enero de 1981. Pág. 24.

VAQUERO TURCIOS, Joaquín

Un hombre de cultura. *ABC*. Madrid, 3 de junio de 1984.

VALLEJO NÁJERA, Juan Antonio

En la muerte de Fernando Zóbel. *ABC*. Madrid, 3 de junio de 1984.

VALVERDE, José Antonio

Cuenca: el Museo de Arte Abstracto. *LA ACTUALIDAD ESPAÑOLA*. N° 1.106. Madrid, 15 de marzo de 1973. Fotografías de Rogelio Leal.

VANHECKE, Charles

L'Espagne de la superbe et de la solitude. *LE MONDE*. ("Le Monde des loisirs et du tourisme"). París, 9 de septiembre de 1978. Pág. 17.

VARGAS, Paloma

El grupo de Cuenca. *CRÍTICA DE ARTE*. N° 118. Madrid, marzo de 1997.

VEYRAT, Miguel

Zóbel: "Estoy quemando la etapa del anti-arte". *NUEVO DIARIO*. Madrid, 3 de junio de 1972. Págs. 2-5.

Fernando Zóbel, entre Cuenca y el "shock" estético. *NUEVO DIARIO*. Suplemento CXLIII. Madrid, 11 de junio de 1972. Págs. I-V.

WESTERDAHL, Eduardo

Museo de Arte Abstracto. *EL DÍA*. N° 11.811. Santa Cruz de Tenerife, 19 de abril de 1977.

WHEELER, Fenton

The Cantilevered Houses that hang around Cuenca. *SAN FRANCISCO CHRONICLE, Sunday Examiner & Chronicle*. San Francisco, 4 de diciembre de 1966.

Abstract art finds spanish home-Cuenca's old hanging houses.

BOSTON SUNDAY GLOBE. Boston, 18 de octubre de 1970. Pág. 11.
Spanish Abstract Art Hangs on Cuenca Cliffs. *SAN FRANCISCO CHRONICLE, Sunday Examiner & Chronicle*. San Francisco, 23 de julio de 1972. Pág. 8.

WOOD, Ernie

Spanish art is brutal, serious, earthy and puzzling. *THE NEWS AND OBSERVER*. Raleigh, North Carolina, 27 de julio de 1975.

WYKES-JOYCE, Max

A hanging Museum for Abstracts. *HERALD TRIBUNE*. New York, 10 de junio de 1971.

Cuenca. *ARTS REVIEW*. Vol. XXIII. N° 15. Canadá, 31 de julio de 1971. Pág. 465.

YA

Homenaje al Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Madrid, 2 de junio de 1972.

Muestra sobre el Grupo de Cuenca. Madrid, 22 de enero de 1997.

ZÓBEL, Fernando

El Museo de las Casas Colgadas de Cuenca. *EL NOTICIERO UNIVERSAL*. Barcelona, 12 de julio de 1967.

Fernando Zóbel: "Debe acabar la incertidumbre laboral del artista español". Entrevista con el fundador del Museo Abstracto de Cuenca. *EL PAÍS*. Madrid, 8 de marzo de 1978.

Entrevista de Pancho Ortuño-Museo de Arte Abstracto de Cuenca. *GUADALIMAR*. Año IV. N° 35. Madrid, octubre de 1978. Pág. 34.

Zóbel: "Más que nunca me siento hijo y vecino de Cuenca". *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 3 de enero de 1979.

La colección del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, donada a la Fundación March. *GUADALIMAR*. Año VI. N° 56. Madrid, enero de 1981.

Donada la Colección de Arte Abstracto Español. *BOLETÍN INFORMATIVO. FUNDACIÓN JUAN MARCH*. N° 102. Madrid, marzo de 1981.

Entrevista. *DIARIO DE CUENCA*. Cuenca, 6 de junio de 1981.

Entrega de la Colección de Arte Abstracto Español-Zóbel: "Museo vivo". *BOLETÍN INFORMATIVO. FUNDACIÓN JUAN MARCH*. Madrid, julio-agosto de 1981. Págs. 24-25.

ZORRILLA, Virginia

El grupo de Cuenca. *CAMBIO* 16. Madrid, 17 de marzo de 1997.

II. LIBROS Y CATÁLOGOS

AGUILERA CERNI, Vicente

Panorama del nuevo arte español. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.

AGUIRRE, Juan Antonio

Arte último. La "Nueva Generación" en la escena española. Julio Cerezo Editor. Madrid, 1969. Reedición facsímil de la Diputación de Cuenca, Cuenca, 2005 (con textos de Juan Manuel Bonet y Alfonso de la Torre). Capítulo: *¿Qué ha pasado con la "Generación Abstracta Española"?* reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (Págs. 362-363).

Capítulo: "Nueva Generación" reproducido en: AGUILERA CERNI, Vicente: *La postguerra. Documentos y Testimonios*. Vol. II. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975 (Págs. 75-84).

Selección de textos en: BONET, Juan Manuel; HUICI, Fernando y MILLET, Teresa: *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. Valencia, 1996 (Págs. 36 y ss; págs. 38 y ss.; pág. 41; págs. 55 y ss.; pág. 71; págs. 97 y ss.; y págs. 110 y ss.). *Younger Artists of Madrid*. En: DYCKES, William: *Contemporary Spanish Art*. New York, 1975. Págs. 132-141.

Las razones de la "Nueva Generación". En: *Madrid. El Arte de los 60*. Catálogo de la exposición de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1990. *Referencias para los setenta*. En: *23 artistas Madrid años 70*. Catálogo de la exposición de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1991. Págs. 61-69.

Estados de una cuestión. Entrevista a Juan Antonio Aguirre (entrevista de Teresa Millet). En: *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. Valencia, 1996. Págs. 19-27. (Contiene una selección de textos de Juan Antonio Aguirre). *Entrevista a Juan Antonio Aguirre. De "Nueva Generación" y Amadís* (entrevista de Oscar Alonso Molina). En: *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura española, 1969-1989*. Catálogo de la exposición de la Caja de Madrid y Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, 1999. Págs. 263-266.

ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín

El Siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno. Madrid, 1988.

ARCE, Manuel

40 años de Galería Sur. VII: Pintores del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (En memoria de Fernando Zóbel). Catálogo de la exposición en la Galería Sur. Santander, 1992.

BALLESTER, José María *Los años 60, parte de nuestra identidad*. En: *Madrid. el Arte de los 60*. Catálogo de la exposición en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1990.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo

Vindicación del diálogo. Catálogo de la exposición. Zóbel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2003.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen

Pintura española. Aspectos de una década 1955-1965. Catálogo de la exposición en la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988. *Catálogo de obras*. En: *Arte en España, 1918-1994, en la Colección Arte Contemporáneo*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

BLANCH, María Teresa, *1982-1992. España en el inicio de una encrucijada diáfana*. En: *Pasajes. Actualidad del Arte español. Catálogo de la exposición en el Pabellón de España de la Exposición Universal de Sevilla 1992*. Sevilla, 1992.

