

DIBUJOS DE LOS ARTISTAS EN CUENCA: ARQUITECTURA POPULAR Y REGENERACIÓN URBANA

THE DRAWINGS OF ARTISTS IN CUENCA: TRADITIONAL ARCHITECTURE AND URBAN REGENERATION

Amparo Bernal López-Sanvicente

doi: 10.4995/ega.2019.11461

En 1966, la inauguración del Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca con la colección de Fernando Zóbel fue un hito en la historia del arte contemporáneo de nuestro país, pero además, desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, tuvo una trascendencia crucial en la revitalización de la ciudad. Las obras de rehabilitación del edificio para adaptarlo al museo no fueron una intervención aislada. Simultáneamente, Fernando Zóbel y algunos artistas de su entorno realizaron actuaciones similares, para instalarse en el casco histórico de Cuenca, liderando una dinámica que transformó la ciudad en un enclave artístico y cultural. Los dibujos que realizaron de sus casas, publicados originalmente en la revista *Arquitectura*, son el argumento para el relato de este episodio de nuestra historia en el que un grupo de artistas tomaron la iniciativa en la rehabilitación de la arquitectura popular y la regeneración urbana.

PALABRAS CLAVE: REVISTA *ARQUITECTURA*.
FERNANDO ZÓBEL. DIBUJOS DE ARQUITECTURA.
ARQUITECTURA POPULAR. GRUPO DE CUENCA

*In 1966, the inauguration of the Museum of Spanish Abstract Art in the Hanging Houses of Cuenca with the collection of Fernando Zóbel was a milestone for the history of contemporary art in our country. From an architectural and urbanistic point of view, it also had a crucial significance in the urban regeneration process. The restoration works to adapt the building for the museum were not an isolated intervention. At the same time, Fernando Zóbel and some artists of his social environment carried out similar actions to move into the historic center of Cuenca, leading a dynamic that transformed the city into an artistic and cultural settlement. The drawings they made of their houses were originally published on the magazine *Arquitectura*. These drawings are the storyline of this episode of our history, when a group of artists led the initiative in the restoration of traditional architecture and urban regeneration.*

KEYWORDS: *MAGAZINE ARQUITECTURA*.
FERNANDO ZÓBEL. ARCHITECTURAL DRAWINGS.
TRADITIONAL ARCHITECTURE. THE CUENCA GROUP

AR
QUITECTURA



1. Fernando Zóbel. Portada de la revista *Arquitectura*, n. 86, 1966

Cuenca: de ciudad olvidada a foco cultural

Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984) fue pintor, coleccionista y mecenas del arte abstracto español. Descubrió la pintura abstracta española en 1955 durante un viaje a España, y empezó a coleccionarla. Su mecenazgo fue muy importante para una generación de artistas que habían alcanzado fama internacional, pero apenas tenían reconocimiento en España ¹. A medida que su colección fue creciendo, sintió la necesidad de buscar una casa apropiada para exponerla al público, donde además pudiera ubicar su biblioteca de arte y reunirse con sus amigos artistas. Su primera intención fue comprarla en Toledo, ciudad cercana a Madrid, donde estaba la casa-museo de El Greco que su proyecto tenía como referencia.

En junio de 1963, al enterarse de este proyecto, el pintor conquense Gustavo Torner le sugirió visitar Cuenca, dado que el ayuntamiento estaba rehabilitando las famosas Casas Colgadas y su destino final aún no estaba decidido ². Al visitar la ciudad, Zóbel quedó prendado de inmediato por las posibilidades espaciales del edificio y su carácter icónico que, sin duda, se trasladaría al futuro uso. La mediación de Gustavo Torner y la buena disposición de la corporación municipal fueron determinantes para alcanzar rápidamente un acuerdo de arrendamiento y de adaptación de las obras para museo (Fig. 2).

Zóbel se instaló en Cuenca en agosto de 1963 junto a Gerardo Rueda y Gustavo Torner, para seguir de cerca el desarrollo de su proyecto ³. Los tres artistas conformaban el núcleo principal de



¹

un movimiento que, posteriormente, la historiografía del arte ha denominado “El Grupo de Cuenca”, al cual pertenecieron también los pintores informalistas Eusebio Sempere, Antonio Lorenzo, Fernando Guerrero y Manuel Hernández Mompó.

El “proyecto Cuenca” para Zóbel no era sólo el diseño expositivo de su colección de arte. La idea del museo se había ido perfilando desde su deseo inicial de adquirir una casa, así que en sus diarios se entremezclaban los conceptos de casa, museo y Cuenca como términos de un mismo proyecto vital. Por ello, desde su planteamiento, el proyecto no quedó acotado al medio artístico sino que trascendió a los diferentes ámbitos –social, arquitectónico y urbano–, en los cuales se fue imbricando su presencia en la ciudad castellana ⁴.

Así, entre 1963 y 1965, mientras avanzaban las obras del museo, se fue desarrollando un movimiento migratorio de artistas a Cuenca. Llegaron a la ciudad e instalaron allí sus estudios y viviendas, atraídos por el nuevo foco cultural que se estaba generando en torno a Zóbel, su colección de arte y el futuro museo ⁵. Para todos ellos,

1. Fernando Zóbel. Cover of the magazine *Arquitectura*, n.86, 1966

Cuenca: from a forgotten city to a cultural center

Fernando Zóbel (Manila, 1924-Rome, 1984) was a painter, collector, and patron of Spanish abstract art. He discovered Spanish abstract painting in 1955, during a journey to Spain, and began to collect it. His patronage was very important for a generation of artists who had achieved international fame, but had barely any recognition within Spain ¹. As his collection went on growing, he felt the need to look for an appropriate house to exhibit it to the public, where he could also house his art library and hold social gatherings with his artist friends. His first intention was to buy it in Toledo, a city near Madrid, where the house-museum of El Greco which was taken as a reference for his project was located. In June 1963, upon learning of this project, the Cuenca painter, Gustavo Torner, suggested him a visit to Cuenca, as the town council was restoring the famous Hanging Houses and their final usage had yet to be decided ². Upon visiting the city, Zóbel was immediately captivated by the spatial possibilities of the building and its iconic character that, without doubt, could be compatible with the future use. The mediation of Gustavo Torner and the good will of the town council were decisive for arriving at a swift leasing agreement and the adaptation of the works for the museum (Fig. 2).

