

FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH

GRABADOS
EDICION FACSIMIL



Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Navarra

FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH
GRABADOS

EDICION FACSIMIL

MAYO 1996

Edición facsímil de 1000 ejemplares numerados del 1 al 1000 de la colección de grabados realizados por Francisco Iñiguez Almech (1901-1982) pertenecientes al *Legado Iñiguez Almech* de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Promueve la edición el Departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.
Pamplona.

La edición calcográfica se llevó a cabo en el Taller de estampación de la Calcografía Nacional.

Textos : José Manuel Pozo.

© Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.
ISBN 84-921319-6-9

Edita: T6 Ediciones S. L.

Pamplona, mayo 1996.

Imprime: Gráficas Castuera.

Dep. Legal: NA 807-1996

EJEMPLAR Nº 262 /1000

FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH

GRABADOS
EDICION FACSIMIL

EDICIÓN Y TEXTOS
JOSÉ MANUEL POZO

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE NAVARRA



NOTA BIOGRAFICA DE FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH (1901-1982)

Arquitecto. Nacido en Madrid el 22 de marzo de 1901, realizó en esa ciudad los estudios de arquitectura y será en su escuela también donde desarrolle su primera labor docente como profesor auxiliar tanto de *Teoría y Composición* como de *Historia del Arte y Arquitectura* a partir de 1931, y donde obtenga la cátedra de *Historia del Arte* en 1943, que ocuparía hasta 1965, año a partir del cual impartió su docencia como profesor ordinario de *Historia del Arte* en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, a cuyo claustro académico perteneció hasta su muerte, acaecida en 1982, siendo ya profesor extraordinario.

Además de destacar por su gran competencia en la tarea docente, fue notable también su trabajo como restaurador e investigador de la riqueza monumental de España, campo en el que ocupó diversos cargos y puestos de responsabilidad (Arquitecto Restaurador de la segunda zona del Tesoro Artístico Nacional, Comisario General del Patrimonio Artístico,...), desde los que dirigió y llevó a cabo un gran número de restauraciones y reconstrucciones.

Al margen de estas ocupaciones o, quizás mejor, como complemento de ellas, fue también Iñiguez un gran dibujante, habiéndonos legado una extensa colección de dibujos, de muy diverso tipo y contenido, entre los que destacan indudablemente, por su calidad y amplio repertorio, los de contenido arquitectónico.

Los nueve grabados que se presentan ahora, inéditos casi todos, nos muestran una faceta poco conocida de su indiscutible capacidad artística, y nos recuerdan, por el contenido de algunos de ellos, el ascendiente aragonés de su familia.

NOTA INTRODUCTORIA

Los facsímiles se han elaborado con la primera copia de la serie de impresiones calcográficas realizada en marzo de 1996 en el taller de estampaciones de la Calcografía Nacional a partir de siete de las nueve planchas que componen el *Legado Iñiguez Almech* de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra y de otra, de la que también es autor Francisco Iñiguez, que obra en poder de la Calcografía Nacional.

Se han realizado mediante reproducción litográfica (offset) en papel Velin Cube de 210 gramos/m². Se ha empleado un tramado denso (setenta puntos) para reproducir con la máxima fidelidad posible las líneas del dibujo, a costa de perder algo de contraste en la intensidad de las tintas debido a la propia densidad de la trama, así como al hecho de que sean menos intensos los negros de las tintas empleadas en las reproducciones litográficas que los de la tinta calcográfica, como se aprecia visiblemente en las planchas que tienen luces más intensas por tener sin trabajar alguna parte de su superficie.

La edición se preparó con ocasión de la celebración en Pamplona, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, del VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, desarrollado bajo el título *La representación de la ciudad* los días 9 y 10 de mayo de 1996. La edición es de 1000 ejemplares numerados.

Relación de grabados incluidos en esta edición:

Corrida en la Plaza de toros de la Maestranza. Sevilla.
Plancha de Cobre. Punta seca. 140 x225mm.

Fachada de la Catedral de Burgos.
Plancha de Cobre. Aguafuerte. 135x180 mm.

El Escorial. Fachada norte.
Plancha de Cobre cromado. Aguafuerte. 146x189mm.

Cartuja de Miraflores. Ceremonia litúrgica.
Plancha de Cobre cromado. Aguafuerte. 100x130 mm.

Procesión en la Capilla de la Virgen de la Basílica del Pilar de Zaragoza.
Plancha de Cobre. Aguafuerte y Punta seca. 310x210 mm.

La Seo de Zaragoza. Interior.
Plancha de Cobre. Aguafuerte. 110x130 mm.

Plaza del Obradoiro. Santiago de Compostela.
Plancha de Zinc. Punta seca. 140x95 mm.

El Escorial. Patio de los Evangelistas.
Plancha de Cobre. Aguafuerte. 185x125 mm.

GRABADOS DE FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH

CONSIDERACIONES GENERALES

No se sabe a ciencia cierta cuantas planchas grabó Iñiguez a lo largo de su vida. En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura se conservan nueve, que forman parte de la colección de libros, dibujos y escritos del *Legado Iñiguez Almech.*; y hay una más en la Calcografía Nacional, regalo de Iñiguez en vida.

De esas diez planchas algunas ya son conocidas por haber sido reproducidas anteriormente, como es el caso de las tres incluidas por Montes en *Apuntes de arquitectura*¹ (Valladolid, 1990); pero la mayoría son inéditas.

De las nueve que se conservan en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra sólo se han impreso siete. De las restantes una, en cobre, de 130x110 mm, es sólo un boceto sin grabar en el que aparece recogido un grupo de frailes en una procesión, sin percibirse detalles de arquitectura, cosa verdaderamente singular no sólo en el conjunto de estos grabados sino en el de la producción gráfica de Iñiguez. La otra plancha no impresa es de zinc litográfico, de 220x170 mm, presenta oxidaciones abundantes y tampoco está terminada sino simplemente abocetada, apreciándose el esbozo de unos edificios en su lado derecho y unas simples rasgaduras no identificables en su lado izquierdo.