BONET, Juan Manuel

Epílogo: el arte abstracto español (1920-1960). Epílogo al texto de Cor Blok: *Historia del arte abstracto, 1900-1960*. Ediciones Cátedra. Cuadernos de Arte Cátedra nº 10. Madrid, 1982.

Madrid-New York (Reflexiones al hilo de una colección). En: *Arte Español en New York 1950-1970. Colección Amos Cahan*. Fundación Juan March. Madrid, 1986.

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca. Fundación Juan March. Madrid, 1988.

Volviendo sobre 'El Paso'. En: "EL PASO" después de "EL PASO" en la colección de la Fundación Juan March. Fundación Juan March. Madrid, 1988.

Reproducido en: Revista "Guadalimar". Año XIII. nº 95. Madrid, II-III/1988.

Une génération abstraite. En: *Espagne. Arte Abstracto. 1950-1965*. Artcurial, Centre d'Art Plastique Contemporain. París, 1989.

Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March. Madrid, 1990.

Tres artistas juntos. En: Gerardo Rueda. *Gustavo Torner. Fernando Zóbel. Obras de los años sesenta*. Galería Jorge Mara. Madrid, 1992.

Cuenca abstracta. En: BONET, Juan Manuel, Rueda. Ediciones La Polígrafa. Barcelona, 1994.

Aproximación al grabado español moderno. En: *La estampa contemporánea en España (150 Artistas Gráficos)*. Catálogo de la exposición en el Centro Cultural del Conde Duque. Madrid, 1994.

- La pintura española desde la posguerra hasta los años noventa.* En: *La pintura en Europa, La pintura española.* Tomo II. Electa. Milano, 1995.
- Cuenca, capital del lirismo.* En: *El grupo de Cuenca.* Caja de Madrid. Madrid, 1997.
- Un siglo de arte español dentro y fuera de España,* Ministerio de Asuntos Exteriores, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2000-2004.
- Tributo a Fernando Zóbel,* Catálogo de la exposición. Zóbel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2003.
- Misión Cumplida.* En: *Manolo Millares: Pinturas. Catálogo Razonado.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Azcona, Madrid, 2004.
- Instantánea del arte en Madrid, 1963.* En: *Seis Escaparates (1963-2004): Manrique, Millares, Rivera, Rueda, Sempere, Serrano.* El Corte Inglés. Madrid, 2005.
- Relectura de "Arte Último" y de aquella nueva generación.* Diputación de Cuenca. Cuenca, 2005.
- Introducción.* En: TORRE, Alfonso de la: *Gerardo Rueda. Sensible y moderno.* Ediciones del Umbral. Madrid, 2006.
- BONET, Juan Manuel y MADERUELO, Javier
Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March. Madrid, 1996 y 2003.
- Museo de Arte Abstracto Español. Fundación Juan March. Cuenca.* Fundación Juan March. Madrid, 1997.
- Museo de Arte Abstracto Español. Fundación Juan March. Cuenca.* Fundación Juan March. Madrid, 2005.
- BONET CORREA, Antonio
Abstract Art in Madrid. En: DYCKES, William: *Contemporary Spanish Art.* The Art Digest, Inc. New York, 1975.
- Sevilla: Panorama artístico del siglo XX.* En: *Los Andaluces.* Ediciones Istmo. Colección Fundamentos, 68. Madrid, 1981.
- Una exposición ejemplar.* En: *Maestros Contemporáneos.* Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real. Cuenca, 1987.
- Discurso de contestación.* En: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción Pública del Excelentísimo Señor Don Gustavo Torner de la Fuente.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1993.
- En torno al año 1956: ruptura y continuidad en el arte español de nuestro tiempo.* En: *Arte en España, 1918-1994, en la Colección Arte Contemporáneo.* Alianza Editorial. Madrid, 1995.
- Fernando Zóbel, espejo de académicos.* Catálogo de la exposición. Zóbel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2003.
- BOZAL, Valeriano
Pintura y escultura española del siglo XX (1939-1990). Summa Artis (Historia General del Arte). Vol. XXXVII. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1992.
- Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990.* Summa Artis (Historia general del arte). Vol. II. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1998.
- CADARSO, María Victoria; PRODAN, Gianna; MUÑOZ MARQUINA, Adela María; VICENT, Francisco; GARCÍA SERRANO, Rafael; LAGUNA, Sira y AZCUE, Leticia.
Historia del arte en Castilla-La Mancha en el siglo XX. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo, 2003.
- CALVO SERRALLER, Francisco
Fernando Zóbel: la razón de la belleza. En: *Zóbel,* Fundación Juan March. Madrid, 1984.
- España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985.* Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Ediciones El Viso. Madrid, 1986.
- Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo.* Alianza Editorial. Colección Alianza Forma, nº 74. Madrid, 1988.
- Enciclopedia del arte español del siglo XX.* Ediciones Mondadori. Madrid, 1991.
- El grupo de Cuenca y la historia del arte español.* En: *El grupo de Cuenca.* Caja de Madrid. Madrid, 1997.
- CAMPOY, Antonio
Diccionario crítico del arte español contemporáneo. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.
- CANOGAR, Rafael
Introducción. En: *Catálogo del Pabellón de Castilla-La Mancha en la Exposición Universal de Sevilla 1992.* Toledo, 1992. Págs. 111-115.
- CASTRO ARINES, José de
Escultura abstracta. Museo de la Castellana. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1972.
- CHÁVARRI, Raúl
La pintura española actual. Madrid, 1973.
- CORRAL LÓPEZ DORIGA, María de
Enseñar a ver. Introducción al catálogo *El grupo de Cuenca.* Caja de Madrid. Madrid, 1997.

CORREDOR-MATHEOS, José

Introducción y Estudio y catalogación de obras. En: *Pintura y escultura de vanguardia en la Colección del Grupo Banco Hispano Americano.* Madrid, 1986.

Arte Moderno. En: *Colección Banco Hispano Americano.* Madrid, 1991. *Nueve artistas de Castilla-La Mancha para la Exposición Universal.* En: *Exposición Universal Sevilla'92. Pabellón Castilla-La Mancha.* Catálogo de la exposición en el Pabellón de Castilla-La Mancha en la Exposición Universal de Sevilla 1992. Madrid, 1992.

Treinta años de arte abstracto español. En: *Arte Abstracto Español en la Colección Central Hispano.* Fundación Central Hispano. Madrid, 1994.