Zóbel, along with Gerardo Rueda and Gustavo Torner settled down in Cuenca in August 1963, for close follow up of the development of their project ³. The three artists made up the core of a movement that historiography of art has later called “The Cuenca Group”, to which the informalist painters Eusebio Sempere, Antonio Lorenzo, Fernando Guerrero and Manuel Hernández Mompó also belonged.

The “Cuenca project” was for Zóbel not just the design of his art collection exhibition space. The idea of the museum had been forming since his initial desire to acquire a house, so in his diaries the concepts of house, museum, and Cuenca were intermingling terms in one and the same core project. Hence, since its proposal, the project was not confined to the artistic medium but it extended to different –social, architectural and urban– areas, in which its presence



2. Fernando Zóbel. *Las Casas Colgadas* antes de la rehabilitación, 1963

3. Fernando Zóbel. “La calle San Pedro desde la ventana del estudio (...) Los árboles son los de Saura”

overlapped in the Castilian city 4.

Thus, between 1963 and 1965, while the work on the museum advanced, a migratory movement of artists towards Cuenca gathered pace. They arrived in the city and installed their studios and homes there, attracted by the new cultural focus that was generated around Zóbel, his art collection, and the future museum 5. For all of them, the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca was the continuance of the frustrated efforts of José Luis Fernández del Amo to construct a building for the National Museum of Contemporary Art. In the 1950s, Fernández del Amo had no official support to complete the construction of the main museum building, but he managed to generate a strongly cohesive artistic and cultural environment incorporating all avant-garde artists of the country, including those who lived abroad, with an integrated vision of all the artistic disciplines in architecture 6.

In just two years, a large number of artists and intellectuals had moved into Cuenca that, no longer a forgotten city, had been turned into a new focal point of culture. Antonio Saura and Lorenzo Goñi lived there for some time, likewise Gustavo Torner, as it was his hometown. From 1963, the other members of the Cuenca Group settled down in the city—as well as Zóbel y Rueda; Sempere, Lorenzo, Millares, Mompó and the Granadine painter, Fernando González García, who had just arrived from New York. In 1965, he bought a house in Cuenca, because it was the meeting place for artists. We must add many others to this list, such as the painters Julián Grau Santos and Florencio Garrido, the sculptor Amadeo Gabino, the engineer Mario Barberá, the photographer Fernando Nuño, the architect José María Muguruza, and Ángeles Gasset, a school teacher who upheld the educational and philosophical model of the *Institución Libre de Enseñanza* 7 (Fig. 3).

The remarkable initiative of some avant-garde artists

At the beginning of the sixties, the historical centre of Cuenca was uninhabited and showing obvious signs of ruin. Added to the demographic decline caused by the migratory movements that affected the whole country, was the displacement of the population



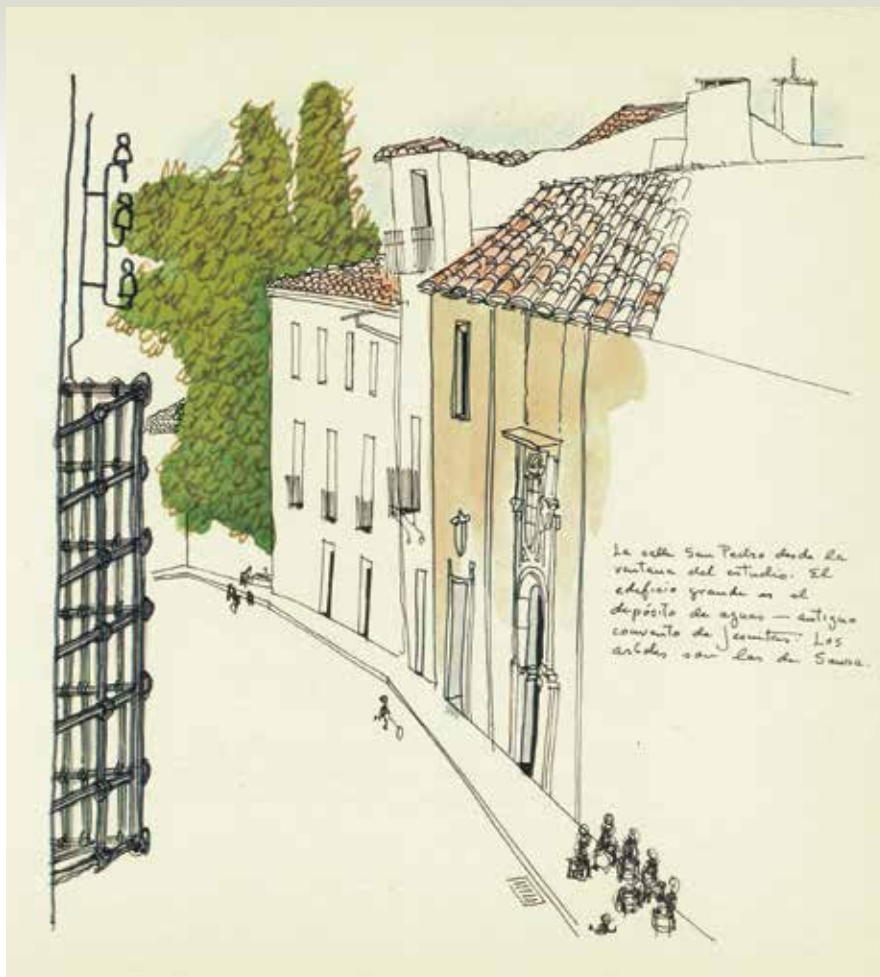
2

el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca daba continuidad al frustrado empeño de José Luis Fernández del Amo por construir un edificio para el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. En los años cincuenta, Fernández del Amo no tuvo apoyo oficial para culminar la construcción de una sede para el museo, pero consiguió generar un entorno artístico y cultural fuertemente cohesionado que incorporaba a todos los artistas de vanguardia del país, incluso los que residían fuera, con una visión integradora de todas las disciplinas artísticas en la arquitectura 6.

