

Dibujo y creatividad. A propósito de algunos dibujos de F. Iñiguez Almech

CARLOS MONTES SERRANO

ANÁLISIS DE ALGUNOS DIBUJOS PROYECTUALES

Es de sobra conocida la maestría que Francisco Iñiguez Almech (1901-1982) alcanzó en el arte del dibujo. Como en tantos otros arquitectos de su generación, el dominio del lápiz —y también, en su caso, de la acuarela y del grabado—, conseguido tras un largo adiestramiento, le permitía enfrentarse con una gran facilidad y destreza a los temas más insólitos referidos a la arquitectura —en su más amplio sentido— y al entorno en la que ésta se asienta.

Afortunadamente, conservamos una gran cantidad de dibujos en los que Iñiguez trata de captar la realidad arquitectónica —penetrando analíticamente en los secretos de ésta—, creando imágenes convincentes de la misma sobre el papel. Sin embargo, apenas tenemos testimonios gráficos de la utilización del dibujo con fines creativos o proyectuales, como vehículo necesario para la ideación de nuevas posibilidades formales. En parte, esta ausencia es explicable por su labor profesional orientada, desde fecha muy temprana, hacia la conservación y restauración de monumentos arquitectónicos y hacia la docencia

universitaria. En este sentido, conviene recordar que las magníficas acuarelas presentadas por nuestro ilustre arquitecto José Yáñez Larrosa, para el concurso de "Reconstrucción y conservación del Palacio Real de Oñite", fueron elaboradas en el año 1923 por el entonces estudiante de arquitectura Francisco Iñiguez, junto con su compañero Felipe Trigo.

Conserva el arquitecto José Antonio Iñiguez Herrero una amplia muestra de dibujos realizados por su padre. Entre ellos una serie de dieciocho bocetos en los que es fácil percibir el dominio y la facilidad del dibujo referido, en este caso, a las fases previas e intermedias del proceso proyectual arquitectónico.

No es fácil averiguar el motivo de estos dibujos. Tan sólo uno de ellos —de un marcado estilo castizo, castellano y plateresco— conserva la firma y la fecha: Francisco Iñiguez, 11 de Enero de 1925 (fig. 1). Es de suponer que este proyecto debió ser objeto de uno de los trabajos realizados por Iñiguez en el último curso de sus estudios universitarios, pocos meses antes de obtener el título de arquitecto en Junio de 1925. Estos datos podrían llevarnos a pensar que este dibujo podría guardar alguna relación con su proyecto fin de carrera.

Otro dibujo del mismo tema recoge, en forma más abocetada e imprecisa, una fase anterior de la génesis gráfica de este proyecto (fig. 2). Podemos apreciar como Iñiguez reelabora el primer boceto, intentando evitar un casticismo regionalista demasiado evidente —especialmente en los cuerpos laterales— con el fin de conseguir una variante estilística más libre, en la que se acentúan los elementos verticales frente al rigor compositivo de los cuerpos intermedios del edificio.

Un estudio de una torre con reloj (fig. 3) podría acompañar a los dos bocetos anteriores. El tipo de papel y la coherencia formal del diseño —en estilo plateresco— permite aventurar esta hipótesis. De hecho, el cuerpo lateral del primer boceto (fig. 2), adaptación literal de una de las torres del Palacio de Monterrey en Salamanca —del que se ha prescindido de un cuerpo intermedio—, participa de los mismos recursos formales que podemos contemplar en este boceto.

De la misma época disponemos de cuatro dibujos, en los que Iñiguez ensaya distintas variantes de un edificio religioso de planta centralizada, al que se accede por medio de rampa o escalinata, y que por su disposición circular, tambor y cúpula, nos recuerda la Basílica de Loyola construida en el si-