CRESPO, Ángel

El arte en el Madrid de los años 60. En: *Madrid. El Arte de los 60.* Catálogo de la exposición en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1990.

DIPUTACIÓN DE CUENCA

Museo de Arte Abstracto Español / Pinturas murales de Alarcón / Fundación Antonio Pérez / Museo Internacional de Electrografía / Fundación Antonio Saura. Diputación de Cuenca. Cuenca, 1999.

DYCKES, William

Spanish Art Now. The Art Digest, Inc. New York. 1966. *Contemporary Spanish Art.* The Art Digest, Inc. New York. 1975.

ESCOBIO, Elvireta

Misión Cumplida. En: *Catálogo Razonado Pinturas. Manolo Millares.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Azcona. Madrid, 2004.

FLETCHER, Robert John

Graphics in Spain. En: DYCKES, William: *Contemporary Spanish Art.* The Art Digest, Inc. New York, 1975.

FULLEA, Fernando

Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1991.

GALERÍA SUR

Artistas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Homenaje a Zóbel. Santander, 1985.

Pintores del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Santander, 1992.

GÁLLEGO, Julián

Arte Español Contemporáneo. Fundación Juan March. Madrid, 1979. *Arte Abstracto español en la colección de la Fundación Juan March.* Fundación Juan March. Madrid, 1983.

Pájaros dispersos. En: *Contemporary Spanish Art. Arte Español Contemporáneo.* Banco Exterior de España (Madrid) y The Chase Manhattan Bank (New York), 1984.

Grabado abstracto español. Fundación Juan March. Madrid, 1989. *Las bellezas de una colección viva.* En: *Arte en España, 1918-1994, en la Colección Arte Contemporáneo.* Alianza Editorial. Madrid, 1995.

GAYA NUÑO, Juan Antonio

La pintura española del siglo XX. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970.

GIRALT-MIRACLE, Daniel

Mente, una experiencia preconceptual. En: *Arte geométrico en España, 1957-1989.* Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1989.

GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta: *Museo de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas.* Cuenca. Ediciones Everest. León, 1983.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel

Cuenca, mil años de arte. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1999.

JIMÉNEZ, Salvador

Fernando Nuño. Catálogo de la exposición en el Ateneo de Madrid. Madrid, 1962.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores

Arte y Estado en la España del siglo XX. Alianza Editorial. Alianza Forma, nº 83. Madrid, 1989.

JOHNSON SWEENEY, James

Contemporary Spanish Painters. International Exhibitions Foundation. Catálogo de la exposición del mismo título en The New York Cultural Center (New York); North Carolina Museum of Art (Raleigh, North Carolina); Meadows Museum and Sculpture Court (Dallas, Texas) y Edwin A. Ulrich Museum of Art (Wichita, Kansas). Washington, 1975.

JOVER, José Luis

Es y no es. En: PÉREZ-MADERO, Melli: *Cuenca. Las cuatro estaciones.* Editorial Alfonsópolis. Cuenca, 1998.

- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel
Cuenca, mil años de arte. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1999.
- LILLO PÉREZ, José María
El Museo de Arte Abstracto y la modernidad. En: *Cuenca, mil años de arte*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1999.
- LÓPEZ BONILLA, Heraclio
Grupo Cuenca. Sala Pelaires. Palma de Mallorca, 1969.
- LÓPEZ DE OSABA, Pablo
Anteproyecto del catálogo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Cuenca, 1978. Cuatro Volúmenes: I. Pintura y escultura. II. Dibujos. III. Obra gráfica I. IV. Obra gráfica II (inédito). *Museo de Arte Abstracto de Cuenca*. Ediciones Orgaz. Colección Grandes Pinacotecas: Museos de España. Volumen III. Madrid-México-Buenos Aires-Caracas, 1980. *Museo de Arte Abstracto Español*. Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1980.
- LORENZO, Antonio
Introducción. En: *Antonio Lorenzo. Catálogo Razonado de Obra Gráfica*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1992. Reproducido en: *El grupo de Cuenca*. Caja de Madrid. Madrid, 1997 (págs. 373-374).
- MARCHÁN FIZ, Simón
Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Madrid, 1990 (5ª ed.).
- MERINO FERNÁNDEZ, Consuelo
Realidad y proyección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Universidad Complutense. Madrid, 1992 (Tesis doctoral).
- MINISTERIO DE CULTURA
Fernando Nuño. Catálogo de la exposición en las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Madrid, 1978. Textos de Enrique de Aguinaga, Manuel Alcántara, Antonio Amado, José Luis L. Aranguren, José María Ballester, Estanislao Bernard, Jorge Cela Trulock, Manuel Conde, Raúl Chávarri, Gerardo Diego, Alberto García Gil, Luis González Robles, José María Iglesias, Enrique de la Puerta, Juan Ramírez de Lucas y Juan Van Halen.
- MORENO GALVÁN, José María
La última vanguardia. Magius Ediciones de Arte. Madrid, 1969.
- MUÑOZ, José Luis
Las Casas Colgadas de Cuenca. Museo de Arte Abstracto Español. Gráficas del Sur. Cuenca-Sevilla, 1979-1980.
- NIETO ALCAIDE, Víctor
Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia. En: *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1991. Págs. 42-91.
- PANYAGUA, Enrique R.: *Varia silva*. Editorial Ceme. Colección Y 8. Salamanca, 1987.
- PÉREZ-MADERO, Melli
Cuenca. Las cuatro estaciones. Editorial Alfonsópolis. Cuenca, 1998. Textos de José Luis Jover y Antonio Saura.
- PÉREZ-MADERO, Rafael
En torno a la pintura de Fernando Zóbel. Catálogo de la exposición. *Zóbel*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2003.
- PÉREZ-MADERO, Rafael y CUBILES, Silvia
Catálogo de la obra gráfica editada por el Museo de Arte Abstracto Español. 1963-1973. Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 1974 (inédito).
- PÉREZ-MADERO, Rafael y CUBILES, Silvia (con la colaboración de ZÓBEL, Fernando; LORENZO, Antonio y GIRALT-MIRACLE, Ricard)
Pequeño glosario de principales técnicas gráficas. Museo de Arte Abstracto Español. Gráficas del Sur. Cuenca, 1974. Diseño de Jaume y Jordi Blassi.
- PÉREZ ROJAS, Javier; y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel: *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Sílex Ediciones. Madrid, 1994.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan
Cuenca, Zóbel y las Casas Colgadas. En: *Cuenca: Cuarenta años después (1964-2004). La poética de Cuenca*. Centro Cultural de la Villa. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004.
- RIVAS, María José y SALAS, Eduardo
Guía del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1995.