En tan sólo dos años, gran parte de ese entorno de artistas e intelectuales se instalaron en Cuenca que pasó de ser una ciudad olvidada a un nuevo foco cultural. Antonio Saura y Lorenzo Goñi vivían allí desde hacía tiempo, al igual que

Gustavo Torner, puesto que era su ciudad natal. A partir de 1963 se establecieron en la ciudad—además de Zóbel y Rueda—, el resto de integrantes del Grupo de Cuenca; Sempere, Lorenzo, Millares, Mompó y el granadino Fernando Guerrero, quien recién llegado de Nueva York en 1965, compró una casa en Cuenca porque era el lugar de encuentro para artistas. A ellos hay que añadir muchos otros, como los pintores Julián Grau Santos y Florencio Garrido, el escultor Amadeo Gabino, el ingeniero Mario Barberá, el fotógrafo Fernando Nuño, el arquitecto José María Muguruza y Ángeles Gasset, maestra defensora del modelo educativo y filosófico de la *Institución Libre de Enseñanza* 7 (Fig. 3).

El hecho es que nos mudamos a Cuenca y rápidamente nos sentimos fascinados por el ambiente, el estilo y el



2. Fernando Zóbel. *The Hanging Houses before the restoration, 1963*

3. Fernando Zóbel. "San Pedro street from the window of the studio (...) The trees belong to Saura's house"

3

encanto de la ciudad y de sus habitantes. En aquel momento las casas eran ridículamente baratas y todos nos compramos lugares en los que vivir. Con el paso del tiempo, nuestro apego ha ido aumentando como también lo ha hecho el tamaño de nuestras respectivas viviendas. Algunos de nosotros pasamos buena parte del año allí (Zóbel 1970, 1)

La iniciativa ejemplar de unos artistas de la vanguardia

A principios de los años sesenta, el conjunto histórico de Cuenca estaba deshabitado y mostraba signos de ruina evidentes. Al decrecimiento demográfico ocasionado por los movimientos migratorios que afectaban a todo el país había que añadir el desplazamiento de la población hacia la parte baja de la ciudad buscando una mejo-

ra de sus condiciones de vida **8**. El problema del abandono de los sitios históricos no era exclusivo de España, tal y como se había puesto de manifiesto en el informe presentado en 1963 por Ludwig Weiss ante la Comisión Cultural y Científica del Consejo de Europa, donde se advertía sobre la necesidad de defender y poner en valor los conjuntos histórico-artísticos (1965).

A este informe, le habían precedido las recomendaciones de la Unesco para "la conservación y la restauración de los bienes culturales, así como la protección del carácter y la belleza de paisajes y lugares de interés artístico" (1963, 52), lo cual había marcado el inicio de una política de restauración que, en España, tardaría unos años en ponerse en marcha. A pesar del desarrollismo económico que caracterizó esta

towards the lower part of the town seeking improvements in their living conditions **8**. The problem of the abandonment of historical sites was not exclusive to Spain, as had been clearly expressed in the report presented by Ludwig Weiss to the Cultural and Scientific Commission of the Council of Europe in 1963, where he warned of the need to defend and to value historical-artistic heritage sites (1965). This report had been preceded by the recommendations from UNESCO for "the preservation and restoration of cultural property, as well as the protection of the character and beauty of landscapes and places of artistic interest" (1963, 52), which had marked the beginning of a restoration policy in Spain that would take some years to be set in motion. Despite the economic development characteristic of that stage of Spanish history, the necessary urban planning instruments had still not been formulated for an institutional response to the rehabilitation of architectural heritage and the revitalization of historic sites.

For this reason, individual actions were of even greater importance, the dissemination of which could turn them into remarkable models, as Ramírez de Lucas argued in *Arquitectura* (1966). It was not the first report of the journal focused on restoration, although it was, because of its extension, the most ambitious. Several examples of restorations were circulated of both artistic heritage and popular architecture. These were completed by renowned artists and intellectuals. For example, the renovation projects made by the architects Fernando Chueca Goitia and Joaquín Vaquero to their houses in Toledo and Segovia, respectively, or the restoration of a windmill in Consuegra promoted by the painter Gregorio Prieto (1966, 26-46).

Among them, the reports dedicated to the restorations of the "new artists" achieved prominence in the buildings of the historic city of Cuenca for their use as studios and apartments. These actions formed a homogeneous set, not only because of their origin, linked to the project of the museum, but also because of the criterion for restoration that respected the essential elements of the architectural typology, and because of the urban regeneration that they had prompted in the city.



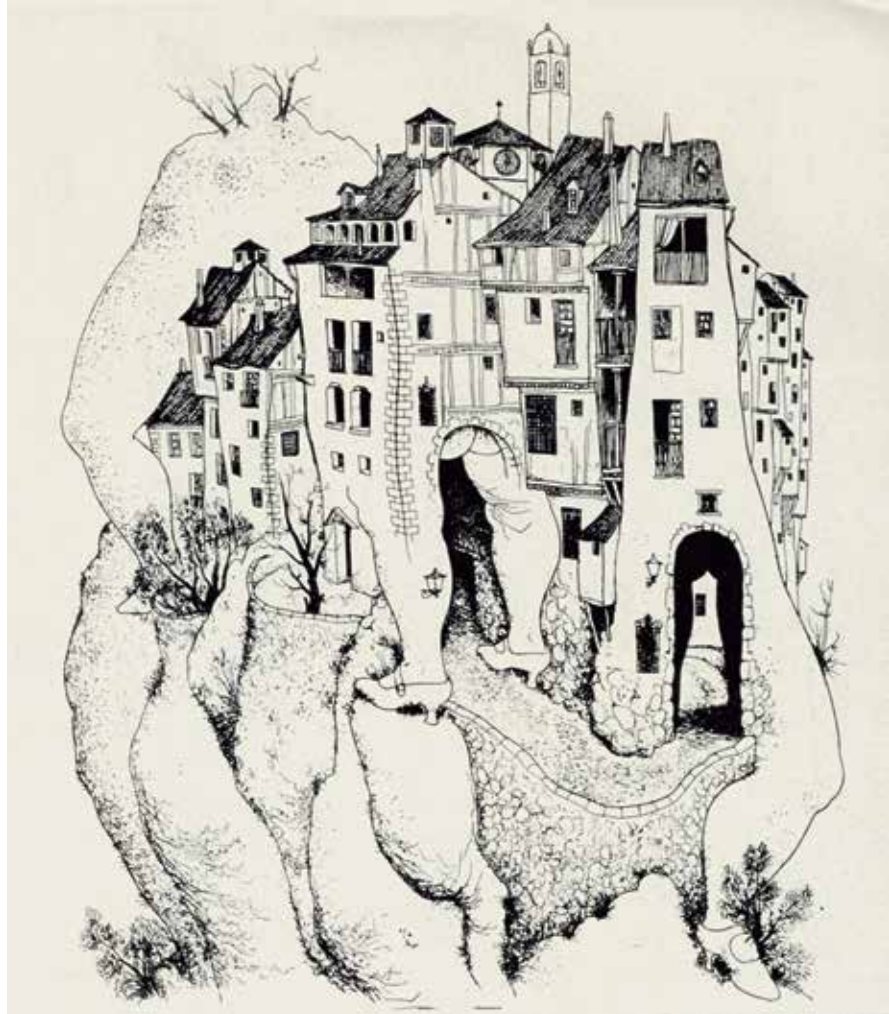
From stables, from chicken coops, from humble shacks, they have made studios and rooms for human habitation that can serve as an example with regard to local constructive traditions (...) (Ramírez de Lucas 1966, 8). This initiative was not only disseminated by *Arquitectura*, although the magazine of the College of Architects of Madrid was the first one to do so. Following the opening of the museum in 1966, and boosted by the success of national and international critiques, the social and cultural dynamic of revitalization of the artists in Cuenca also achieved international media coverage (Brooks, 1968). Even years afterwards, Cuenca was still an important cultural settlement, and the rehabilitation of its historic site was a reference in the national context (Arte y Hogar, 1977).