Las planchas impresas se conservan bien, aunque algunas presenten cierto desgaste provocado por su empleo para impresiones anteriores realizadas en fecha o fechas que no es posible determinar así como tampoco el número y paradero de las copias realizadas.

A la hora de juzgar la producción calcográfica de Iñiguez es interesante tener presente que, al igual que sucede con el resto de su producción gráfica, su origen no es de índole artística sino que está ligado a su insaciable curiosidad de estudioso. Así se sabe, por afirmación del propio Iñiguez, que su afición por el grabado o, más bien, su decisión de realizar algunos, surgió como consecuencia del estudio detallado de las planchas grabadas por Goya, que despertaron en él tanta admiración como curiosidad; se declaraba sinceramente entusiasta de esta faceta del pintor aragonés, afirmando, con algo de atrevimiento, que por el conjunto de sus grabados debía tenersele incluso por encima de Durero, tanto por la calidad del dibujo como por la técnica del grabado mismo, de la que Goya da muestras de tener un dominio consumado; no se explicaba Iñiguez cómo había sido capaz el maestro aragonés de realizar unas obras de semejante calidad cuando, según él, es patente que no seguía todos los pasos requeridos por la compleja técnica del grabado sino que muchas

veces realizaba gran parte del trabajo saltándose pasos del proceso. Y así, después de haber estudiado una a una las planchas de Goya Iñiguez terminó animándose a hacer él alguna. Lo que nos permite pensar sin excesivo riesgo que ha de ser fácil descubrir influencias goyescas en los grabados de Iñiguez, que, eso sí, respetó escrupulosamente los pasos y el proceso de la técnica calcográfica, conforme a la práctica que podríamos llamar del grabado académico, por oposición al gusto por el aguafuerte pictórico que se imponía en Europa mediado este siglo².

Esa influencia goyesca se aprecia primeramente en el propio contenido temático de las planchas, variado y festivo en buena parte de ellas, desviándose algo de lo que constituye la faceta gráfica característica de Iñiguez, en la que se ha cimentado su prestigio como dibujante: el dibujo de arquitectura; pero esa diferencia temática se adapta perfectamente a la técnica empleada; ya que si, como aseguraba Moya³, Iñiguez nunca dibujaba de fotografía, pues deseaba enfrentarse directamente con el tema a representar, el grabado requiere en cambio, por exigencia de la técnica misma, mayor preparación y menor espontaneidad; y quizás por eso Iñiguez, que tenía a gala hacer extraordinarios apuntes acabados de monumentos en tiempos reducidísimos⁴, reservase para los grabados las recreaciones ambientales de los monumentos, como intentando hacer patente esa *artificiosidad*, extraña a su práctica habitual, sin que por eso dejen de ser rigurosamente fieles a la realidad física de la arquitectura dibujada.

Lo cual se puede también interpretar como una manifestación más de su exquisita honradez de investigador; pues si en ocasiones "rechazó documentos que para otros eran dignos de fe, y con razón, pero que él no consideraba suficientemente probados en aquel momento"⁵, no parece aventurado pensar que no desease legar a la posteridad unas representaciones de los monumentos que no fuesen plenamente *auténticas*. Iñiguez dibujaba lo que veía y su dibujo era una cierta certificación de cómo era.

Y en el caso de los grabados, que no podía hacer *in situ*, con lo representado a la vista, era interesante relativizar su valor documental; lo cual transmite bien por su temática bien ambientándolos imaginariamente, como se aprecia en el caso del correspondiente a la Catedral de Burgos, ambientado en el XIX o en el de la ceremonia litúrgica en el Pilar, en el que la arquitectura se convierte en el marco en el que se desarrolla la acción, o la corrida de toros en la Maestranza, que casi parece un pretexto para dibujar la catedral sevillana, a la que se ve asomar por encima de los tendidos.

Atendiendo a estas consideraciones, podríamos separar las ocho planchas en dos grupos: un grupo el formado por aquellas que sólo contienen una representación de arquitectura, que son tres: las correspondientes a la Fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela con su plaza, al Patio de los Evangelistas del Monasterio del Escorial y al interior de la Seo de Zaragoza, a las cuales podríamos posiblemente atribuir un mayor valor

documental que a las demás aproximándolas conceptualmente al resto de la producción gráfica de Iñiguez.

El otro grupo quedaría formado por las otras cinco planchas (las que representan las ceremonias litúrgicas en la Cartuja de Miraflores y en el Pilar de Zaragoza, la de la corrida de toros en la Maestranza, la de la fachada norte del Escorial y la que representa la fachada de la Catedral de Burgos), en las que se acentúan los aspectos festivos y de imaginación, aun sin desprestigiar los descriptivo-documentales. En todos los grabados incluidos en este grupo el claroscuro juega un papel determinante en la composición de las escenas, y también es característico de todos ellos el hecho de que aparezcan dibujadas personas, con mayor o menor protagonismo, lo cual los distingue claramente no sólo de los otros tres grabados sino incluso del resto de dibujos de Iñiguez, en los que esto no se da nunca (los monumentos suelen aparecer dibujados tal cual son, sin función ni uso ni tan siquiera transeúntes); las dos planchas inacabadas que finalmente no se han incluido en la edición podrían también haberse calificado dentro de este grupo.

Ninguna de las planchas lleva incisa la fecha en la que fue realizada y, como suele ser habitual entre los grabadores contemporáneos⁶, tampoco tienen firma, a excepción de la correspondiente a la procesión en el interior de la Basílica del Pilar; lo cual, teniendo en cuenta que esta es también la plancha de mayor tamaño y la más elaborada, nos permite aventurar que pueda haber sido —prescindiendo de las inacabadas— la última de las nueve que grabase Iñiguez, o al menos que fuese aquella de la cual se sintiese más satisfecho. Desde luego es en la que parece demostrar un dominio más completo de la técnica del claroscuro y una capacidad más desarrollada para lograr mayor riqueza y variedad de matices.