- ROJAS, Francisco
Homenaje. En: Gerardo Rueda. Galería Tolmo. Toledo, 1989.
- RUEDA, Gerardo; TORNER, Gustavo; ZÓBEL, Fernando
Una colección en busca de Museo. (Introducción al catálogo *Museo de Arte Abstracto Español*. Cuenca, 1969 (1ª edición) y 1974 (2ª edición).
- RYNDEL, Nils
12 Spanjorer. En: *12 Spanjorer*. Goteborgs Kunstmuseum. Goteborgs, 1970.
- SAGASTIBELZA RUIZ, Arturo
Las ediciones del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En: Gustavo Torner. *Obra Gráfica 1963-1995*. Universidad Complutense. Madrid, 1995 (Inédito).
De Heráclito a Japón: algunas estampas de Gustavo Torner. Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella, 1999.
- SANTOS TORROELLA, Rafael
Un museo ejemplar. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1967.
Pintura Abstracta Española, 1960-1970. Fundación Juan March. Madrid, 1982.
- SAURA, Antonio
Cuenca, visión novedosa. En: PÉREZ-MADERO, Melli: *Cuenca. Las cuatro estaciones*. Editorial Alfonsópolis. Cuenca, 1998.
- THE BURLINGTON MAGAZINE
Spanish Painting at the Tate Gallery. Londres. Febrero de 1962.
- TORNER, Gustavo
Rueda. En: Gerardo Rueda. Caja de Madrid. Madrid, 1989.
- TORRALBA SORIANO, Federico
Pintura. En *El Siglo XX, Historia del Arte Hispánico*. Vol. VI. Madrid, 1980.
- TORRE, Alfonso de la
Gerardo Rueda. Centro Cultural Manuel de Falla, Granada. Ayuntamiento de Córdoba y Posada del Potro (Córdoba) y Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Granada, 1985-1986.
Treinta años de pintura. Galería Granero. Cuenca, 1985.
Reproducido en Gerardo Rueda. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, 1986.
- Reproducido en Gerardo Rueda, Caja de Madrid, Madrid, 1989.
Cronología, bibliografía, selección de textos del catálogo de la exposición antológica *Gerardo Rueda. 1949-1989*, Caja de Madrid, Madrid, 1989.
Collage e ilusión. Tres décadas de obra gráfica. En: Gerardo Rueda. *Obra gráfica (1964-1993)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993.
Cronología. En: BONET, Juan Manuel: *Rueda*. Ediciones La Polígrafa. Barcelona, 1994.
La materia y el objeto. Conversación con Gerardo Rueda, marzo de 1996. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997.
Pintura contemporánea. En: *Colección de Arte de Caja Madrid*. Madrid, 1997.
Ida y vuelta. En: *Sempere*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Valencia, 1997.
Interview. The Armand Hammer Museum of Art. University of UCLA. Los Angeles, 1997.
¿Pero, hubo alguna vez un grupo de Cuenca? y Antología de textos críticos, cronobibliografía y selección bibliográfica de El grupo de Cuenca. En: *El grupo de Cuenca*. Caja de Madrid. Madrid, 1997.
Rueda, Torner, Zóbel: cegadora belleza. En: *El grupo de Cuenca*. Caja de Burgos. Burgos, 1998.
Secreto espejo de recuerdos. En: Zóbel, *Espacio y color*. Sala Amós Salvador; Ayuntamiento de Logroño. Logroño, 1998. Fotografías inéditas de Fernando Zóbel.
Gerardo Rueda. Escritos y conversaciones. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.
La poética de Cuenca: Una forma (Un estilo de pensar). Cronología, selección de escritos y bibliografía. En: *Cuenca: Cuarenta años después (1964-2004). La poética de Cuenca*. Centro Cultural de la Villa. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004.
Juan Antonio Aguirre y la reivindicación conquense, "Arte Último", un libro multicolor. Diputación de Cuenca, Cuenca, 2005.
Silencio en la gran ciudad. En: *Seis Escaparates (1963-2004): Manrique, Millares, Rivera, Rueda, Sempere, Serrano*. El Corte Inglés. Madrid, 2005.
Manolo Millares. La destrucción y el amor. Fundación Caixa Galicia. A Coruña, 2006.
Verano de 1963, los artistas llegan a Cuenca. En: Gerardo Rueda. *Sensible y moderno*. Ediciones del Umbral. Madrid, 2006.
- TORRE, Alfonso de la, Juan Manuel BONET y Miriam FERNÁNDEZ MORENO
Catálogo Razonado de Pinturas de Manolo Millares. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Fundación Azcona. Madrid, 2004.

TOUSSAINT, Laurence

El Paso y el arte abstracto en España. Editorial Cátedra. Cuadernos de Arte. Madrid, 1983.

TUSSELL, Javier y MARTINEZ NOVILLOJ, Álvaro

Cincuenta años de arte. Galería Biosca. Madrid, 1990.

VILLALBA SALVADOR, María Ángeles

La pintura de vanguardia en España desde 1940 hasta la creación del Museo de Arte Abstracto Español. En: *Dibujos, acuarelas y fotografías de Fernando Zóbel*. Universidad Complutense. Madrid, 1985. Págs. 30-87.

Fernando Zóbel, los años sesenta. Fundación Juan March. Serie Universitaria. N° 262. Madrid, 1991.

Cronología. Catálogo de la exposición. *Zóbel*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2003.

YUSTE, José Luis

Museo de Arte Abstracto Español. En: *Museo de Arte Abstracto Español / Pinturas murales de Alarcón / Fundación Antonio Pérez / Museo Internacional de Electrografía / Fundación Antonio Saura*. Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999. Págs. 10-73.

ZÓBEL, Fernando

Introducción. En: *Colección de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas*. Museo. Cuenca. Catálogo del Museo, Madrid, 1966.

Reproducido parcialmente en: *El museo de las Casas Colgadas de Cuenca*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967.

Reproducido en: ORTEGA, Salvador: *Museo de Arte Abstracto (I)*. "Diario de Cuenca". Cuenca, 3 de septiembre de 1972 y, del mismo autor y periódico, 5 de septiembre de 1972 y 6 de septiembre de 1972.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 353). *Cuenca. Sketchbook of a Spanish Hill Town*. Philip Hofer Books. Walker and Company, New York. In association with the Department of printing and graphic arts of the Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts, 1970. Impreso en Japón. 40 Ilustraciones. 96 Páginas. Prólogo de Philip Hoffer. Introducción de Fernando Zóbel.

Reproducido en: *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004 (pág. 361). *Mis fotos de Cuenca. La parte antigua*. Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 1975.

Jaume y Jordi Blassi-Antonio Machado. Banco de Granada. Granada, 1976.