Drawings of the artists' houses

The report on the artists' houses collected the drawings they had made of their own houses. It began with the engraving *Piernas de Cuenca* by Lorenzo Goñi—a regular contributor to *Arquitectura*—, who added the touch of humour that characterised his works **9** (Fig. 4). Then the photographs and drawings of his own house and the houses of Gabino, Guerrero, Lorenzo, Rueda, Millares, Saura, Torner, Sempere, and Zóbel were included.

Most of the drawings belonged to the sketch books of Fernando Zóbel made between 1963 and 1965, when, newly arrived in Cuenca, he moved into a building with a view over the Júcar valley. These figurative sketches were executed in ink and watercolour. They could barely be recognized as his own works because his drawings, like his paintings, were mostly abstract **10** (1970, 1).

Unlike the others, his drawings were not signed and they had neither technical intention nor utility for restoration works. He had made them to help his memory to retain the places with the dates and details that may have come to mind. These are the drawings of an artist when he was not “practicing as such”, and for that reason we could consider them as a kind of “playful drawing”, assimilating them in that way to the classification made by Manuel Baquero Briz for the drawings of architects (1992,



4



5



- 4. Lorenzo Goñi. *Piernas de Cuenca*
- 5. Fernando Zóbel. *Cuenca desde la hoz del Huécar*
- 6. Fernando Zóbel. "La hoz del Júcar desde la ventana de Armas 1. 31 de agosto de 1963"

- 4. Lorenzo Goñi. *Piernas de Cuenca*
- 5. Fernando Zóbel. *Cuenca from the valley of the Huécar*
- 6. Fernando Zóbel. "The valley of the Júcar seen through the window of Armas 1". 31 August, 1963

etapa de nuestra historia, no se habían formulado todavía los instrumentos urbanísticos necesarios para afrontar de forma institucional la rehabilitación del patrimonio arquitectónico y la revitalización de los conjuntos históricos.

Por eso tenían aún más importancia las acciones individuales cuya difusión podía convertirlas en modelos ejemplarizantes, tal y como argumentaba Ramírez de Lucas en *Arquitectura* (1966). No era el primer reportaje que la revista madrileña dedicaba a la restauración, pero, por su extensión, era el más ambicioso. Se divulgaban varios ejemplos de restauraciones tanto de patrimonio artístico como de arquitectura popular realizadas por reconocidos artistas e intelectuales. Por ejemplo, las intervenciones que los arquitectos Fernando

Chueca Goitia y Joaquín Vaquero habían realizado en sus casas de Toledo y Segovia, respectivamente, o la rehabilitación de un molino de viento en Consuegra promovida por el pintor Gregorio Prieto (1966, 26-46).

Entre ellas destacaba el reportaje dedicado a las rehabilitaciones realizadas por los "nuevos artistas" en edificios del casco histórico de Cuenca para utilizarlos como estudios y viviendas. Estas actuaciones formaban un conjunto homogéneo no sólo por su origen, ligado al proyecto del museo, sino por el criterio de restauración que aplicaban, respetando la esencia de la tipología arquitectónica, y por la regeneración urbana que habían desencadenado en la ciudad.

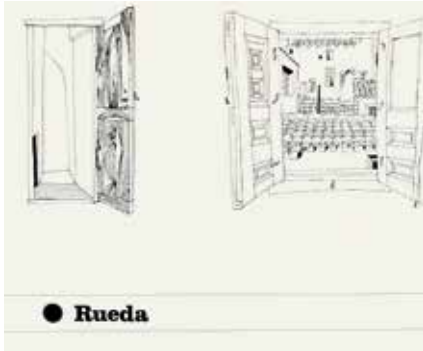
De cuadras, de gallineros, de humildísimos tabucos han hecho estudios

19). The sketch made by the painter Antonio Lorenzo from the exterior of his house also belongs to these kinds of drawings (Figs. 5-12). At a completely different point, there are the drawings by Eusebio Sempere and Amadeo Gabino. They are dimensional sketches, full of annotations with guidelines for the restoration works. They clearly reflect the criterion for the interventions of preserving the structure, the original configuration of the buildings and their restoration using local constructive traditions. In the sketches there also appear references to the finishes of floors and walls, the arrangement of the furniture and the works of art that would be housed in those spaces, all considered as attributes of the property (Figs. 13 and 14).

Epilogue. Architecture without architects

The restoration of the Hanging Houses provided a model for the restorations carried out simultaneously by the artists wishing to live in the historic center of Cuenca. Despite the multiple redesigns made by successive





7

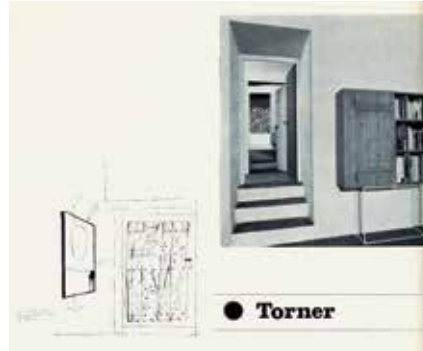
municipal architects **11**, and Gustavo Torner's planned exhibition, which had found inspiration in architectural references such as Scarpa's staircase in the Olivetti store for access to the museum or the continuous succession of exhibition spaces in Frank Lloyd Wright's Guggenheim museum **12**, Fernando Higuera highlighted among the achievements of the building, that it was a "building (...) made without architects" (1967, 42), paraphrasing the title of the exhibition of Bernard Rudofsky at the Museum of Modern Art in New York, *Architecture without Architects* (1964).

The aim of Zóbel and Torner was always to respect the content of traditional architecture and to develop in it an exhibition project of complex spatial richness, with exquisitely elaborated and refined, yet austere finishes **13**. This was an approach that coincided with the declaration expressed by Rudofsky in *Architecture without Architects* that he would put into practice in all his work, especially in the project of his house in Frigiliana, in the province of Malaga **14**.

In Cuenca, the artists practiced as architects, and following the example of the "architecture without architects", they carried out an initiative of architectural restoration and urban regeneration that remains in our history as an exemplary performance. ■

Notes

- 1** / In the 1950s, abstract art was an icon of the modernity of Spain in the international field thanks to the efforts of Luis González Robles, from the General Directorate of Cultural Relations of the Ministry of Foreign Affairs. But this situation hardly mirrored institutional support for vanguardist art in Spain; see (Fernández del Amo and Jiménez Blanco 1995, 53).
- 2** / The historian, Pedro Miguel Ibáñez Martínez added detail



8

y habitaciones humanas que pueden servir de ejemplo en cuanto a respeto a las tradiciones constructivas locales (...) (Ramírez de Lucas 1966, 8).

Esta iniciativa no sólo fue difundida por *Arquitectura*, aunque la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid fuera la primera en hacerlo. Después de la inauguración del museo en 1966, y potenciado por el éxito de la crítica nacional e internacional, la dinámica de revitalización social y cultural de los artistas en Cuenca también alcanzó difusión mediática en el ámbito internacional (Brooks, 1968). Incluso años después, Cuenca seguía siendo un importante enclave cultural, y la rehabilitación de su conjunto histórico era una referencia en el panorama nacional (Arte y Hogar, 1977).

Los dibujos de las casas de los artistas

El reportaje de las casas de los artistas recogía los dibujos que ellos mismos habían realizado de sus casas. Empezaba con el grabado *Piernas de Cuenca* de Lorenzo Goñi –colaborador habitual de *Arquitectura*–, que ponía la pincelada de humor que caracterizaba sus obras **9** (Fig. 4). A continuación se sucedían las

7 y 8. Fernando Zóbel. Detalles de la casa de Gerardo Rueda y Gustavo Torner

9. Fernando Zóbel. Vista exterior de su casa

10. Antonio Lorenzo. Vista exterior de su casa

11. Fernando Zóbel. Vista interior de su casa

12. Fernando Zóbel. Estudio de Gustavo Torner

fotografías y dibujos de su propia casa y de las casas de Gabino, Guerrero, Lorenzo, Rueda, Millares, Saura, Torner, Sempere y Zóbel.

La mayoría de los dibujos pertenecían a los cuadernos de apuntes realizados por Fernando Zóbel entre 1963 y 1965, cuando, recién llegado a Cuenca, se instaló en un edificio con vistas a la hoz del Júcar. Son apuntes figurativos, realizados en tinta y acuarela, difícilmente reconocibles como obras suyas, dado que sus dibujos generalmente eran abstractos como su pintura **10** (1970, 1).

A diferencia del resto, sus dibujos no estaban firmados y no tenían intencionalidad técnica ni utilidad para las obras de rehabilitación. Los había realizado para fijar los lugares en su memoria junto a las fechas y detalles que evocaran su recuerdo. Son los dibujos de un artista cuando no "ejercía como tal", y por ello podríamos considerarlos pertenecientes al tipo de dibujos lúdicos, asimilándolos así a la clasificación realizada por Manuel Baquero Briz para los dibujos de arquitectos (1992, p.19). A este grupo pertenece también el apunte que el pintor Antonio Lorenzo realizó del exterior de su casa (Figs. 5-12).

En el otro extremo están los dibujos de Eusebio Sempere y Amadeo Gabino. Son croquis acotados, llenos de anotaciones con directrices para la ejecución de las obras. En ellos queda reflejado que el criterio de las intervenciones era conservar la estructura y configuración original de las edificaciones y restaurarlas utilizando las tradiciones constructivas locales. En los croquis aparecen también referencias a los acabados en suelos y paredes, así como la ubicación del mobiliario y las obras de arte que alberga-



7 and 8. Fernando Zóbel. Details of the homes of Gerardo Rueda and Gustavo Torner

9. Fernando Zóbel. Exterior view of his house

10. Antonio Lorenzo. Exterior view of his house

11. Fernando Zóbel. Interior view of his house

12. Fernando Zóbel. Study of Gustavo Torner



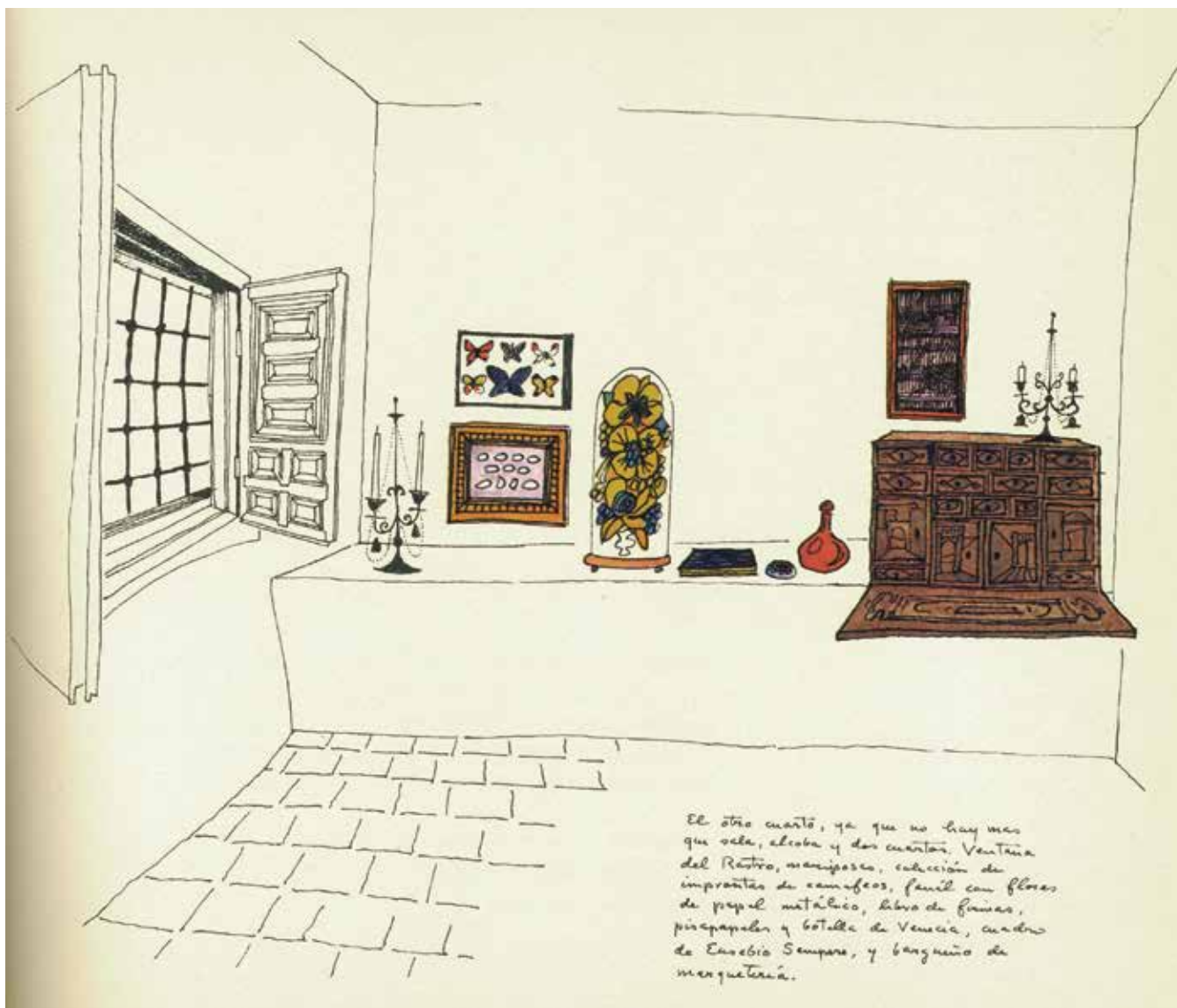
9



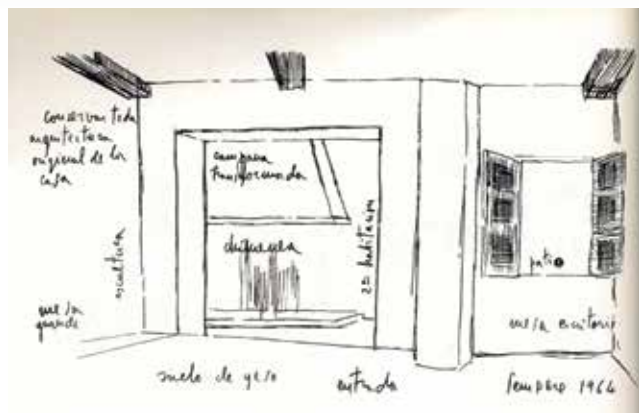
10



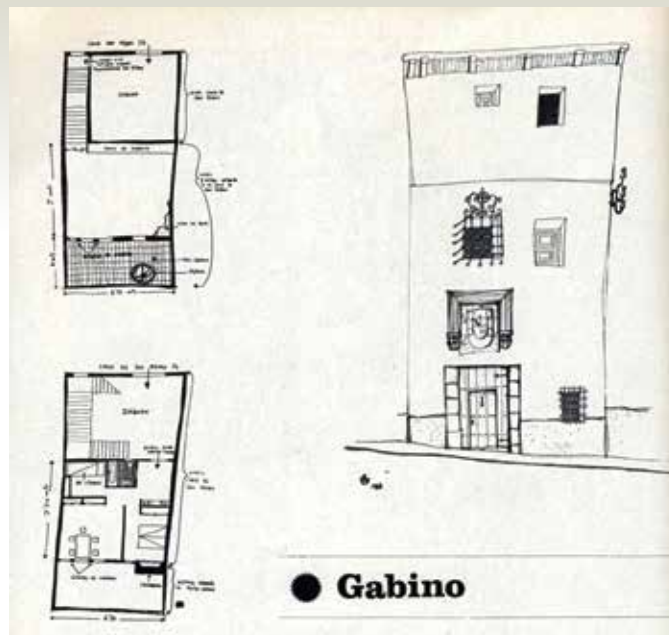
12



11



13



14

to this affirmation, because the council had the intention of installing a traditional bar-restaurant and an ethnological museum, but at that time only the interior shell of the building had been cleared and nothing had yet been finished (2016, 307).

3 / Gustavo Torner was the co-director of the museum and in charge of its architectural design and Gerardo Rueda was the curator with responsibility for lay-out, illumination and framing the works of art (Villalba 2006, 71).

4 / Since the museum project had been defined, Zóbel focused on gathering his collection piece by piece, while he was enlarging his circle of friends that he wanted to attract to Cuenca. "The interesting thing would be to attract more painters for them to come in summer" (cited in Villalba 2006, 59-61).

5 / In this period, an article was published in the *House & Garden* magazine on the colony of artists at Cuenca (Brooks 1964).

6 / José Luis Fernández del Amo was director of the National Museum of Contemporary Art from February 1952 until February 1958, when he was replaced by the architect Fernando Chueca Goitia. During that time the museum was provisionally located in the courtyard of the National Library in Madrid. About his criterion for gathering a collection, see: (Fernández del Amo y Jiménez Blanco 1995, 54-55).

7 / Among the artists who settled in Cuenca, only those whose houses were published in a magazine (*Arte y hogar* 1977, 30) were cited, estimated at only one third of those who lived there. We could add to this list the artists that Zóbel mentioned in his diaries; Salvador Victoria, Alberto Greco, Pablo Serrano, and Juan Adriansens (cited in Villalba 2006, 61).

8 / A decade earlier, the *Revista Nacional de Arquitectura* had published an article by Rafael Aburto, with drawings by Joaquín Vaquero Palacios, and Efrén García, and photographs by César Ortiz Echagüe, in which they referred to abandonment of the historic center of Cuenca (1952).

9 / Lorenzo Goñi was a well-known artist because of his collaboration as a cartoonist with the newspaper *ABC*. Since 1965 he had been an assiduous collaborator with *Arquitectura*, where he published his drawings in different sections. Goñi effaced the figure of the clergy that appeared in the original engraving for its publication in this report.

10 / For this reason, Zóbel considered that they had no interest other than as a souvenir for him and his friends, and he did not intend to publish them. They were originally published in *Arquitectura* and later, at the request of his colleagues from the Department of Printing and Graphic Arts of Harvard University, they were published in the book *Cuenca: Sketchbook of a Spanish Hill Town*.

11 / The history of the different interventions carried out by the Town Council on the Hanging Houses of Cuenca and the

rían dichos espacios, considerados todos ellos como atributos inmobiliarios (Figs. 13 y 14).

Epílogo.

Arquitectura sin arquitectos

La rehabilitación de las Casas Colgadas sirvió de modelo para las rehabilitaciones que realizaron los artistas de forma simultánea en el casco histórico de Cuenca. A pesar de que el futuro museo había sido proyectado por sucesivos arquitectos municipales **11**, y el proyecto expositivo de Gustavo Torner se había inspirado en referencias arquitectónicas como la escalera de Scarpa en la tienda de Olivetti para el acceso al museo, o la sucesión continua de espacios expositivos del museo Guggenheim de Lloyd Wright **12**, Fernando Higuera destacaba como uno de los logros del edificio que se trataba de una "obra (...) realizada sin arquitectos" (1967, 42), parafraseando el título de la exposición de Bernard Rudofsky en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Architecture without Architects* (1964).

El objetivo de Zóbel y Torner había sido desde el principio respetar el contenedor de arquitectura

tradicional y desarrollar en él un proyecto expositivo de una riqueza espacial compleja, con acabados austeros pero refinados y exquisitamente ejecutados **13**. Un planteamiento que coincidía con el manifiesto expresado por Rudofsky en *Architecture without Architects*, que él mismo pondría en práctica en toda su obra, especialmente en el proyecto de su casa en Frigiliana, en la provincia de Málaga **14**.

En Cuenca, los artistas ejercieron como arquitectos y, siguiendo el ejemplo de una "arquitectura sin arquitectos", llevaron a cabo una iniciativa de rehabilitación arquitectónica y regeneración urbana que permanece en nuestra historia como una actuación ejemplar. ■

Notas

1 / En los años cincuenta, el arte abstracto era un icono de la modernidad de nuestro país en el ámbito internacional gracias al impulso Luis González Robles desde la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Pero esta situación no se correspondía con el apoyo institucional al arte de vanguardia en España, véase (Fernández del Amo y Jiménez Blanco 1995, 53).

2 / El historiador Pedro Miguel Ibáñez Martínez matiza esta afirmación ya que el ayuntamiento tenía la intención de instalar un bar-restaurante típico y un museo etnológico, pero en esas fechas tan sólo se había vaciado el espacio interior y aún no se había acabado nada (2016, 307).

3 / Gustavo Torner era codirector del museo y encargado de su concepción arquitectónica y Gerar-

13. Eusebio Sempere. Croquis del interior de su casa

14. Amadeo Gabino. Croquis de las plantas y alzado de su casa

13. Eusebio Sempere. Sketch of the interior of his house

14. Amadeo Gabino. Sketch of plant views and front elevation of his house

do Rueda era el conservador y responsable de la disposición, iluminación y enmarcados de las obras (Villalba 2006, 71).

4 / Desde que se concretó el proyecto del museo, Fernando Zóbel se dedicó a completar su colección pieza a pieza, al tiempo que iba ampliando su círculo de amistades que también quería atraer para Cuenca. “Lo interesante sería atraer a más pintores a que vengan a veranear” (citado en Villalba 2006, 59-61).

5 / A este periodo corresponde la publicación de un artículo en la revista *House & Garden* sobre la colonia de artistas en Cuenca (Brooks 1964)

6 / José Luis Fernández del Amo fue director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo desde febrero de 1952 hasta febrero de 1958 cuando fue sustituido por el arquitecto Fernando Chueca Goitia. Durante este tiempo el museo estuvo de forma provisional en el patio de la Biblioteca Nacional. Sobre su criterio para reunir una colección, véase (Fernández del Amo y Jiménez Blanco 1995, 54-55).

7 / De los artistas que se establecieron en Cuenca se han citado sólo aquellos cuyas casas fueron publicadas en alguna revista, lo cual se estimaba que podía ser tan sólo una tercera parte de los que vivían allí (Arte y hogar 1977, 30). A esta relación podrían añadirse los artistas que cita Zóbel en sus diarios; Salvador Victoria, Alberto Greco, Pablo Serrano y Juan Adriansens (citado en Villalba 2006, 61).

8 / Una década antes, la *Revista Nacional de Arquitectura* había publicado un artículo de Rafael Aburto, con dibujos de Joaquín Vaquero Palacios, Efrén García y fotografías de César Ortiz Echagüe, en el cual se refería al abandono del casco histórico de Cuenca (1952).

9 / Lorenzo Goñi era un artista conocido por su colaboración como humorista gráfico en el diario ABC, y desde 1965 era colaborador asiduo de *Arquitectura* donde publicaba sus dibujos en diferentes secciones. Para su publicación en este reportaje, Goñi eliminó la figura del clérigo que tenía el grabado original.

10 / Por esta razón, Zóbel consideraba que no tenían interés más allá del recuerdo para él y sus amigos, y no pensaba publicarlos. Los dibujos se publicaron de forma inédita en *Arquitectura* y posteriormente, a petición de sus compañeros del Departamento de Grabado y Artes Gráficas de la Universidad de Harvard se publicaron en el libro *Cuenca: Sketchbook of a Spanish Hill Town*.

11 / La historia de las distintas intervenciones realizadas por el ayuntamiento en las Casas Colgadas y la evolución del proyecto hasta convertirse en el Museo de Arte Abstracto Español han sido recogidos en (Ibáñez 2016)

12 / Gustavo Torner tenía formación técnica como ingeniero de montes y, además de su trayectoria artística, tenía una amplia experiencia en ordenación de espacios y diseño expositivo.

13 / Sobre el criterio museístico y el ideal estético de Zóbel para ejecutar los detalles y acabados, véase (Ibáñez 2016, 353-354).

14 / Respecto a su casa en Frigiliana, Rudofsky afirmaría en una carta a Coderch que quería proyectar una “casa sin arquitectura” (citado en Loren y Pinzón 2014, 163).

Referencias

– ABURTO, R., 1952. Cuenca. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 131, pp. 1-11.

– Arte y Hogar, 1977. “Nueva vida para las viejas casas de Cuenca”. *Arte y Hogar*, n. 363-364, pp. 18-32.

– BAQUERO, M., 1992. *La mirada del arquitecto: anotaciones, paisajes, impresiones. Colección Manolo Baquero*. Zaragoza: Diputación General de Aragón

– BROOKS, P. K., 1964. Madrid. *House & Garden*. New York, diciembre de 1964.

– BROOKS, P. K., 1968. Cuenca, New Art in Old Spain. *Art in America*, vol. 56, n. 5, pp. 68-73.

– FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L. y JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., 1995. “Treinta preguntas a José Luis Fernández del Amo”. En AA.VV. *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de museo de arte contemporáneo*. Madrid: Museo Reina Sofía, pp. 49-56.

– HIGUERAS, F., 1967. Museo de arte abstracto en Cuenca. *Arquitectura*, n. 97, pp. 41-42.

– IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2016. *Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Consorcio de la Ciudad de Cuenca.

– LOREN MÉNDEZ, M. y PINZÓN AYALA, D., 2014. Proceso de ideación de la casa Rudofsky, Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 23, pp. 162-173, doi:10.4995/ega.2014.2182.

– RAMÍREZ DE LUCAS, J., 1966. Una misión para todos los españoles. *Arquitectura*, n. 86, pp. 5-46.

– RUDOFSKY, B., 1964. *Architecture without Architects*. New York: Museum of Modern Art.

– UNESCO, 1963. Actas de la Conferencia General. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

– VILLALBA SALVADOR, A., 2006. “Enseñar a ver, aprender a ver. Fernando Zóbel antes y después de 1966”. En A.A. V.V. *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 55-80.

– WEISS, L., 1965. *Informe del Consejo de Europa sobre la defensa y puesta en valor de los sitios y de los conjuntos históricos-artísticos*. Madrid: Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

– ZÓBEL, F., 1970. *Cuenca: Sketchbook of a Spanish Hill Town*. New York: Walker.

Procedencia de las ilustraciones

Fig. 1. Portada de la revista *Arquitectura*, n. 86, 1966.

Figs. 2 y 3. *Cuenca: Sketchbook of a Spanish Hill Town*

Figs. 4 - 10. *Arquitectura*, n. 86, 1966.

Figs. 11 y 12. *Cuenca: Sketchbook of a Spanish Hill Town*

Figs. 13 y 14. *Arquitectura*, n. 86, 1966.

evolution of the project to become the Museum of Spanish Abstract Art have been collected in (Ibáñez 2016).

12 / Gustavo Torner had technical training as a forestry engineer. In addition to his artistic career, he had extensive experience in spatial planning and exhibition design.

13 / On the museum criteria and the aesthetic ideal of Zóbel to complete the details and finishes, see (Ibáñez 2016, 353-354).

14 / Regarding his house in Frigiliana, Rudofsky would affirm in a letter to Coderch that he wanted to design a “house without architecture” (cited in Loren y Pinzón 2014, 163)

References

– ABURTO, R., 1952. Cuenca. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 131, pp. 1-11.

– Arte y Hogar, 1977. Nueva vida para las viejas casas de Cuenca. *Arte y Hogar*, n. 363-364, pp. 18-32.

– BAQUERO, M., 1992. *La mirada del arquitecto: anotaciones, paisajes, impresiones. Colección Manolo Baquero*. Zaragoza: Diputación General de Aragón

– BROOKS, P. K., 1964. Madrid. *House & Garden*. New York, December 1964.

– BROOKS, P. K., 1968. Cuenca, New Art in Old Spain. *Art in America*, vol. 56, n. 5, pp. 68-73.

– FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L. and JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., 1995. “Treinta preguntas a José Luis Fernández del Amo”. In AA.VV. *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de museo de arte contemporáneo*. Madrid: Museo Reina Sofía, pp. 49-56.

– HIGUERAS, F., 1967. Museo de arte abstracto en Cuenca. *Arquitectura*, n. 97, pp. 41-42.

– IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2016. *Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Consorcio de la Ciudad de Cuenca.

– LOREN MÉNDEZ, M. and PINZÓN AYALA, D., 2014. *Ideation process of Rudofsky's house, Frigiliana. Heritage Value of its graphic Documentatio. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 23, pp. 162-173. doi:10.4995/ega.2014.2182.

– RAMÍREZ DE LUCAS, J., 1966. Una misión para todos los españoles. *Arquitectura*, n. 86, pp. 5-46.

– RUDOFSKY, B., 1964. *Architecture without Architects*. New York: Museum of Modern Art.

– UNESCO, 1963. Actas de la Conferencia General. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

– VILLALBA SALVADOR, A., 2006. “Enseñar a ver, aprender a ver. Fernando Zóbel antes y después de 1966”. In A.A. V.V. *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 55-80.

– WEISS, L., 1965. *Informe del Consejo de Europa sobre la defensa y puesta en valor de los sitios y de los conjuntos históricos-artísticos*. Madrid: Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

– ZÓBEL, F., 1970. *Cuenca: Sketchbook of a Spanish Hill Town*. New York: Walker.

Source of the figures

Fig. 1. Front page of the journal *Arquitectura*, n. 86, 1966.

Figs. 2 and 3. *Cuenca: Sketchbook of a Spanish Hill Town*

Figs. 4 - 10. *Arquitectura*, n. 86, 1966.

Figs. 11 and 12. *Cuenca: Sketchbook of a Spanish Hill Town*

Figs. 13 and 14. *Arquitectura*, n. 86, 1966.