No debe sorprender que hayamos hecho la clasificación de los grabados considerando el carácter más o menos arquitectónico de sus contenidos en vez de hacerlo atendiendo a las técnicas empleadas en las distintas planchas, como podría parecer lógico, ya que en las diez planchas que conocemos Iñiguez llega a emplear hasta seis combinaciones distintas de soportes y técnicas o tratamientos: la punta seca sobre zinc y el zinc litográfico y el aguafuerte y la punta seca sobre cobre y sobre cobre cromado, lo que hace de esta colección de planchas un auténtico muestrario de procesos de grabado que resultaría un tanto llamativo con tan escasa producción si no tuviésemos en cuenta el origen de su afición por la incisión calcográfica, que nos debe llevar a considerar estos grabados más como el resultado de un proceso de estudio o investigación personal sobre esta técnica que como una auténtica afición que hubiese decidido cultivar sistemáticamente; la técnica más empleada es el aguafuerte sobre cobre, que parece ser la que más se adapta a sus deseos por la posibilidad que ofrece de hacer con facilidad un grabado de líneas delicadas; lo cual además puede servirnos para establecer cuales debieron ser los últimos que realizó.

Lo expuesto acerca de la diversidad de técnicas empleadas vendría además a reforzar la idea anteriormente expuesta del valor relativo que Iñiguez parece querer dar a los temas y contenidos de sus planchas, que en su conjunto podríamos calificar de pruebas o tanteos, aunque sean de gran calidad.

Por lo cual tampoco nos puede sorprender que sea general el desconocimiento de la producción de Iñiguez como grabador, ya que, por lo señalado anteriormente acerca del origen de ésta, cultivó el grabado puramente como afición, sin entrar en relación con los ámbitos de debate y discusión en ese campo ni tener vinculación alguna con la *vanguardia* que en España pretendía representar el grupo de "Los 24"; de modo que si no es por la plancha que en vida quiso dejar en la Calcografía Nacional su producción en ese campo se hubiese mantenido como algo de índole privada.

Cabría también pensar, por último, en hacer una cierta clasificación temática (y posiblemente temporal) de la planchas, reuniendo los grabados que recogen escenas o monumentos aragoneses por un lado, los escurialenses por otro..., pero con esto se añadiría poco para su comprensión y análisis.

CONTENIDO DE LAS PLANCHAS

1.

Corrida en la Plaza de toros de la Maestranza. Sevilla.

Cobre. Punta seca.

140x225 mm.

Es posiblemente la plancha que peor se conserva de las ocho que se han estampado, tal vez porque se hayan hecho con ella bastantes impresiones antes de la actual, pues se aprecian abundantes empastamientos de la tinta por aplastamiento de las barbas de la punta seca, perdiéndose un poco el dibujo en varias zonas y puntos, lo cual, más que a defectos en la elaboración de la plancha, deberemos atribuir a los efectos de la presión del tórculo, ya que la parte en la que las tintas aparecen más difusas o empastadas es precisamente la correspondiente a los tendidos, en los que el trabajo de la punta no es muy apretado; tanto por eso (el posible número de impresiones realizadas) como por la mayor sencillez del trabajo podemos inclinarnos a pensar que pueda haber sido esta una de las primeras planchas grabadas por Iñiguez.

La escena taurina representada está ambientada de época, presumiblemente en el S. XIX, atendiendo al número de los protagonistas del lance y a su actitud en el ruedo, muy distintos uno y otra de los actuales usos en la Fiesta, y sobre todo considerando el precedente goyesco del grabado taurino, que indudablemente

pesaba en la intención y deseo de Iñiguez, a la vista de lo señalado anteriormente. Esta influencia o patente "presencia" goyesca es también una razón más para considerar que esta pudiese ser la primera o una de las primeras planchas que realizase.

En el trabajo de grabado predominan los trazos rectos, con gran simplificación en todos los elementos representados, incluidos los arcos, que llegan a resultar un poco toscos, aun sabiendo las dificultades que comporta el manejo de la punta seca en ese tipo de curvas cerradas. El empastamiento de las tintas en algunos puntos, tanto en las líneas bajo los arcos como en los tendidos, debido al aplastamiento de las barbas, contribuye a aumentar la luminosidad que domina la escena, evidentemente buscada por Iñiguez, que no quiso tocar en absoluto la plancha ni en la parte correspondiente al cielo ni en la del albero de la plaza. La franja oscura que así se define sirve también para separar la escena taurina de la parte inferior del conjunto arquitectónico de la Catedral, que de este modo cobra mayor protagonismo que el lance taurino representado, que se ve reducido a su condición de pretexto ambiental para el verdadero objeto de los desvelos e intereses de Iñiguez.

Por supuesto se debe mencionar como cosa destacable, al igual que en el resto de la obra gráfica de Iñiguez, la extraordinaria calidad del dibujo que sirve de base para la realización del grabado.

2

Fachada de la Catedral de Burgos.

Cobre. Aguafuerte.

135x180 mm.

Este es uno de los tres grabados que ya eran conocidos por haber sido publicados anteriormente⁷, si bien no a su tamaño natural. La plancha está en buen estado de conservación, aunque haya evidencias de haber sido empleada con anterioridad para hacer otras impresiones.

En este grabado, del que tampoco conocemos la fecha de realización, Iñiguez da muestras de haber alcanzado ya un cierto dominio de la técnica, apreciable por la mayor variedad de trazos empleados en las incisiones, así como por los matices que consigue reflejar con ellas.

Y por otra parte posiblemente sea el más *piranesiano* de la colección, tanto por la organización general de la escena, que recoge un espacio urbano impreciso cuyos límites, no bien definidos, permiten que "se escape" por detrás de los monumentos representados, como por el tratamiento del cielo y el claroscuro y la presencia de grupos dispersos de personas, entre los que faltan, eso sí, los

grupos de pobres o "desheredados" con los que el artista italiano daba a sus incisiones el tono de denuncia o protesta que les caracteriza.

El tema por otra parte presenta características que se adaptan especialmente bien al modo de dibujar de Iñiguez, que pudo definir el conjunto de la Iglesia de San Nicolás con el simple rayado del ladrillo y los negros intensos de las aberturas y el alero como le gustaba hacer con el lápiz. Además en la masa oscura de estos edificios encontró el expediente necesario para iluminar por contraste los calados de piedra de las torres de la catedral, que en este caso Iñiguez pudo trabajar más que en el de la catedral de Sevilla por la limpieza de líneas que le permitía el aguafuerte.

Tal vez por eso, y por la razón antes apuntada del dominio de la técnica de que hace gala Iñiguez en esta ocasión, el hecho es que este es uno de los mejores grabados hechos por él que conservamos.

3

Fachada norte del Escorial.
Cobre cromado. Aguafuerte.
146x189mm.

Esta plancha, como queda dicho, es una de las que ya eran conocidas antes de ahora merced a la mencionada publicación de Montes⁸, si bien también en este caso el grabado fue reproducido a un tamaño distinto del suyo. Y es la única plancha de las ocho que se recogen en esta edición facsímil que no pertenece al *Legado Iñiguez* de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra sino a la Calcografía Nacional, lo cual habla también en pro de su calidad, que le valió obtener una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948.

La plancha representa el espacio situado delante de la fachada norte del Monasterio del Escorial, que aparece dibujada en escorzo sin aparecer como la verdadera protagonista de la escena, papel que le corresponde más bien al indefinido episodio cortesano; de hecho es quizás esta la plancha en la que es más patente el papel confiado a la ambientación de época como elemento relativizador de la objetividad de lo representado, acentuando el carácter lúdico o festivo de la faceta calcográfica de Iñiguez; ya que mientras el conjunto arquitectónico representa su aspecto presente, y está grabado de modo aparentemente descuidado, la ambientación vuelve a hacerla en el siglo XIX, mediante una escena cortesana, para la que se reserva el trabajo más esmerado.

La plancha tes de las mejor conservadas aunque también presenta muestras de fatiga y, al igual que se observa en la de la corrida en la Maestranza, las tintas sufren algunos empastamientos, sobre todo en el follaje de los árboles (la parte

más trabajada y cuidada del grabado). En atención a este hecho, al igual que señalamos en el caso del grabado correspondiente a la Maestranza, así como también por la época en la que está ambientado (que muestra la pervivencia de la influencia goyesca), podemos pensar que es sea también uno de los más antiguos grabados hechos por Iñiguez, aunque evidentemente se perciba en él un mayor dominio y capacidad para plasmar matices y detalles que en aquel.

Cabría destacar por último que esta plancha es posiblemente la que tiene mayor profundidad espacial de todas las grabadas por Iñiguez e, incluso, aquella en la que la arquitectura ocupa un lugar menos protagonista o principal.

4

Cartuja de Miraflores. Ceremonia litúrgica.

Cobre cromado. Aguafuerte.

100x130 mm.

Por la limpieza de la línea y de las zonas no grabadas parece que la plancha correspondiente a este grabado no ha sido empleada apenas antes de ahora para realizar impresiones.

Representa una escena litúrgica (posiblemente la adoración del Santísimo) frente al retablo del Altar Mayor de la Cartuja de Miraflores, que se identifica claramente.

En esta plancha, si exceptuamos las capas de los oficiantes, toda la escena está tratada de un modo uniforme sin acentuar excesivamente las sombras como apreciamos los otros grabados, lo que parece denotar una mayor ligereza o soltura intencionada en el tratamiento del tema; es también a su vez una de las planchas menos interesantes del *Legado*.

5

Procesión en la Capilla de la Virgen de la Basílica del Pilar de Zaragoza.

Cobre. Aguafuerte y Punta seca.

310x210 mm.

Este grabado es el mayor y también el más elaborado de toda la colección; y es el único que lleva firma, aunque tampoco está fechado. La plancha se conserva bien pero presenta deterioros por fatiga, apreciables sobre todo en las vestiduras de los participantes en la procesión, en el dintel del acceso a la capilla y en los capiteles que lo soportan.

Sin duda alguna este grabado de Iñiguez es el más ambicioso de todos los que conocemos, no sólo por el tamaño sino también por el tema escogido e incluso por el hecho de haber empleado en su realización tanto el aguafuerte como la punta seca, buscando el aprovechamiento de todos los recursos expresivos que conocía, pues incluso en algunas partes se aprecia el empleo del punteado para enriquecer la textura del mármol de las pilastras; y si en los otros grabados Iñiguez parecía poner el acento ora en la ambientación ora en la arquitectura representada, en este se ha cuidado como en ninguno otro tanto la escena litúrgica como el marco que la envuelve, que además lleva en sí implícito una no pequeña dificultad cual es la de ser capaz de reflejar la espacialidad aérea de la Capilla de la Virgen de la Basílica del Pilar, que es en la práctica un *edificio* dentro de otro, y la iluminación cenital.

Iñiguez no tuvo miedo de enfrentarse con un primer plano rico en detalles y con un cierto movimiento a la vez que se esforzaba como en ningún otro caso en plasmar pormenorizadamente la concepción venturiana de la Capilla en el marco más general de la arquitectura y la estructura del templo.

En la escena, una procesión con pendones o estandartes que parte de la propia Capilla, participan diez o doce personas, cuyas vestiduras y actitud aparecen cuidadosamente definidas. Una vez más podemos pensar en la intención de Iñiguez de introducir la atemporalidad en su grabado por la disposición entre los fieles que contemplan el paso de la comitiva de un noble o persona de buena posición ataviada a la usanza del XIX, lo cual es perfectamente reconocible tanto por la levita o casaca como por el corte de pelo que luce el personaje, a cuyo alrededor varias mujeres de apariencia sencilla permanecen arrodilladas.

Este primer término, animado de un cierto movimiento, no retrae la atención de lo verdaderamente importante en este grabado, que es el conjunto arquitectónico diseñado por Ventura Rodríguez a finales del siglo XVIII para la Capilla de la Virgen. Esta representado con un cuidadísimo esmero, enmarcado (arquitectónicamente) por las pilastras de apoyo de las bóvedas de la Basílica, trabajadas profusamente, y teniendo como fondo la bóveda central, dibujada con soltura y menor detalle, sobre la que se recorta la cúpula perforada concebida por Ventura, a través de la cual se derrama la luz sobre la escena que se desarrolla en la nave.

Este grabado es el que reúne una mayor variedad de tipos de trazo o modos de trabajar la plancha, incluido el punteado y destacando por su novedad (en las planchas de Iñiguez) el empleo combinado del trabajo al aguafuerte y con punta seca; de ese modo puede combinarse el uso en unas zonas de la filigrana (que no consentiría la punta seca pero sí el aguafuerte) con el recurso en otras a las masas oscuras y difusas de la punta seca; lo cual es muy provechoso en este caso ya que, por tratarse de un interior, no era posible lograr el claroscuro representando las sombras; el empleo combinado del aguafuerte y de la punta

seca le permite a Iñiguez lograrlo con gran riqueza de matices, ya sea valiéndose de la mayor o menor profusión de líneas (como se aprecia en el dintel curvo que soporta la bóveda) ya del mayor detalle en el dibujo (como en los capiteles de las pilastras o en los ornamentos de la procesión), pero sobre todo gracias a los negros mórbidos que provocan las barbas que levanta la punta seca en el cobre. Es de señalar el exquisito cuidado puesto por Iñiguez en representar la bóveda venturiana con todo cuidado y detalle, como deja patente al señalar el despiece del dintel curvo, que aparece señalado con esmerada exactitud.

6

Interior de la Seo de Zaragoza.

Cobre. Aguafuerte.

110x130 mm.

Esta plancha es una de las tres que sólo recogen una representación de arquitectura sin personas ni ambientación de ningún tipo, y como tal asimilable por tanto —aunque sea otra la técnica— al resto de la producción gráfica de Iñiguez; lo cual en el caso de esta plancha es algo más que una consideración genérica pues existe un dibujo de Iñiguez casi idéntico a este grabado⁹, que difiere bien poco del apunte.

Es uno de los más pequeños de la colección y de los más sencillos. La plancha se conserva bien; presenta un trabajo muy apretado que sin embargo no se ha traducido en una confusión de las líneas. A pesar de tratarse de un interior se ha logrado el claroscuro gracias a la luz que se derrama desde la izquierda hacia el interior de la Basílica.

7

Plaza del Obradoiro. Santiago de Compostela.

Zinc. Punta seca.

140x95 mm.

Es un grabado muy bonito, que se distancia un tanto de los anteriores por el tratamiento que Iñiguez ha dado al tema, volviendo por sus fueros de gran narrador gráfico de la arquitectura; la plancha está muy trabajada, con profusión de líneas pero a la vez gran soltura para esquematizar los edificios representados. Prácticamente todo está definido con las sombras de los huecos y aleros, a lo que presta su ayuda en este caso la difusión de las tintas por el aplastamiento de las barbas, derivando en muchos casos la línea en mancha.

Lo cual en este caso resulta en parte beneficioso pues confiere al grabado un aire muy a tono con el ambiente que caracteriza a Santiago, favoreciendo por ejemplo el efecto de suelo mojado que Iñiguez pretendía recoger en su grabado.

El motivo central (la fachada de la Catedral), está dibujado con mucha delicadeza, sencillez y fuerza, recortándose sobre un fondo de cielo plumizo y flanqueado por los blancos muros de los edificios colindantes, cuya sencillez resalta el elaborado trabajo de la portada de la Basílica.

El oscurísimo muro de la derecha y el alero de la izquierda hacen de estupendo marco para las torres y proporcionan una notable profundidad a la plaza.

8

Patio de los Evangelistas del Escorial.

Cobre. Aguafuerte.

185x125 mm

Este grabado, posiblemente el más conocido de los realizados por Iñiguez, no es sin embargo uno de los mejores del maestro aragonés.

La plancha se conserva bien y no presenta los deterioros que hemos apreciado en otras (sobre todo en los de punta seca) quizás porque el trabajo hecho en ella es menos delicado de línea, lo cual justificaría también el menor contraste luz/sombra que se aprecian en él; incluso los setos del primer término, profusamente rayados, no dan el tono mórbido que permite la difusión de la tinta, como hemos visto en otros de los grabados.

Lo más apreciable en este grabado posiblemente sea el dibujo de la cúpula central y de su linterna, en los que se reconoce de nuevo el exquisito dominio de la técnica calcográfica alcanzado por Iñiguez, que en cambio no parece haber acertado con el primer término, demasiado uniforme y monótono, e incluso un poco sucio de líneas en el caso de los setos situados a ambos lados del estanque. Se percibe tal vez una cierta falta de luminosidad aún a pesar de tener un cielo tan limpio como el representado.

NOTAS

1 MONTES SERRANO, Carlos; *F. Iñiguez Almech. Apuntes de arquitectura*; Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1990.

2 GALLEGO, Antonio; *Historia del grabado en España*; Ediciones Cátedra. Madrid, 1979. pg. 417.

3 MOYA BLANCO, Luis; *F. Iñiguez Almech. Apuntes de arquitectura*; Ibid., pg. 10.

4 Conocida es la anécdota que rodea al extraordinario apunte del interior de la Catedral de Burgos (Vid. *Iñiguez Almech. Apuntes de arquitectura*; op. cit. lámina nº 54) que, como fruto de una apuesta, Iñiguez aseguraba haber realizado en menos de quince minutos.

5 MOYA BLANCO, Luis; *Acto académico en memoria de Francisco Iñiguez Almech (1901-1982)*; Universidad de Navarra; Pamplona, 1983. pg. 39.

6 BERSIER, Jean-E.; *La gravure, les procedes, l'histoire*. Ars Berger-Levrault; 1990. pg. 71.

7 MONTES SERRANO, C.; *F. Iñiguez Almech. Apuntes de arquitectura*; Ibid., pg. 141.

8 MONTES SERRANO, C.; *F. Iñiguez Almech. Apuntes de arquitectura*; Ibid., pg. 140.

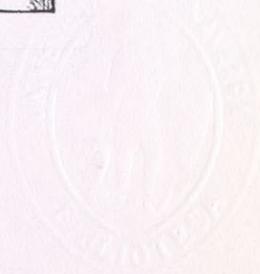
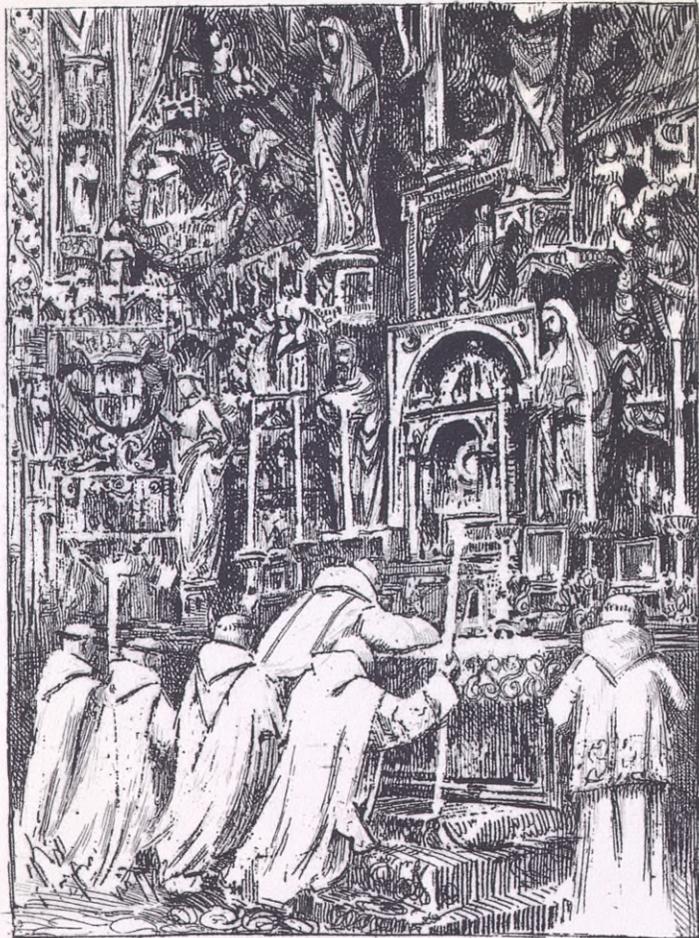
9 MONTES SERRANO, C.; *F. Iñiguez Almech. Apuntes de arquitectura*; Ibid., pg. 53.

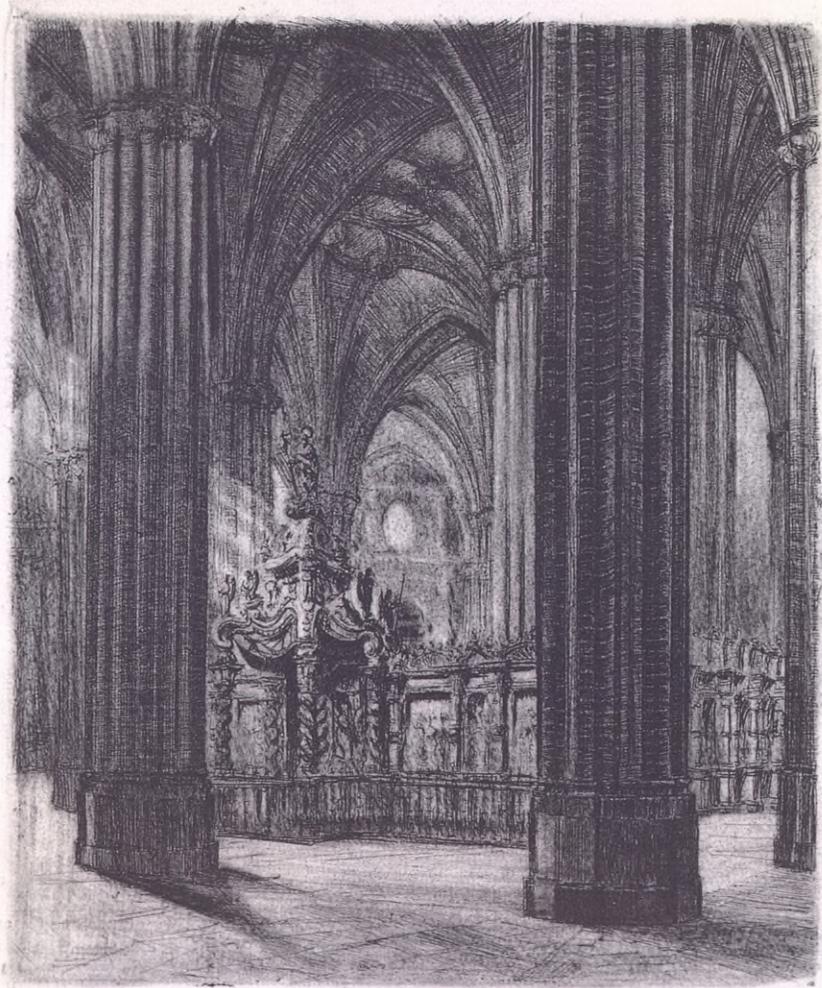
SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EN
GRÁFICAS CASTUERA, S.A.
EL DÍA 3 DE MAYO DE 1996,
FESTIVIDAD DE LOS SANTOS
FELIPE Y SANTIAGO



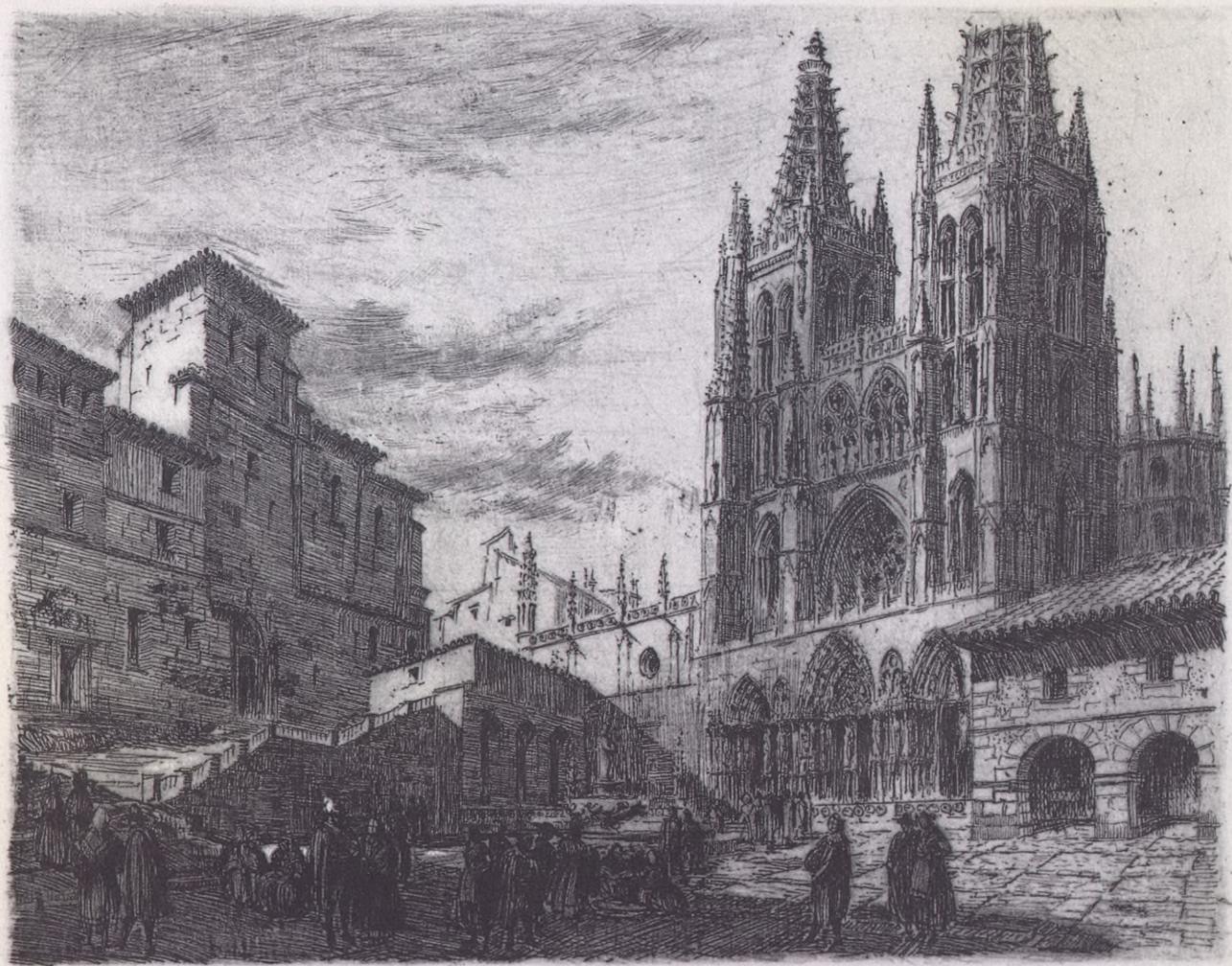
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Navarra

EST 303.604



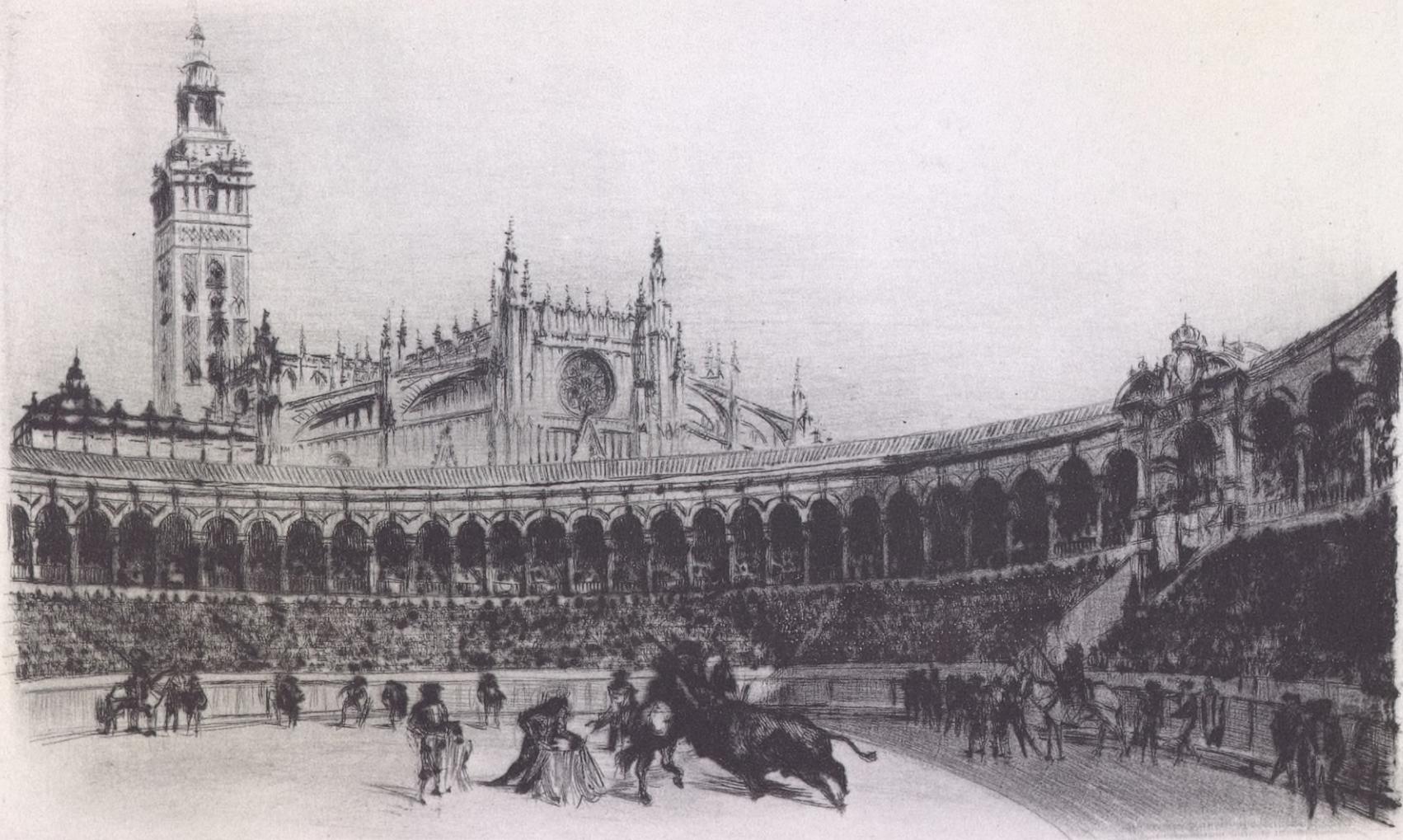




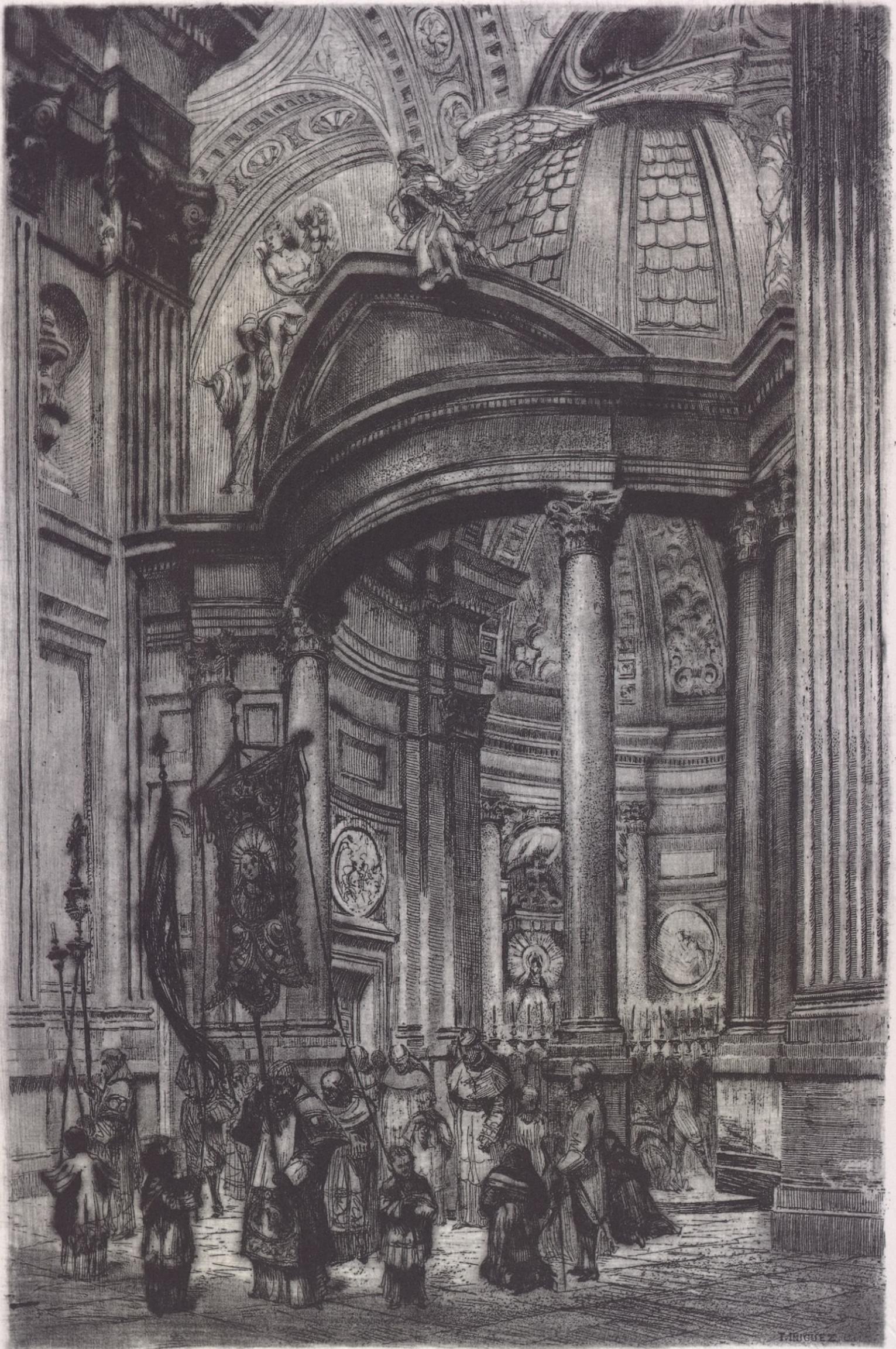








W. & A. G. BROTHERS
LONDON



T. INGUZ