Simeón. Formas y movimientos del río Júcar a su paso por Cuenca. Galería Edurne. Catálogo n° 115. Madrid, 8 de octubre de 1976. *Pensando en Gustavo Torner*. En: *Torner*. Ediciones Rayuela. Madrid, 1978.

Ricard Giralte-Miracle. Cinquanta anys de creació gràfica. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1982.

III. CATÁLOGOS (EDICIONES DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL O DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH)

1966

Colección de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas. Museo. Cuenca (Primer Catálogo del Museo). Colección de Arte Abstracto Español. Cuenca, 1966

Blanco y negro (91 ils. b/n); 22 x 17,5 cm; s/p. [168 págs.]

Fotografía de cubierta en color e interiores de Fernando Nuño

Sobrecubierta de 1973 realizada por Ricard Giralt-Miracle

Fotografía de sobrecubierta (1973) en color de Jaume y Jordi Blassi, en versiones color naranja y verde

Impreso en Gráficas Altamira, Madrid (30/VI/1966)

Texto de Fernando Zóbel

Texto introductorio en castellano e inglés

1969

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca

(Catálogo del Museo). Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 1969

Blanco y negro y color: 40 ils. (31 ils. col. y 9 ils. b/n); 23,2 x 21,8 cm; 84 págs.

Fotografías de Jaume y Jordi Blassi y Fernando Nuño (9)

Realizado en Barcelona por Ricard Giralt-Miracle

Impreso en Filograf RGM (Instituto de Arte Gráfico)

Texto de Gerardo Rueda, Gustavo Torner y Fernando Zóbel: **Una colección en busca de un museo** (1968)

Texto introductorio en castellano e inglés

1972

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca

(Folleto explicativo). Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 1972

22 x 50 cm (tamaño desplegado)

Fotografías de Jaume y Jordi Blassi.

Primera edición: Gráficas del Sur, Sevilla. Segunda edición (1973):

Gráficas Casamajó, Barcelona

Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero

1974

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca

(Catálogo del Museo. Reedición, corregida y ampliada, del segundo Catálogo del Museo, 1969). Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 1974

Blanco y negro y color: 77 ils. (41 ils. b/n y 36 ils. col.); 23,8 x 23,5 cm; s/p. [116 págs.]

Fotografías de Jaume y Jordi Blassi y Fernando Nuño (9)

Planos axonométricos del museo realizados por Fernando Mendoza, Roberto Luna, Pablo Cerezo y José Luis Ramos

Impreso en Gráficas Casamajó, Barcelona

Texto de Gerardo Rueda, Gustavo Torner y Fernando Zóbel: **Una colección en busca de un museo** (1968)

Texto introductorio en castellano e inglés

1978

Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

(Anteproyecto del catálogo: no publicado). Cuenca, 1978

Realizado por Pablo López de Osaba. Cuatro Volúmenes: I. Pintura y escultura. II. Dibujos. III. Obra gráfica I. IV. Obra gráfica II.

Inédito (Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid)

1980

Museo de Arte Abstracto Español.

(Catálogo de mano del Museo). Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 1980

Blanco y negro, cubierta en color: 49 ils. (48 ils. b/n y 1 il. col.); 21,2 x 11,5 cm; 64 págs.

Realizado por Pablo López de Osaba

Fotografías de Jaume y Jordi Blassi y Melli Pérez-Madero

Impreso en Gráficas Cuenca, Cuenca, 1980

Maqueta: Equipo Cero Ocho

1981

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca

(Catálogo del Museo). Museo de Arte Abstracto Español Fundación Juan March. Cuenca, 1981

Blanco y negro y color: 55 ils. (23 ils. b/n y 32 ils. col.); 22,5 x 22,5 cm; s/p. [72 págs.]

Diseño de Julio Juste

Fotografías de Jaume y Jordi Blassi, Oronoz y Fernando Nuño (9)

Fotomecánica: Cromoarte (Barcelona) y DIA (Madrid)

Fotocomposición e impresión: Julio Soto, Madrid

Textos: **Las Casas Colgadas de Cuenca, Creación del Museo, La Colección y Donación a la Fundación Juan March.**

1988

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca

(Catálogo). Fundación Juan March. Madrid, 1988

Color; cubierta tipográfica en color: 82 ils. (79 ils. col. y 3 ils. b/n); 20 x 21 cm; 164 págs.

Diseño de Jordi Blassi

Fotografías de Melli Pérez-Madero, Antonio Zafra y Jaume Blassi

Fotocomposició: Fotoletra, S.A., Barcelona

Fotomecánica: Cromoarte, Barcelona

Impreso en Julio Soto, Madrid

Texto de Juan Manuel Bonet.

1997

Museo de Arte Abstracto Español. Fundación Juan March. Cuenca (Catálogo). Fundación Juan March. Madrid, Editorial de Arte y Ciencia, S.A. 1997

Fotografías en color: 62 ils. col.; 29 x 23 cm; 128 págs.

Diseño de Jordi Teixidor

Fotografías de Antonio Zafra

Impreso en Gráficas Jomagar, Madrid

Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.

2005

Museo de Arte Abstracto Español. Fundación Juan March. Cuenca (Catálogo). Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia, S.A. Madrid, 2005

Fotografías en color: 74 ils. col.; 25,5 x 23,5 cm; 144 págs.

Diseño de Jordi Teixidor

Fotografías de Antonio Zafra y Santiago Torralba

Impreso en Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo

Ediciones en español e inglés.

IV. OTRAS PUBLICACIONES RELACIONADAS CON EL MUSEO Y SU COLECCIÓN

1967

AA.VV.

El museo de las Casas Colgadas de Cuenca. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1967

2 ils. b/n.; 8 págs.

Fotografías de Fernando Nuño

Texto de Rafael Santos Torroella: **Un museo ejemplar**; antología de textos de Fernando Zóbel, Miguel Fisac, Fernando Higuera, José María Muguruza, Juan Antonio Gaya Nuño, Juan Manuel Ruiz de la Prada y Juan Ramírez de Lucas.

1980

LÓPEZ DE OSABA, Pablo

Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Ediciones Orgaz. Colección Grandes Pinacotecas: Museos de España. Volumen III. Madrid-México-Buenos Aires-Caracas, 1980.

60 ils. col.; 131 págs.

1983

GÁLLEGO, Julián

Arte Abstracto Español. Fundación Juan March. Madrid, 1983

76 ils. col.; 164 págs.

Fotografías de Gustavo Torner (portada) y Melli Pérez-Madero.

GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta

Museo de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas. Cuenca. Ediciones Everest. León, 1983

46 ils. col.; 64 págs.