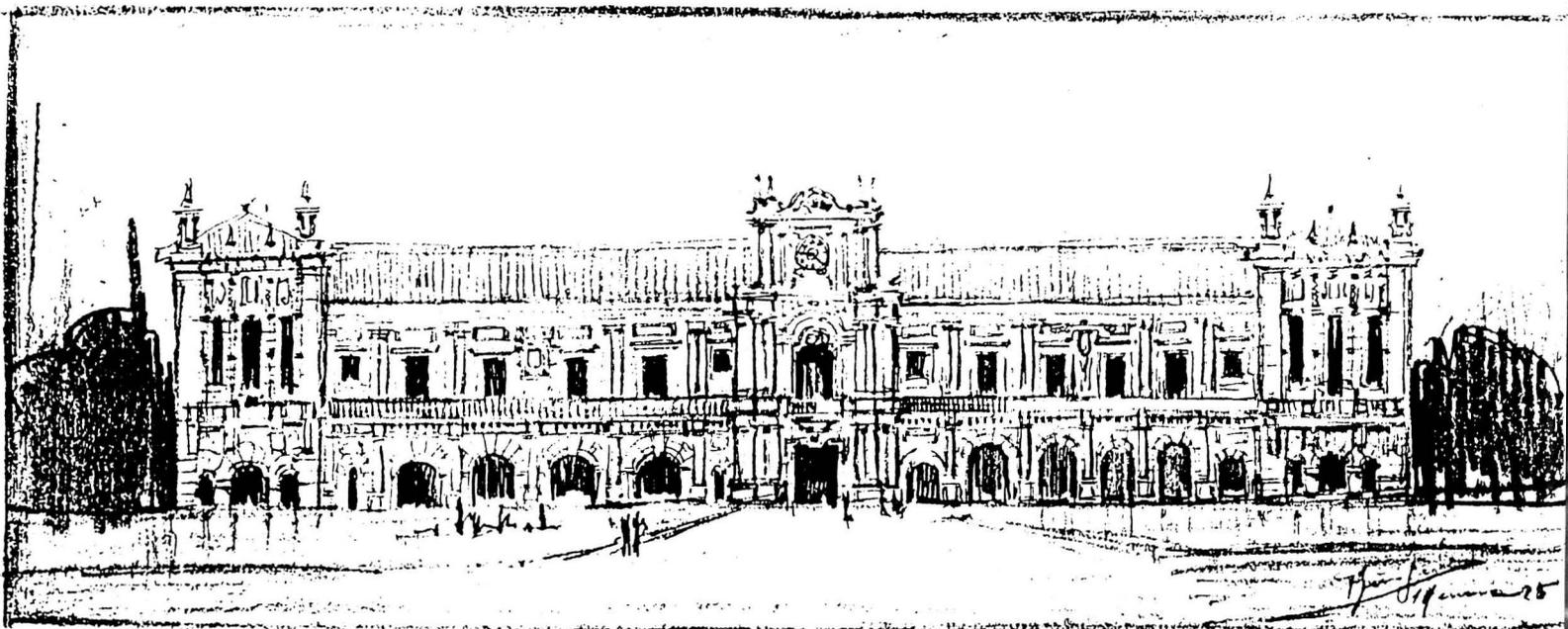


FIGURA 1

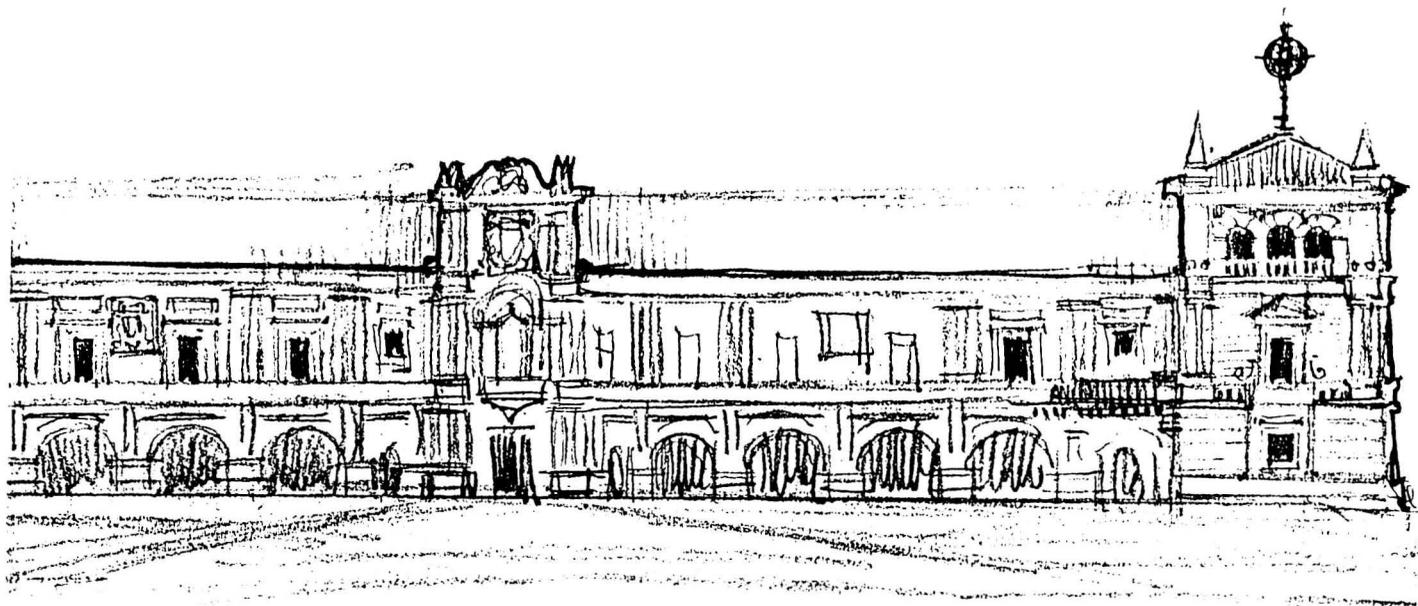


FIGURA 2

glo XVII según trazas de Carlos Fontana (figs. 4, 5 y 6). El hecho de que en una misma hoja de su block de apuntes Iñiguez relacione esta primera formalización con una segunda variante en forma de edificio torre (fig. 7) evidencia que Iñiguez ensayaba continuamente nuevas posibilidades formales y estilísticas. En los últimos dibujos de la serie (fig. 8) se detecta el intento de combinar una fantasía arquitectónica con recuerdos estilísticos heredados de nuestro pasado barroco; recordemos, al respecto, las torres barrocas vascongadas, la Torre del Reloj en la Catedral de Santiago y tantos otros ejemplos.

En otro dibujo (fig. 9), se bosqueja un alzado y una planta, cuyo cuerpo central tiene un claro sabor neoclásico y vilanovino —especialmente en su parte superior—. Este dibujo pudiera relacionarse con una serie de seis dibujos en los que podemos apreciar a Francisco Iñiguez dominando un conjunto de formas o estructuras complejas y ensayando nuevas hipótesis formales, a través de un dominio magistral del instrumental de dibujo al servicio de su labor de ideación arquitectónica.

El hecho de que un pequeño dibujo haya sido realizado en el reverso de una tarjeta de visita del ya arquitecto F. Iñiguez (fig. 11), nos obliga a pensar que estos dibujos o son una fantasía arquitectónica de la que, como señala Luis Moya, era Iñiguez aficionado, o bien bocetos de estudio para un posible concurso de arquitectura anterior a los años treinta.

En cualquier caso, es fácil apreciar —respecto a aquellos bocetos del año

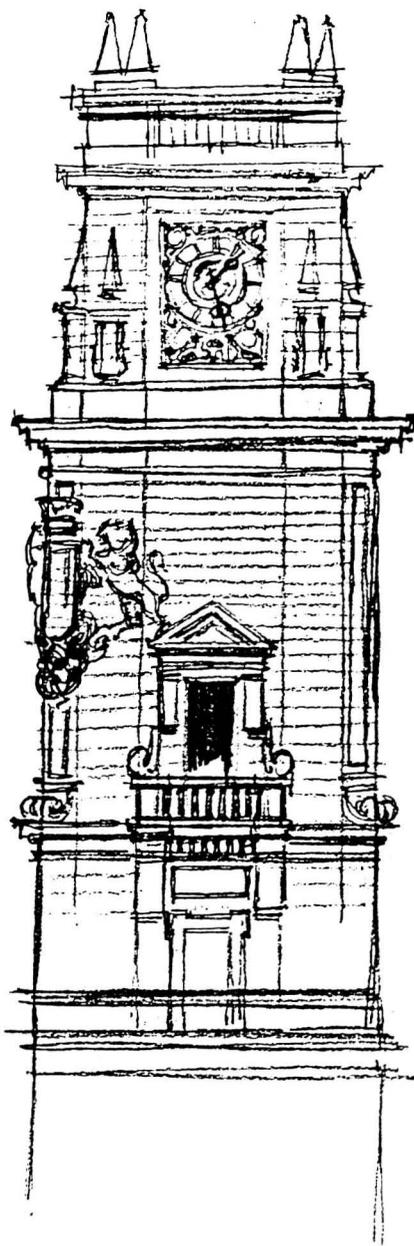


FIGURA 3

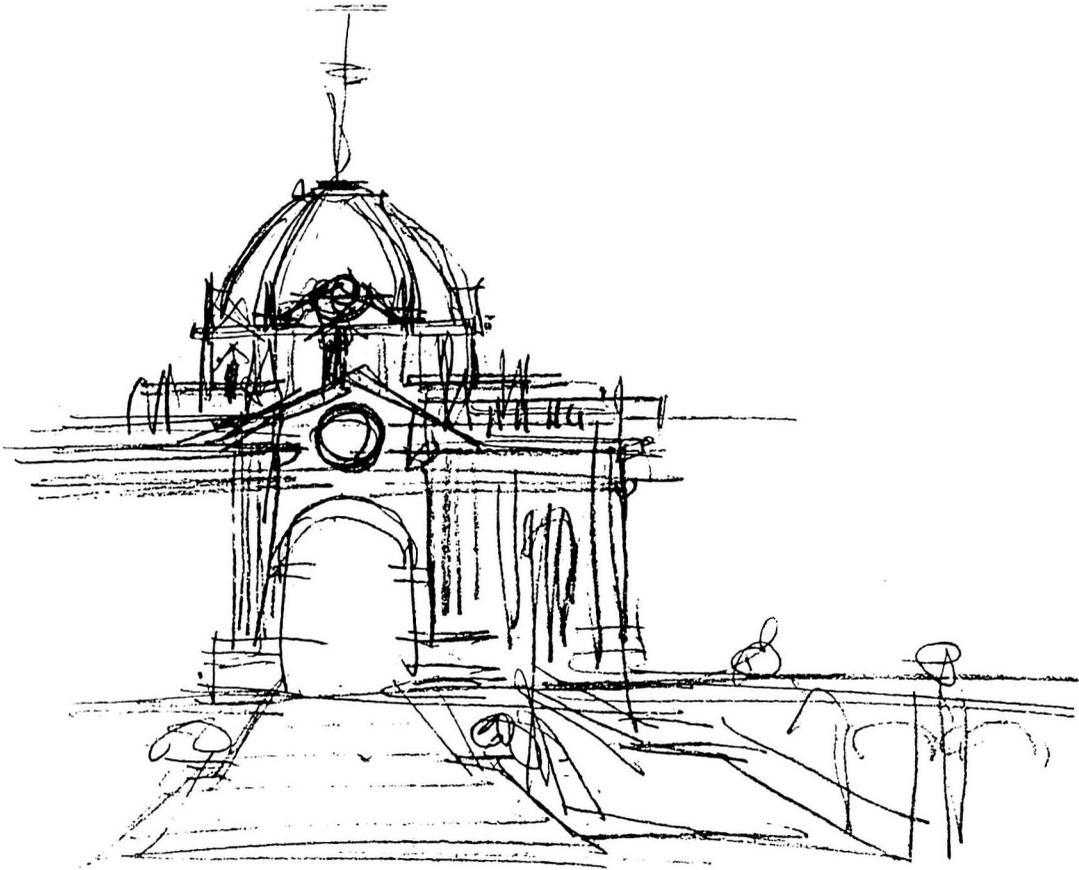


FIGURA 4



FIGURA 5

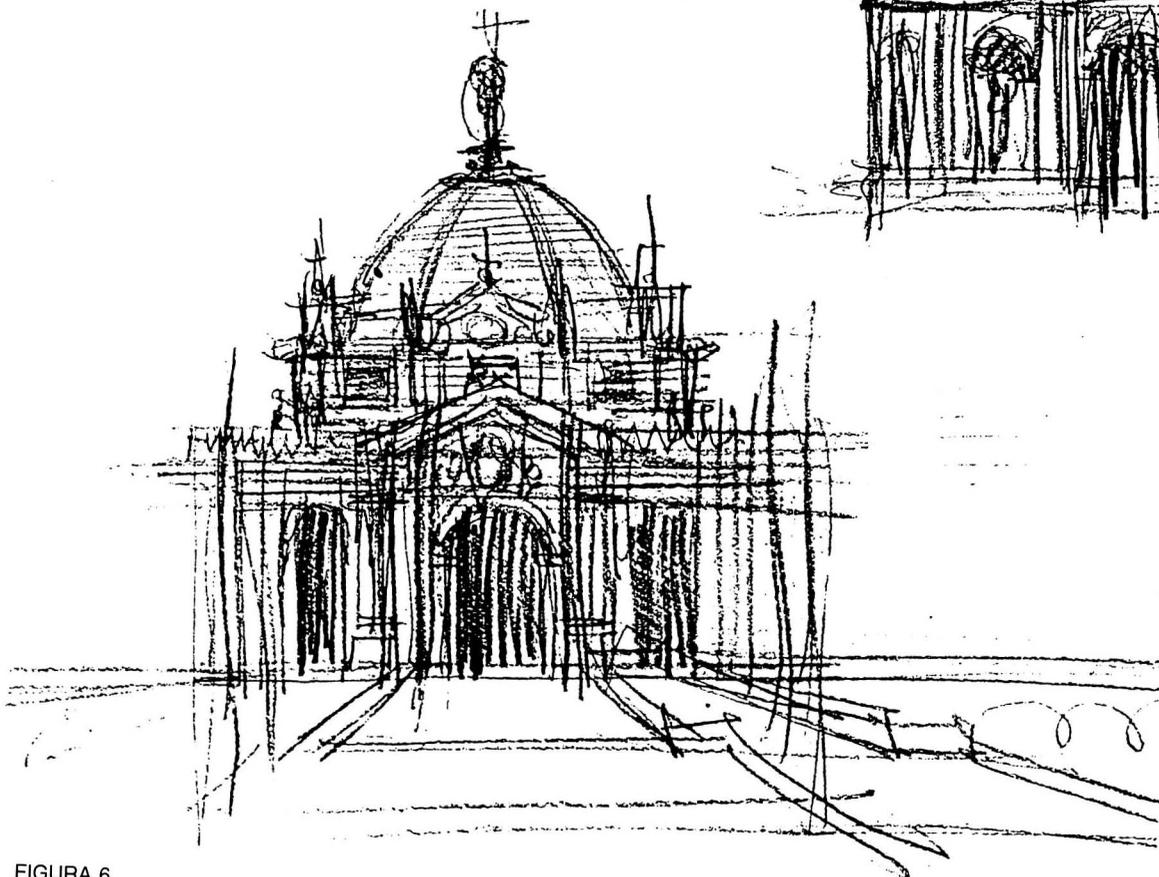


FIGURA 6

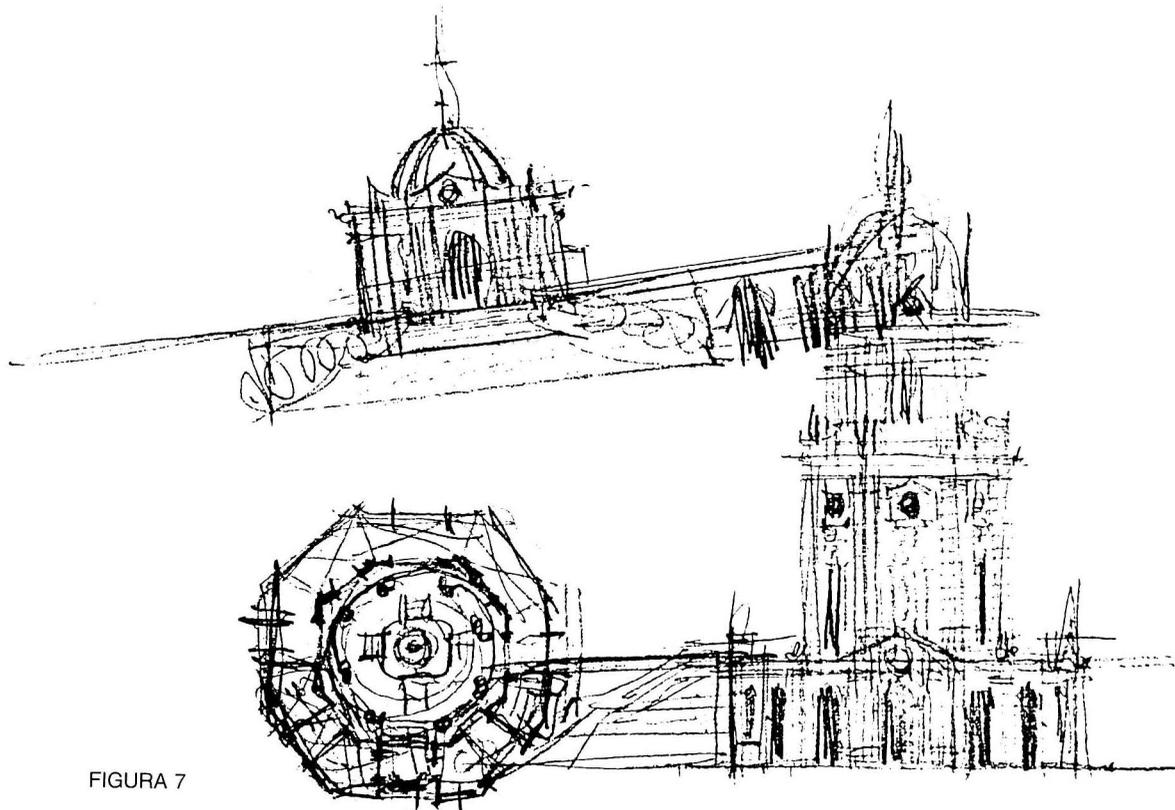


FIGURA 7

1925— que lñiguez presenta en estas variantes formales un mayor dominio de la forma y una riqueza creativa en la que, liberándose de modelos castizos, se deja influenciar por las experiencias eclécticas y expresionistas de la arquitectura centroeuropea (figs. 10 a la 15).

No es difícil seguir la secuencia proyectual del edificio a través de estos dibujos; los elementos formales permanecen constantes a través de las distintas mutaciones formales. Aunque, en un principio, lñiguez parece rechazar la simetría central, confiando en un juego de volúmenes claramente diferenciados (figs. 10 y 11), parece que pronto va a rechazar esta idea, forzado sin duda por el protagonismo que los cuerpos de unión y compensación de formas habrían de adquirir para alcanzar una solución satisfactoria (fig. 12). En estos tres dibujos podemos observar como el cuerpo central va adquiriendo un mayor protagonismo —ya presente en la que pudiera haber sido una solución previa (fig. 9)—, desarrollando lñiguez, con mayor detenimiento una solución monumental del cuerpo central en forma escalonada (fig. 13), que una vez más nos recuerda a otras variantes europeas de sobra conocidas por lñiguez.

La serie finaliza con dos dibujos. El primero de ellos es un ensayo de un posible alzado, magistralmente abocetado, donde lñiguez renuncia a la asimetría y, encariñado con el cuerpo central, acentúa éste mediante la simetría de torres y cuerpos laterales (fig. 14). En el otro dibujo, en este caso

un apunte, lñiguez nos ofrece otra variante formal, menos ambiciosa que la anterior, pero quizá por ello más acertada, en la que sabe prescindir de elementos supérfluos, combinando las torres y cuerpos laterales, de forma más compacta, con el elemento central (fig. 15). lñiguez, en este dibujo, alcanza a resolver algunos planteamientos formales antes apenas esbozados: remate de las torres, penetración y macla de volúmenes, resolución de esquinas, organización de la fachada...; ofreciendo una solución más real y convincente que en los dibujos anteriores.

ALGUNAS PARTICULARIDADES DE LA TÉCNICA Y DEL TRAZO

Pertenecía lñiguez a una generación de arquitectos en la que el aprendizaje del dibujo —junto con un claro dominio de los estilos históricos— era considerado como una parte esencial e imprescindible de toda labor creativa. De ahí el rigor y la disciplina con los que esta materia era exigida en las Escuelas de Arquitectura, desde el examen de ingreso a las mismas hasta el último ejercicio realizado en el aula de proyectos.

La complejidad de las estructuras formales que el alumno o profesional de la arquitectura debían manipular en el tablero de dibujo, exigía un dominio gráfico capaz de permitir en todo momento una rápida visualización del

edificio. Por medio del apunte tridimensional se podía reflejar adecuadamente el aspecto general del proyecto, con lo que se garantizaba un estricto control sobre la validez de las formas que se proyectaban. El dominio gráfico se entendía, por tanto, íntimamente relacionado con la creatividad formal; como el único y necesario medio, vehículo o sostén de la ideación formal.

Frente a la idea del artista genio del romanticismo y de las vanguardias, capaz de vislumbrar a priori en su interior la obra final, como consecuencia de un proceso mental de ideación e intuición, se ha venido afianzando, en los últimos años, la explicación de los fenómenos creativos en cuanto procesos de búsqueda. La intuición poética —según esta explicación— no es algo dado a priori, sino que las claves formales de la obra final se generan, se inventan o se encuentran a lo largo de todo el proceso creador; de tal forma que en los auténticos procesos creativos se produce una identificación entre la intuición creadora y la materialización de la misma en el proceso. En este sentido, estos dibujos de Francisco lñiguez son un claro ejemplo de lo que aquí afirmamos, al mostrarnos la generación de unos órdenes formales complejos a partir de un proceso de manipulación sistemático, basado en el tanteo, ajuste y corrección de unas cuantas intuiciones o brotes creativos.

Podemos observar como durante el proceso creativo lñiguez busca y encuentra. En un principio tan sólo intuye vagamente lo que pudiera ser la forma final. Por medio de su trabajo intentará

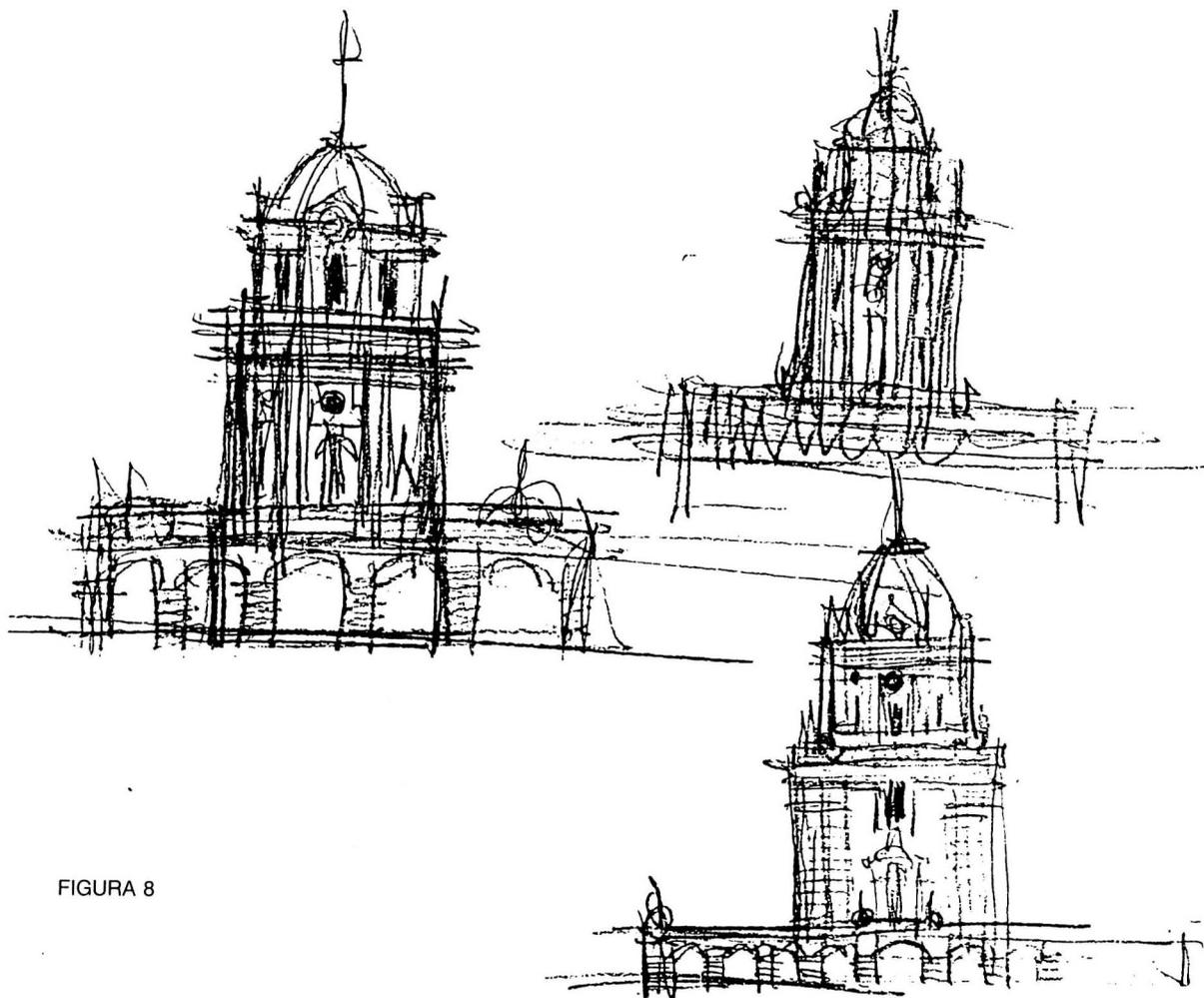


FIGURA 8

descubrirlo, sacarlo a la luz, luchando contra aquellos brotes o sugerencias formales que tienden a desvanecerse en un caos sin forma, conduciendo esas primeras intuiciones a la perfección buscada, convirtiendo lo informe y fragmentario en orden y forma estructurada.

Para abordar este proceso creativo lúgubre, como cualquier otro arquitecto, sólo dispone del lápiz; por medio de su trabajo sugiere y aboceta, intentando mejorar y perfilar las distintas posibilidades formales. Se trata, por tanto, de un proceso de complejidad creciente, basado en la manipulación sucesiva de diversos órdenes formales, mediante el ajuste mutuo entre ellos, en el que se van perfilando múltiples relaciones que suponen un enriquecimiento gradual de la forma en su proceso.

Esta vinculación íntima entre intuición y realización en las obras de arquitectura, nos permite afirmar que en los bocetos previos se encuentra la expresión inmediata de la intuición creativa. En cierta manera, los distintos bocetos nos indican lo que ha habido de esencial en el proceso formante del arquitecto; aquellas intuiciones que le han llevado a configurar y transformar lo ya dado —sugerencias

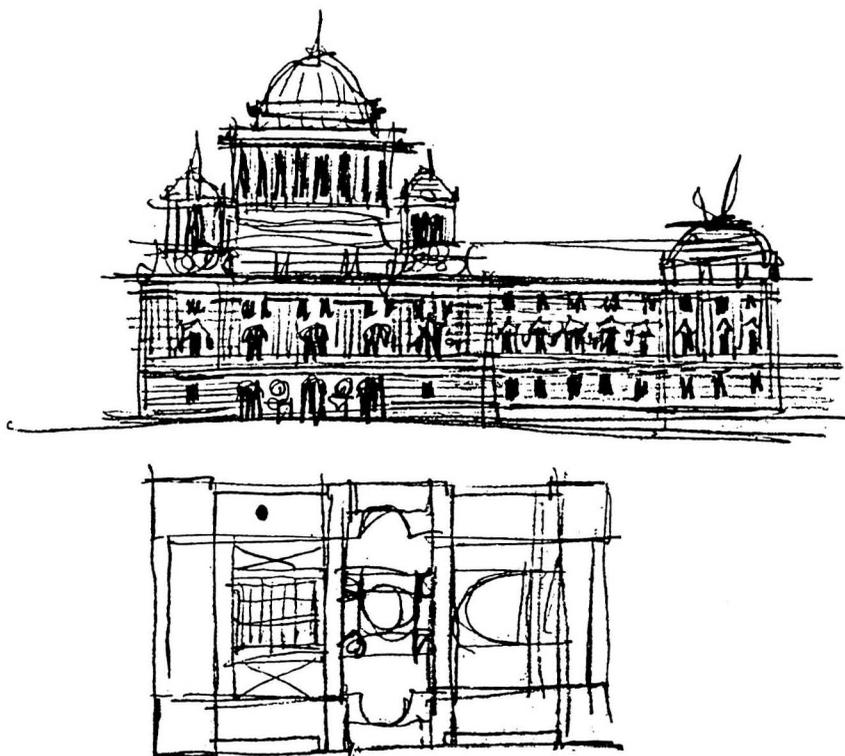


FIGURA 9

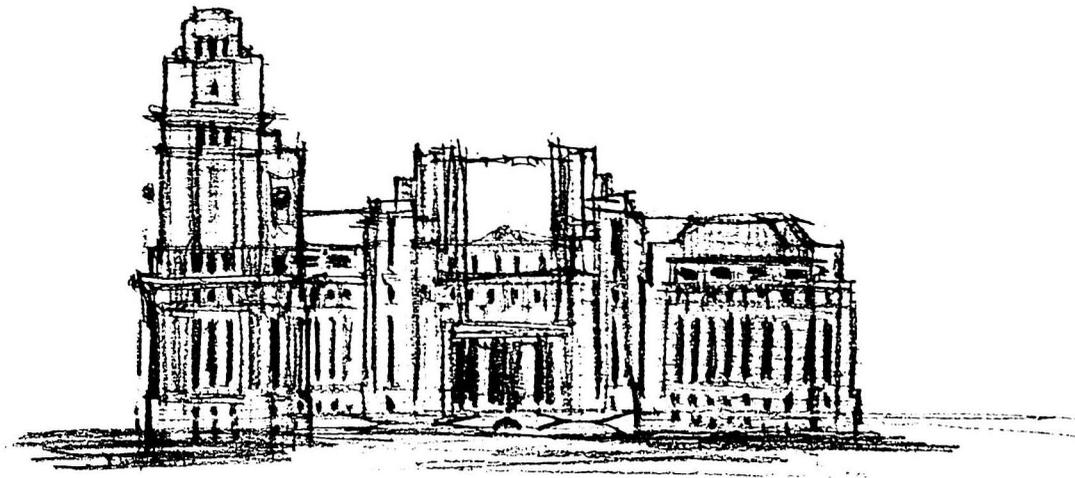


FIGURA 10

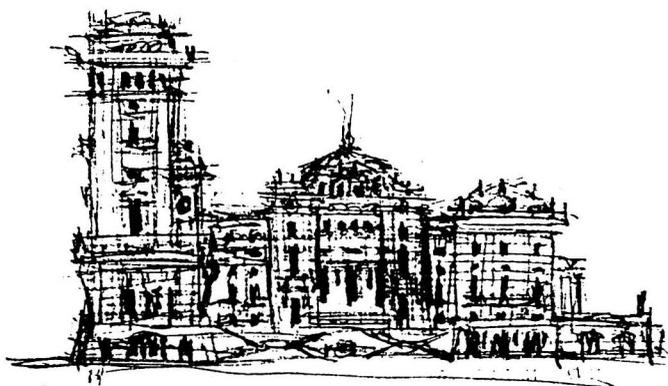


FIGURA 11

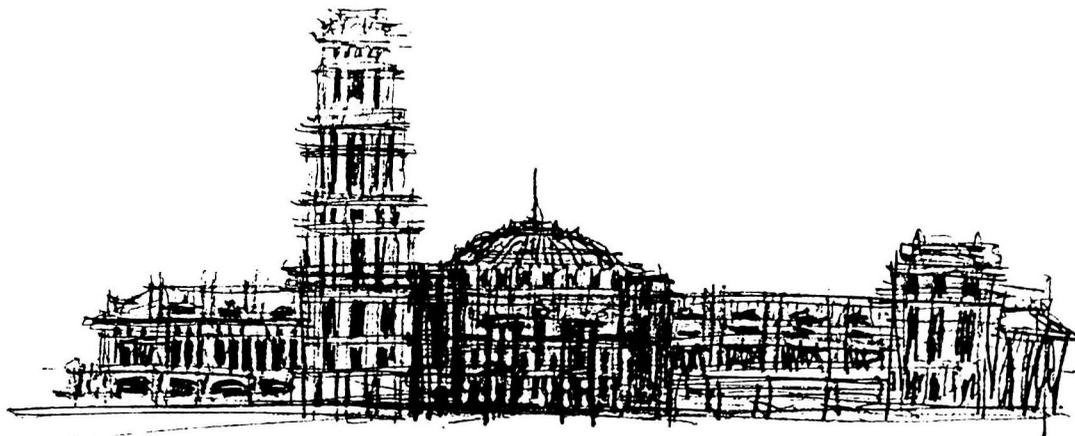


FIGURA 12

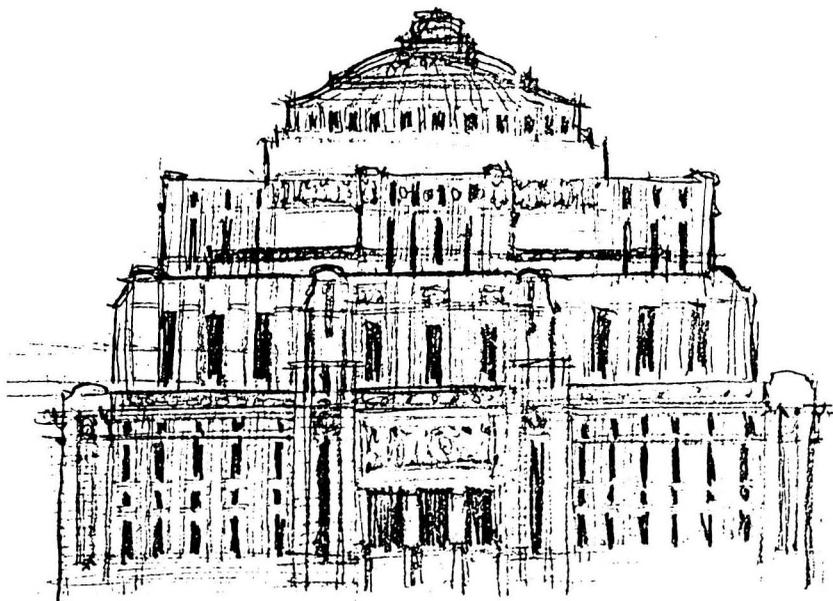


FIGURA 13

anteriores o simples recursos formales tomados del legado de la historia—; apreciando como el arquitecto va configurando sus propias ideas a través de decisiones conscientes sobre el papel.

El medio gráfico utilizado por el arquitecto para este fin debe permitir una gran flexibilidad, pudiendo así plasmar con rápidos trazos cualquier sugerencia formal que recuerde o intuya. Un medio gráfico que debe estar abierto a la experimentación constante, a la corrección y al ajuste; que debe seguir los requerimientos caprichosos de la mente del artífice.

En consecuencia, la línea blanda, conseguida con el lápiz o la tinta, y el abocetamiento de las formas —realizado manualmente, sin recursos del dibujo lineal— son los medios más idóneos. Además, hemos de tener en

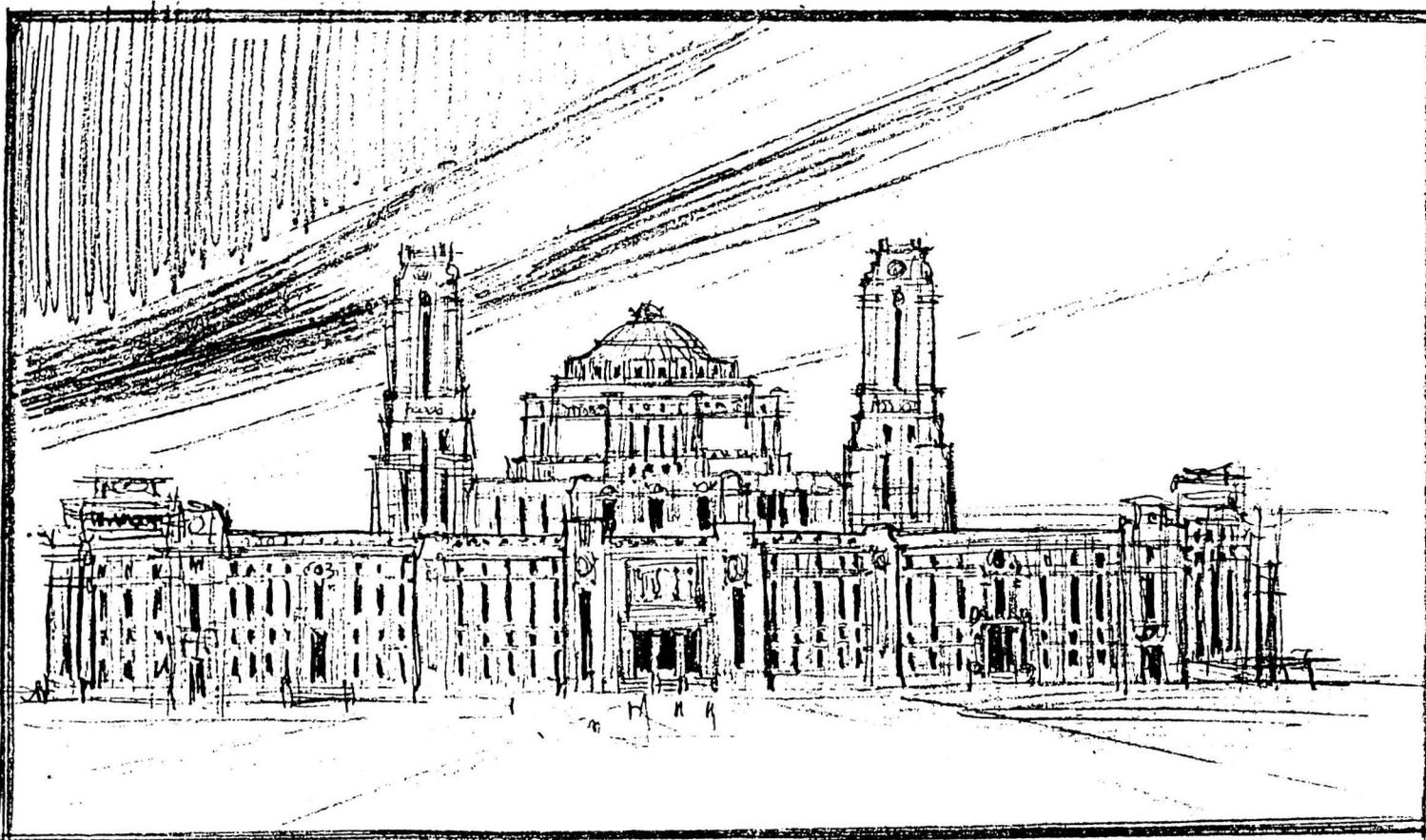


FIGURA 14

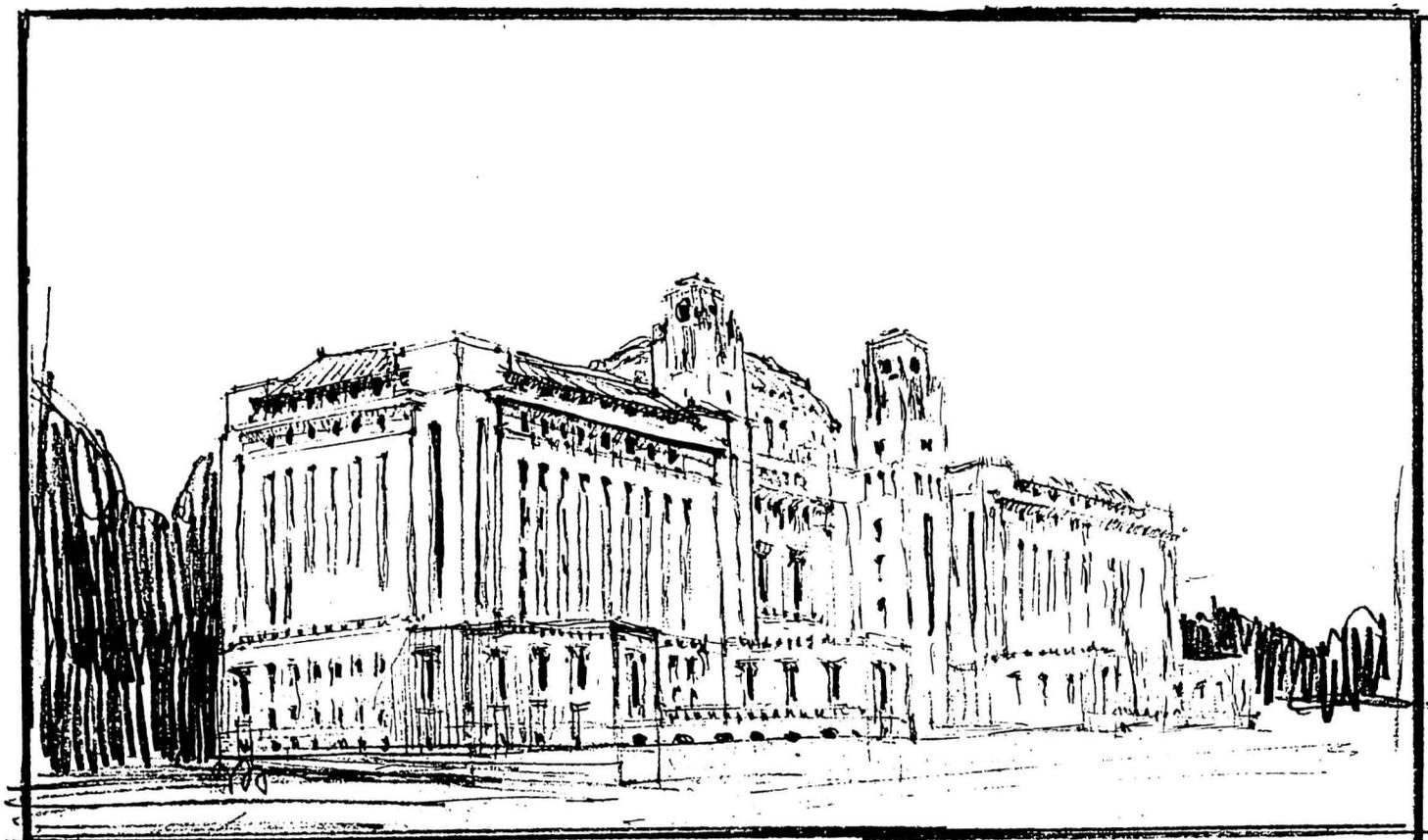


FIGURA 15

cuenta que en el boceto desaliñado el control consciente de la imaginación creadora se relaja y el artífice puede hacer fluir, con una mayor libertad, intuiciones, ideas o sugerencias que permanecían latentes en su interior.

El boceto indeterminado, por otra parte, sugiere, a su vez, nuevas posibilidades formales, al fomentar en el que

lo contempla percepciones sugerentes, consecuencia del fenómeno de la ilusión —y proyección de posibles significados— creado en la interpretación de imágenes borrosas y confusas. Los bocetos —convertidos ahora en fuente de inspiración— pueden ser utilizados para hacer emerger ulteriores intuiciones; pues con sólo introducir sutiles modificaciones, al variar unos cuantos

rasgos con un lápiz, el artista puede ir consiguiendo todo un elenco de formas, en las que podrá ir perfilando, concretando y descubriendo las claves formales de la obra final.

El dibujo, en arquitectos como Francisco Iñiguez, seguía siendo, en palabras de G. Vasari, “el padre de todas las artes”.