Fotografías de Melli Pérez-Madero, Jaime y Jorge Blassi, Oronoz y Paisajes Españoles.

Diseño de Carlos J. Taranilla.

1985

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Arte Español Contemporáneo en la Colección de la Fundación Juan March. Madrid, 1985

47 ils. col.; s/p [104 págs.]

Diseño de Jordi Teixidor.

1989

FERNÁNDEZ-CID, Miguel

Arte Español Contemporáneo. Fondos de la Fundación Juan March. Fundación Juan March, Ibercaja, Museo de Teruel y Ayuntamiento de Huesca. Madrid, 1989.

23 ils. col.; 64 págs.

Diseño de Jordi Teixidor.

1990

BONET, Juan Manuel

Introducción. En: *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*. Fundación Juan March. Madrid, 1990.

54 ils. col.; 116 págs.

Diseño de Jordi Blassi.

1996

BONET, Juan Manuel y MADERUELO, Javier

Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March. Madrid, 1996

131 págs.

Diseño de Jordi Teixidor.

1997

TORRE, Alfonso de la

Catálogo de la exposición. *El grupo de Cuenca*. Caja de Madrid. Madrid, 1997.

93 ils. (82 ils. col. y 11 ils. b/n); 400 págs.

Diseño de Roberto Turégano.

Textos de Juan Manuel Bonet: **Cuenca, capital de lirismo**; Francisco Calvo Serraller: **El grupo de Cuenca y la historia del arte español**; María de Corral: **Enseñar a ver** y Alfonso de la Torre: **¿Pero hubo alguna vez un grupo de Cuenca?** Cronobibliografía, bibliografía, selección de textos críticos.

1998

TORRE, Alfonso de la

Catálogo de la exposición. *El grupo de Cuenca*. Caja de Burgos. Burgos, 1998.

66 ils. (61 ils. col. y 5 ils. b/n); 158 págs.

Diseño de Javier G. del Olmo.

Fotografías inéditas de Fernando Zóbel

Texto de Alfonso de la Torre: **Rueda, Torner, Zóbel: cegadora belleza**.

1999

YUSTE, José Luis

Museo de Arte Abstracto Español. En: *Museo de Arte Abstracto Español / Pinturas murales de Alarcón / Fundación Antonio Pérez / Museo Internacional de Electrografía / Fundación Antonio Saura*. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1999.

39 ils. col.; 318 págs. En págs. 10-73

Fotografías de Santiago Torralba.

2003

BONET, Juan Manuel y MADERUELO, Javier

Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March. Madrid, 2003

167 págs.

Diseño de Jordi Teixidor.

PÉREZ-MADERO, Rafael

Catálogo de la exposición. *Zóbel*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2003

Textos de Marcos-Ricardo Barnatán: *Vindicación del diálogo*; Antonio Bonet Correa: *Fernando Zóbel, espejo de académicos*; Juan Manuel Bonet: *Tributo a Fernando Zóbel* y Rafael Pérez-Madero: *En torno a la pintura de Fernando Zóbel*. Cronología de María Ángeles Villalba

2004

TORRE, Alfonso de la

Catálogo de la exposición. *Cuenca: Cuarenta años después (1964-2004)*. *La poética de Cuenca*. Centro Cultural de la Villa. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2004

231 ils. (194 ils. col. y 37 ils. b/n); 368 págs.

Fotografías de Fernando Nuño y Luis Toloba

Diseño de Javier Caballero-Ediciones del Umbral

Tipografía "Alfabeto Gaudi" de Ricard Giralt-Miracle

Textos de Alfonso de la Torre: *La poética de Cuenca: Una forma (Un estilo de pensar)*. *Cronología, selección de escritos y bibliografía* y Juan Ramírez de Lucas: *Cuenca, Zóbel y las Casas Colgadas*. Transcripción de textos históricos y documentación.

Foto pág. 296: Cuenca, 1992. Foto Javier Campano
Foto pág. 301: Foto Vista nocturna de la hoz del Huécar, Cuenca, 1966. Foto Fernando Nuño
Fotos págs. 302-303: Vista nocturna de las Casas Colgadas. Fotos Jaime Blassi
Foto pág. 304-305: Firma de Fernando Zóbel dibujada por un reactor en el cielo de Cuenca,
vista desde la ermita de San Isidro en un aniversario de su fallecimiento



Fundación Juan March

LOS AUTORES

Santos Juliá es catedrático y director del Departamento de Historia Social y del Pensamiento Político y decano de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha realizado trabajos de investigación en la Hoover Institution, de Stanford y en el Iberian Center, de Oxford; y ha sido profesor visitante de las Universidades de California, en San Diego; de Washington, en Seattle; de Mar del Plata, en Argentina y de la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Entre sus libros figuran *Madrid, 1931-1934: de la fiesta popular a la lucha de clases* (Siglo XXI, 1984); *Manuel Azaña. Una biografía política* (Alianza, 1990); *Los socialistas en la política española, 1878-1982* (Taurus, 1997); *Un siglo de España. Política y Sociedad* (Marcial Pons, 1999) e *Historias de las dos Españas* (Taurus, 2004), por el que ha obtenido el Premio Nacional de Historia. Desde 1994 es columnista de política nacional en el diario *El País*.

María Bolaños es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid, catedrática de Escuela Universitaria en el Departamento de Historia del Arte de la misma universidad y profesora en las Facultades de Educación y de Filosofía y Letras. Su investigación se ha centrado en el arte contemporáneo y en la historia contemporánea de los museos. Es miembro Asesor del Consejo de Museos de la Junta de Castilla y León y profesora de los Master de Museología de las Universidades de Alicante, Granada, Toledo, Valencia y Valladolid. Es autora, entre otros, de los libros *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX* (1996); *Historia de los museos en España* (1997) y *La memoria del mundo: 100 años de museología internacional* (2002).

Ángeles Villalba Salvador es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis titulada *Fernando Zóbel. Vida y Obra*; es profesora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid y colaboradora del Área de Pintura Moderna del Museo Thyssen- Bornemisza. Ha sido coordinadora de exposiciones en la Fundación Arco y en la Fundación Coca-Cola España. Ha publicado numerosos artículos sobre coleccionismo de arte contemporáneo en *El Periódico del Arte*, y diversos estudios monográficos sobre el pintor Fernando Zóbel, tales como *Zóbel* (1998) y *Fernando Zóbel. Los años sesenta* (1991). Es coautora, entre otros, de *Mercado del arte y coleccionismo en España. 1980-1995* (1996), *Enciclopedia de Arte Español del siglo XX. I. Artistas* (1991) y *2. El Contexto* (1992).

Juan Manuel Bonet es escritor y crítico de arte. Ha dirigido el IVAM entre 1995 y 2000 y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre 2000 y 2004. Es director del Consejo Internacional de la Fundación Vicente Huidobro, presidente del Patronato de la Fundación Archivo Rafael Cansinos-Assens y asesor de la colección de pintura europea de Bancaixa. Entre otras muchas publicaciones, es autor de monografías sobre Toulouse-Lautrec, Edvard Munch, Juan Gris, Gerardo Rueda, Toni Catany; de un *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, de libros de poemas (*La patria oscura, Café des exilés, Praga, Postales*), de un dietario (*La ronda de los días*) cuya traducción francesa lleva prólogo de Octavio Paz, y de ediciones críticas de Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos-Asséns, Rafael Lasso de la Vega, Salvador Dalí, Max Aub, Manolo Millares, Fernando Zóbel, Joan Perucho, A.J.A. Symons, Juan Antonio Aguirre y de las revistas *Noreste* y *Arte*.

Entre las exposiciones de las que ha sido comisario destacan: *1980, El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, El poeta como artista, El ultraísmo y las artes plásticas, Literatura argentina de vanguardia*, y *Los indalianos: Una aventura almeriense (1945-1951)*, además de muchas muestras en torno a Rafael Alberti, Max Aub, Mariano Fortuny y Madrazo, Giorgio Morandi, Francisco Bores, Ramón Gaya, Henri Michaux, José Guerrero, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Francesc Catalá Roca, Bernard Plossu, Alex Katz, Helmut Federle, José María Yturralde, Javier Campano, Xesús Vázquez, Dis Berlin, Pelayo Ortega o Neo Rauch.

Gustavo Torner nació en Cuenca en 1926. Estudió Ingeniería Forestal y comenzó a ejercer su profesión en 1946, en Teruel. Los viajes que hizo en 1950 a Francia e Italia fueron importantes en esta época en la que se estaba definiendo su vocación artística. Un año más tarde se instaló en Cuenca, donde continuó trabajando como ingeniero, pero ya con una definitiva inclinación por el mundo de la pintura, en que ejerció un gran influencia su amistad con Antonio Saura. En 1965 Torner abandonó definitivamente su carrera como ingeniero para dedicarse exclusivamente a la creación plástica. Desde entonces, ha alternado la pintura y la escultura con las más variadas actividades artísticas: obra gráfica, figurines para obras de teatro, escenografías, tapices, etc. En este campo destaca su trabajo —de 1963 a 1966— en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, donde intervino para que se instalara la colección, aportada por Zóbel, en el inmejorable marco de las Casas Colgadas y en el que realizó todo el montaje de las salas de exposición. Ha sido el asesor artístico de la Fundación Juan March, y desde 1993 es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Antonio Lorenzo nació en el año 1922. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Ha participado en varias convocatorias de la Bienal de Venecia (años 64, 66 y 72) y también en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York. Es miembro fundador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, y perteneció al llamado “grupo Cuenca” junto a Saura, Zóbel, Rueda, Torner o Sempere. Trabajó en el Grupo 15 durante los años 70, una época en la que investigó en profundidad sobre el grabado. Su obra se encuentra en importantes colecciones españolas e internacionales y ha expuesto en relevantes galerías y museos nacionales e internacionales.

Rafael Perez-Madero Fernández inició estudios de Ciencias Sociales y Sociología. En 1967 comenzó a trabajar con Fernando Zóbel y a colaborar estrechamente con el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, hasta la muerte del pintor en 1984. Ha publicado poemas, artículos y libros relacionados con Cuenca, el museo y la obra de Fernando Zóbel. En los años 70, escribió y dirigió tres cortometrajes: *Zóbel. Un tema* (1974, Carabela de Plata del Festival Internacional de Cortometrajes de Huesca y seleccionado para el festival de Berlín); En 1975, *Semana Santa en Cuenca*, nominado para el Premio de la Crítica de ese mismo año; y, como coautor, *Chillida. Esculturas* (1977, premio de la Crítica en el Festival de Cine de Bilbao de 1978). Trabaja como marchante y ha comisariado más de una veintena de muestras, la mayoría sobre la obra de Fernando Zóbel, además de colaborar en exposiciones colectivas e individuales sobre pintura española de los años 50. Comisarió la exposición antológica *Zóbel*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2003). Autor, entre otras obras, de *Zóbel. La Serie Blanca*, Ediciones Rayuela (Madrid, 1978) y *Zobel. Obra Gráfica Completa*, Diputación Provincial de Cuenca, Departamento de Cultura (Cuenca, 1999).

Pedro Miguel Ibáñez Martínez es doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, catedrático de Historia del Arte de Escuelas Universitarias y profesor en la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Es académico numerario (y actual director) de la Real Academia Conquense de Artes y Letras, académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y miembro de la Comisión Provincial de Patrimonio de Cuenca. Ha publicado más de un centenar de estudios sobre arte, entre los que cabe destacar *Pintura conquense del siglo XVI*, en tres volúmenes (1993-1995), *Por tierras de Cuenca* (1997) y *La vista de Cuenca desde el oeste (1565)*, de Van den Wyngaerde (2003).

Alfonso de la Torre Vidal es historiador y crítico de arte, especializado en el arte español contemporáneo de postguerra. Ha realizado diversos proyectos expositivos relacionados con artistas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, entre otros *El grupo de Cuenca* (Sala de las Alhajas, Madrid, 1997; Casa del Cordón, Burgos y Parque de la Ciudadela, Pamplona, ambas en 1998) y *La poética de Cuenca. Cuarenta años después, 1964-2004* (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2004). Junto a su labor como crítico y comisario de exposiciones, ha publicado ensayos y poesía. Obras suyas son: *Manuel H. Mompó: las vibraciones del espíritu* (1997); *Concerning Collage* (1998); *Eusebio Sempere: Ida y vuelta* (1998); *Zobel, secreto espejo de recuerdos* (1998) o *Manuel Rivera, tejiendo recuerdos* (2002), así como del *Catálogo razonado de pinturas de Manolo Millares* (2004) o de *Juan Antonio Aguirre y la reivindicación conquense. Arte Último, un libro multicolor* (2005).

CRÉDITOS

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO

CONCEPTO, COORDINACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

Departamento de Exposiciones y Museo de Arte Abstracto Español. Fundación Juan March

DISEÑO DE MONTAJE DE EXPOSICIÓN

Estudio Aurora Herrera

COORDINACIÓN DE DISEÑO DE CATÁLOGO

Jordi Teixidor

TEXTOS

© Fundación Juan March, Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez-Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre
Corrección de Fotos: Inés d'Ors

© Fundación Juan March, 2006

© Editorial de Arte y Ciencia, 2006

© VEGAP, 2006

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© Jaume Blassi, Fernando Nuño, Eric Schaal, cortesía del Eric Schaal Estate, Javier Campano, Santiago Torralba, Francesc Català Roca, Luis Pérez Mínguez, Bolotshi, Antonio Zafra, Luis del Castillo y L. López Martínez

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

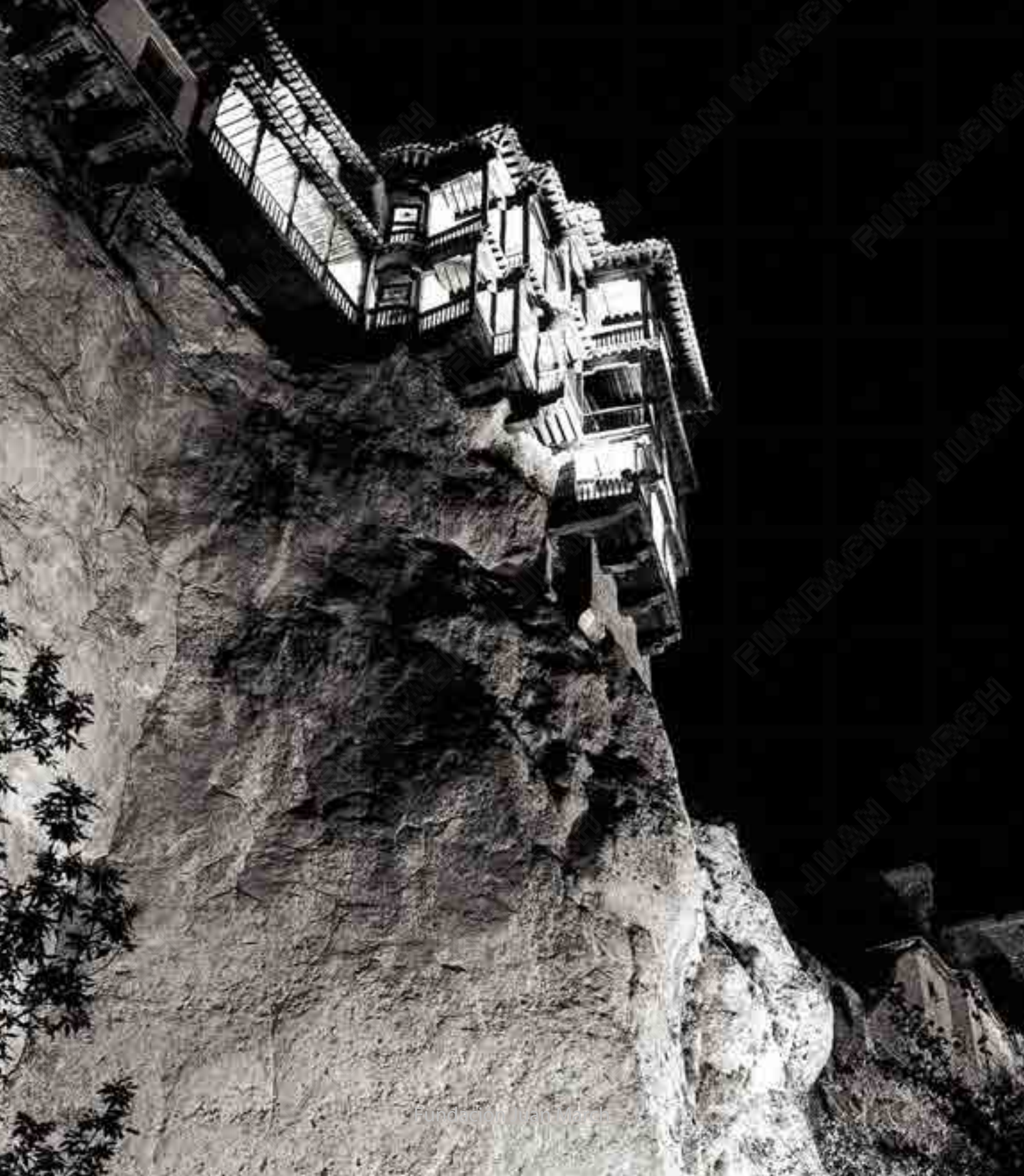
Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ISBN: 84-7075-535-8 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-61-0 Editorial de Arte y Ciencia, S.A.

Depósito Legal: M-28275-2006









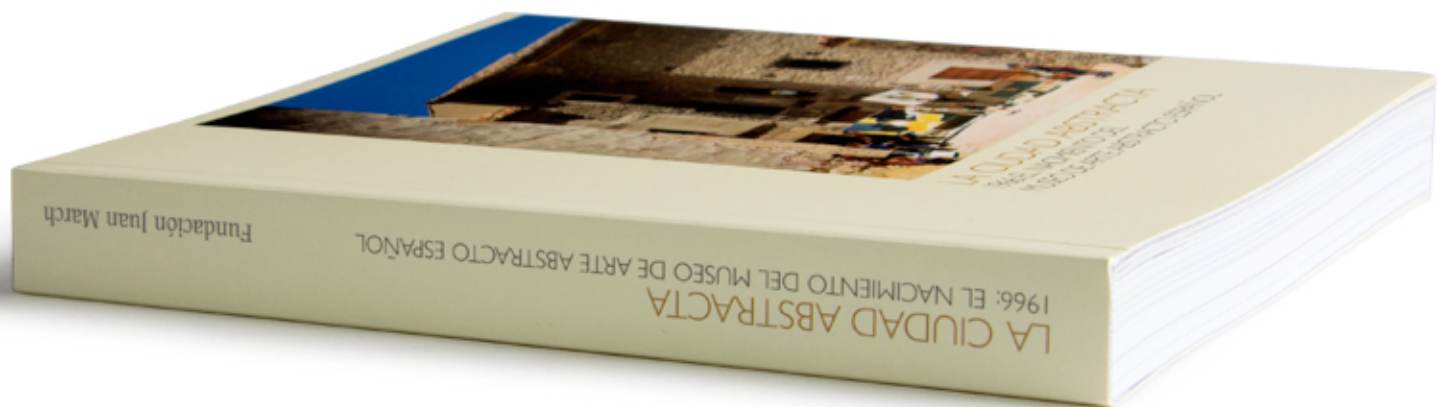




La presente edición se acabó de imprimir el día 24 de junio de 2006, festividad de San Juan Bautista, coincidiendo en la semana con la celebración del XL aniversario de la inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

La impresión se ha realizado en los talleres de Estudios Gráficos Europeos (Madrid).

Fundación Juan March



Fundación Juan March

LA CIUDAD ABSTRACTA
1966: EL NACIMIENTO DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL