



**Aproximación histórica al dibujo
de arquitectura en España en el siglo XX**
Historical approximation to the
drawing architecture in Spain in the 20th century

FRANCISCO ÍÑIGUEZ ALMECH

Carlos Montes Serrano, Mariano González Presencio

*El lápiz llegó a ser para él como un pincel cargado
de grises, desde el más débil hasta el negro, y con él
modelaba –pintaba– más que dibujaba.*

JOSÉ ANTONIO ÍÑIGUEZ HERRERO

For him a pencil came to act like a brush charged with greys,
from the lightest to the darkest, with which he modelled or
painted more than drawing.

JOSÉ ANTONIO ÍÑIGUEZ HERRERO

FRANCISCO ÍÑIGUEZ ALMECH. DIBUJOS DE UN HISTORIADOR DE LA ARQUITECTURA

FRANCISCO ÍÑIGUEZ ALMECH. DRAWINGS BY A HISTORIAN OF ARCHITECTURE

Carlos Montes Serrano, Mariano González Presencio

doi: 10.4995/ega.2021.15885

Francisco Íñiguez es conocido por el trabajo realizado desde 1933 como arquitecto conservador del Patrimonio Arquitectónico de nuestro país y, muy especialmente, por haber sido el impulsor y artífice de la recuperación y restauración integral del Palacio de la Aljafería de Zaragoza. Pero también por sus dibujos de arquitectura, con los que solía ilustrar, en sus libros y artículos, los edificios objeto de su estudio.

PALABRAS CLAVE: ÍÑIGUEZ ALMECH,
DIBUJOS, RESTAURACIÓN PATRIMONIO

Francisco Íñiguez is well known for the work he did from 1933 onwards as an architect preserving the architectural heritage of Spain. In particular, he is celebrated for having been the main mover and principal worker in the recovery and full restoration of the Palacio de la Aljafería in Saragossa. However, he is also prominent by reason of his architectural drawings, with which he illustrated in his articles and books the buildings that he was studying.

KEYWORDS: FRANCISCO ÍÑIGUEZ,
SKETCHES, ARCHITECTURAL HERITAGE



1. Colina Capitolina, Roma (22 x 14 cm.)

1. The Capitoline Hill, Rome

Francisco Íñiguez Almech (1901-1982)

Los rasgos más distintivos de la trayectoria profesional de Francisco Íñiguez Almech han sido su dedicación docente e investigadora como catedrático de Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid, y su trabajo como conservador y restaurador de nuestro patrimonio arquitectónico.

Desde estas dos facetas debemos valorar sus dibujos, apuntes a lápiz en su mayor parte, aunque también ocasionales grabados y acuarelas (Fig. 1), además de los imprescindibles levantamientos gráficos de los edificios en los que tenía que intervenir. Se trata de una amplia colección de dibujos, muy dispersa entre familiares y amigos, de la que es imposible seguir su rastro, pues

la generosidad de Íñiguez le llevaba a regalarlos a todos aquellos que le pedían un recuerdo suyo o una muestra de su maestría.

Gracias al interés de su hijo, el arquitecto José Antonio Íñiguez Herrero, y con la colaboración de los que escriben estas líneas, se pudo editar en 1989 una muestra de sus apuntes de arquitectura, que posteriormente legaría a la Universidad de Navarra, a cuya Escuela de Arquitectura Francisco Íñiguez dedicó sus últimos años como profesor, depositando en ella su archivo, biblioteca y otros documentos de gran valor histórico.

Los principales datos de su biografía intelectual han sido recogidos en varias publicaciones. El *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (nº 55, 1982), de la que Íñiguez fue Académico desde

Francisco Íñiguez Almech (1901-1982)

Two main features stand out in Francisco Íñiguez Almech's professional career. One is his dedication to teaching and research as Professor of the History of Architecture at the School of Architecture in Madrid. The other is his work as a preserver and restorer of Spain's architectural heritage.

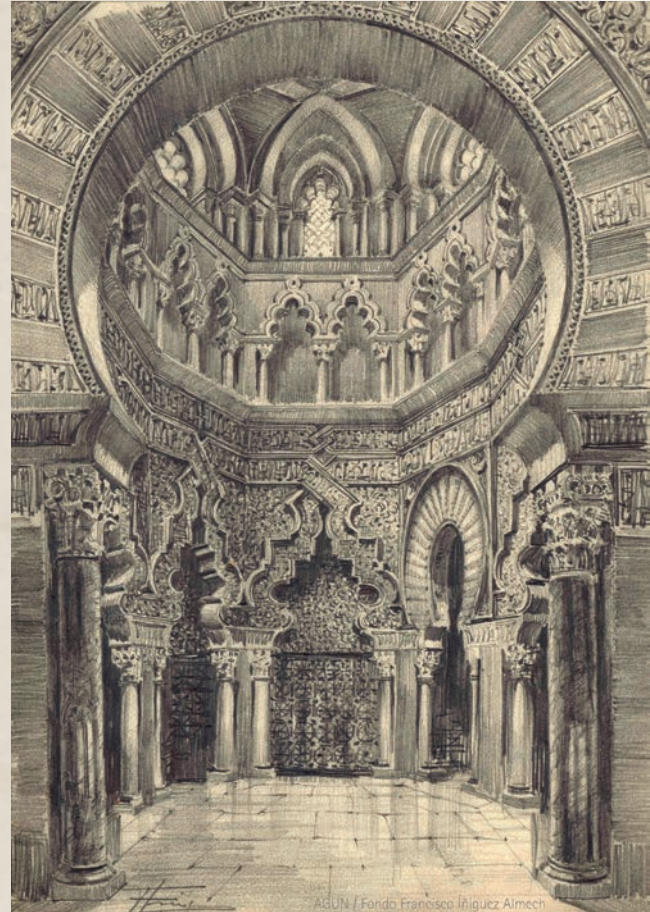
It is from these two angles that his drawings must be seen. They are mostly pencil sketches, although with a scattering of engravings and watercolours (Fig. 1), as well as the indispensable plans and elevations of the buildings on which he had to work. They form an extensive collection of drawings, dispersed among his relatives and friends. Tracking them all down would be well-nigh impossible. This is because Íñiguez's generosity led him to give them away to anybody who asked him for a memento or a sample of his skill.

Thanks to the efforts of his son, José Antonio Íñiguez Herrero, also an architect, and with the collaboration of the authors of the present





2



3

article, it proved possible in 1989 to publish a sample of his architectural sketches, which eventually had been bequeathed to the University of Navarre. It was the School of Architecture of this institution where Francisco Íñiguez spent his final years as a Professor, and there he deposited his papers, his library of books and other documents of considerable historical value.

The main facts about his intellectual career have been brought together in various publications. The *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, the journal of the royal academy of which Íñiguez was a member from 1965 onwards, included in the relevant issue the speeches delivered at an obituary session in 1982. The book *Acto Académico en memoria de Francisco Íñiguez Almech* was published by the University of Navarre in 1983. In it, Luis Cervera Vera, with the meticulousness which was his hallmark, provided an outline of his personality, a selection from his written works and an account of his interventions in relation to Spain's heritage.

Julián Esteban Chapapria, in his excellent book, *La conservación del patrimonio español durante la II República* (2007), expanded on the details put together by Cervera. Finally,

1965, incluyó en su día los discursos leídos en la sesión necrológica. En el libro *Acto Académico en memoria de Francisco Íñiguez Almech*, editado por la Universidad de Navarra en 1983, Luis Cervera Vera, con la meticulosidad que le caracterizaba, ofreció una semblanza de su personalidad, un elenco de su obra escrita y una relación de sus intervenciones en el patrimonio.

Julián Esteban Chapapria (2007), en su documentado libro, *La conservación del patrimonio español durante la II República*, amplió los datos compilados por Cervera. Por último, la aragonesa *Institución Fernando el Católico*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, editó en varios volúmenes la mayor parte de los artículos dispersos de Íñiguez y algunos de sus libros, introducidos por el arquitecto y profesor José Laborda Yneva, en los que se incluyen dos interesantes relatos biográficos escritos por su hijo José

Antonio Íñiguez. En todos ellos nos hemos basado para presentar aquí los hechos más destacados de su biografía en relación a su dibujo.

Trayectoria académica

Francisco Íñiguez nació en 1901 en Madrid, donde su padre era director del Observatorio Astronómico. Sus tempranas aficiones por el arte y el dibujo, que en un principio le inclinaban hacia la carrera de Bellas Artes, le decidieron matricularse en la Escuela de Arquitectura, donde destacó muy pronto por sus habilidades gráficas.

Tal es así que siendo aún estudiante Modesto López Otero, a la sazón catedrático de Proyectos y Director de la Escuela, le recomendó a José Yarnoz Larrosa para realizar a la acuarela los planos para el concurso de reconstrucción del Palacio Real de Olite. Ganado el concurso por los hermanos Yarnoz, y



2. Reconstitución del *Palacio de la Aljafería*, 24,5 x 17,5 cm.

3. Reconstitución del *Palacio de la Aljafería*, 24,5 x 17,5 cm.

4. *San Pedro de la Rúa*, Estella, 17 x 11,5 cm.

2. *The Aljafería; reconstitution of the Courtyard*, 24,5 x 17,5 cm.

3. *The Aljafería; reconstitution of the interior of the mosque*, 24,5 x 17,5 cm.

4. *Church of San Pedro de la Rúa, Estella*, 17 x 11,5 cm.

ya como arquitecto desde junio de 1925, Íñiguez siguió colaborando con Yarnoz en el proyecto, siendo esta la causa de su posterior dedicación a la restauración de monumentos y de su interés por la arquitectura medieval.

Todo ello le llevó a ampliar estudios en arqueología y arte medieval con Manuel Gómez-Moreno en el *Centro de Estudios Históricos*, becado por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, colaborando en los inventarios y catálogos del patrimonio arquitectónico de nuestro país (Esteban 2007, 221).

En 1931 comenzó su labor docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid, compitiendo sin éxito por la cátedra de *Historia de la Arquitectura y de las Artes Plásticas* frente a Leopoldo Torres Balbás, persona mayor en edad, en conocimientos y con un currículum más que sobresaliente (Cervera 1989, 88; Esteban, 189). Visto lo cual se le asignó interinamente la docencia de *Teoría del arte y composición*

de edificios, de la que se ocupó con continuidad –si exceptuamos el intervalo de la Guerra Civil– hasta obtener esta cátedra en 1943.

Entre 1950 y 1958 desempeñó el cargo de Director de la *Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* (institución dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), residiendo indistintamente en Madrid y Roma, lo que conllevó la excedencia en su cátedra, si bien pudo compaginar este cargo con sus trabajos en la conservación del patrimonio, en especial con la recuperación y restauración integral del Palacio de la Aljafería de Zaragoza (Figs. 2 y 3), obra en la que estuvo ocupado desde 1952 hasta el fin de sus días, siendo esta la aportación más destacable de toda su trayectoria profesional (Almagro 1998, 418).

A su regreso de Roma se reincorporó a su cátedra en la Escuela de Madrid, ocupando interinamente la de *Historia de la Arquitectura*, que había dejado vacante Leopoldo Torres Balbás con su jubilación

de la *Institución Fernando el Católico*, based in Aragon and a branch of the Spanish *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* [Higher Council for Academic Research], brought out several volumes that contained the greater part of the scattered articles by Íñiguez and some of his books, with an introduction by the architect and academic José Laborda Yneva. These include two interesting biographical accounts written by his son José Antonio Íñiguez. All of these sources have been drawn upon in order to present here the most prominent events in his biography relating to his drawings.

Academic Career

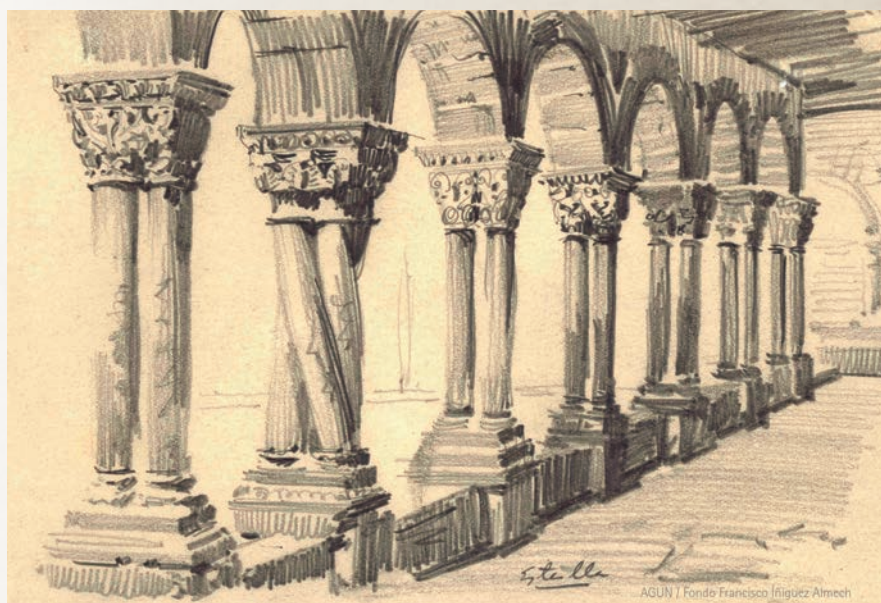
Francisco Íñiguez was born in Madrid in 1901. His father was the director of the Astronomical Observatory of that city. His early inclination towards art and drawing initially inclined him towards a Fine Art degree. However, he finally decided to enrol in the School of Architecture, where he very quickly stood out by reason of his graphic skills.

This was so much the case that Modesto López Otero, at that time Full Professor of Architectural Design and Director of the School, recommended Íñiguez, who was still only a student, to José Yarnoz Larrosa to prepare for him the watercolour plans needed for a bid to rebuild the Royal Palace at Olite.

José Yarnoz won the contract, and, after graduating as an architect in June 1925, Íñiguez continued to collaborate with Yarnoz on this project. This experience later led him to devote himself to restoring monuments and sparked his interest in mediaeval architecture.

It also encouraged him to undertake further study of mediaeval archaeology and art under Manuel Gómez-Moreno at the *Centro de Estudios Históricos* [Centre for Historical Studies] with a scholarship from the *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* [Board for Expanding Academic Study and Research]. Here, he took a hand in producing inventories and catalogues of Spain's architectural heritage (Esteban 2007, 221).

In 1931 he began teaching at the School of Architecture in Madrid, although he had failed to obtain the Chair in the History of Architecture and Fine Arts. The successful candidate was Leopoldo Torres Balbás, who was older and more experienced, and had a highly impressive *curriculum vitae* (Cervera 1989, 88; Esteban, 189).





In view of this, Íñiguez was assigned a temporary teaching post in the subject of Theory of Art and Composition of Buildings. With the exception of the hiatus caused by the Spanish Civil War, he continued in this position until he gained that Chair in 1943.

Between 1950 and 1958 he held the post of Director of the Spanish School of History and Archaeology in Rome (an institution dependent upon the Higher Council for Academic Research). This meant he was bi-located in Madrid and Rome, and had to ask for leave of absence from his Chair.

All the same, he did manage to make the duties of his position compatible with work on heritage preservation, especially the recovery and full restoration of the *Palacio de la Aljafería* in Saragossa (Figs. 2 and 3). Indeed, he continued to be involved in this work from 1952 until his death, this being the most outstanding contribution to such efforts in the whole of his professional career (Almagro 1998, 418).

On returning from Rome, he went back to his Chair at the School of Architecture in Madrid. He also temporarily held the Chair in the History of Architecture that had become vacant on the retirement of Leopoldo Torres Balbás in 1958, and was made permanent in this post in 1963. Nonetheless, two years later he moved to the newly established School of Architecture in Navarre to take on the teaching of these subjects. He particularly encouraged research and doctoral studies, and continued to perform these tasks until he passed away in 1982.

Curating Architect of Artistic Heritage

His work alongside José Yarnoz, his wide knowledge of Spanish mediaeval architecture, and probably his connections to Manuel Gómez-Moreno (at that time Director General of Fine Art), led to his nomination in 1933 as Monument Curating Architect for the Second Zone of the *Tesoro Artístico Nacional* [National Artistic Treasures Authority]. As such, his duties were to take charge of the tasks of maintaining, preserving and restoring the architectural heritage of the Provinces of Burgos, Soria, Logroño, Navarre, Huesca, Saragossa, Alava, Biscay and Guipuzcoa. As Íñiguez himself was to recall, faced with such an extensive area to cover, at the suggestion of Gómez-Moreno, he gave over

en 1958, hasta hacerse efectiva en 1963. Dos años después se trasladó a la recién creada Escuela de Arquitectura de Navarra, para encargarse de la enseñanza en estas materias, impulsando la investigación y el doctorado, tareas que desempeñó hasta su fallecimiento en 1982.

Conservador del Patrimonio Artístico

El trabajo junto a José Yarnoz, sus amplios conocimientos de la arquitectura medieval española, y probablemente su relación con Manuel Gómez-Moreno (por entonces Director General de Bellas Artes), propiciaron que en 1933 fuera nombrado Arquitecto Conservador de Monumentos de la segunda zona del *Tesoro Artístico Nacional*, debiendo ocuparse de las tareas de mantenimiento, conservación y restauración del patrimonio arquitectónico de las provincias de Burgos, Soria, Logroño, Navarra, Huesca, Zaragoza, Álava, Vizcaya, Guipúzcoa.

Como el mismo Íñiguez recordaba, al encontrarse con una zona geográfica tan amplia, y por indicación de Gómez-Moreno, dedicó sus primeros trabajos a la conservación de los monumentos de mayor valor: Catedral de Jaca, San Juan de la Peña, San Pedro de Siresa, las iglesias del Alto Gállego, San Salvador de Leyre, Santo Domingo de Silos, San Millán de la Cogolla, Catedral de Burgos, cripta de la Catedral de Palencia, etc. (Íñiguez 1970).

En aquellos tres años anteriores a la guerra, Íñiguez realizó una labor ingente, llegando a intervenir en unos setenta monumentos (Esteban, 224). Como hemos visto, su principal labor se concentró en Burgos, Logroño, Navarra, Zaragoza y Huesca, quizá por la facili-

dad de comunicaciones desde Madrid y por los lazos familiares que le unían con la ciudad del Ebro. Todo este conjunto de trabajos dejó en él una clara preferencia por la arquitectura románica y por el mudéjar aragonés, y también por la arqueología, ciencia que le apasionaba y hubiera gustado cultivar en mayor profundidad (Fig. 4).

Íñiguez, junto a su familia, pasó los años de la Guerra Civil refugiado en el consulado de la República Dominicana, pues era bien conocido su pensamiento conservador. Sus hijos recordaban cómo durante aquel tiempo de inactividad y penuria ocupaba muchas de sus horas dibujando en pequeños blocs, con gran aprovechamiento del escaso papel y lápices. En algunas ocasiones llegó a realizar dibujos de efímera duración sobre platos de loza, que tras ahumarlos con una vela, trabajaba con un palillo de madera para definir la forma y obtener los más variados matices de luz mediante gradaciones y cruces de líneas, al modo de la grisalla sobre esmalte.

Es probable que esta última circunstancia sea la causa de su interés por el grabado de punta seca sobre láminas de cobre y de zinc que practicó en años posteriores. Un interés motivado asimismo por el deseo de conocer más en profundidad las técnicas de grabado de Francisco de Goya, practicándolas él mismo. En la Academia de San Fernando y en el Archivo de la Universidad de Navarra se conservan algunas de estas planchas, de las que se hizo una última tirada en la Calcografía Nacional con ocasión de la celebración en su Escuela de Arquitectura el *VI Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica* el año 1996 (Fig. 5).



5. Grabado de la Plaza del Obradoiro, Santiago de Compostela, 14 x 9,5 cm.

5. Engraving of the Obradoiro Plaza, Santiago de Compostela, 14 x 9,5 cm.



5

En 1939, además de reincorporarse a la docencia universitaria, fue nombrado *Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional*, debiendo encargarse las tareas de coordinación de las diferentes zonas en que se dividía el territorio nacional, tarea ingente por las destrucciones habidas durante la guerra, pero que pudo desempeñar con solvencia por haberse mantenido en su mayor parte la estructura y los arquitectos jefes de zona nombrados en los años treinta.

Entre sus trabajos como arquitecto conservador durante los años cuarenta se encuentran, entre otras, la restauración integral y acondicionamiento del Castillo de la Mota en Medina del Campo, la iglesia mozárabe de San Cebrián de Mazote, la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, el monasterio mozárabe de San Millán de la Cogolla, y varias intervenciones de distinto calado en la provincia de Burgos: Catedral, Iglesia de San Gil, Monasterio de las Huelgas, Colegiata de Covarrubias, etc.

El catálogo de la exposición realizada en 1958 con el título *Veinte años de restauración monumental de España*, da fe del trabajo que debió llevar a cabo Íñiguez, ocupándose a la vez de sus encargos académicos (en Madrid o en Roma), de las restauraciones de las que él se responsabilizaba, de la investigación ligada a estas, y de sus frecuentes publicaciones.

Apuntes e ilustraciones de la arquitectura

Con todos estos antecedentes podemos hacernos una idea más clara del objeto y finalidad de sus dibujos. Sus familiares, y aquellos con los que mantuvo un trato más frecuente, solían comentar que dibujar era algo connatural en él; “era frecuente que cualquiera de sus conversaciones sobre historia o sobre arte fueran ilustradas al poco tiempo de comenzar con rápidos bocetos sobre cualquier papel que le viniera a mano; bocetos rápidos y extraordinariamente expresivos” (Fig. 6).

his first efforts to the preservation of the monuments of greatest value. These included the Cathedral in Jaca, the monasteries of Saint John de la Peña and Saint Peter in Siresa, churches in the Alto Gállego district, the monasteries of San Salvador de Leyre and San Millán de la Cogolla, the abbey of Santo Domingo de Silos, the Cathedral in Burgos, and a good number of others (Íñiguez 1970). In the three years that were to intervene before the beginning of the Civil War, Íñiguez carried out an immense labour, with interventions affecting some sixty monuments (Esteban 224). As noted above, the bulk of his work was concentrated in the Provinces of Burgos, Logroño, Navarre, Saragossa and Huesca, perhaps because of the ease of travel there from Madrid and because of family ties with Saragossa. This whole set of actions left him with a clear preference for Romanesque architecture and for the *Mudéjar* style in Aragon, but also for archaeology, a field that he greatly enjoyed and into which he would have wished to go much more deeply (Fig. 4). Íñiguez spent the years of the Civil War together with his family as refugees in the Consulate of the Dominican Republic, since it was well known that he was of conservative inclinations. His children remembered how, during that long period of inactivity and penury, he gave over much of his time to drawing in small notebooks, eking out to the maximum the sparse supplies of paper and pencils. At times he even produced ephemeral drawings on earthenware plates, coating them with the soot from a candle and then using a wooden toothpick to define shapes and obtain effects of very varied nuances of light by means of gradations and crossings of lines, rather like grisaille enamel. It is likely that these latter circumstances were the cause of his interest in dry-point intaglio on copper and zinc plates, an art he practised in later years. This interest was likewise motivated by a wish to get to know in greater depth the engraving techniques of Francisco de Goya through putting them in practice himself. At the *Academia de San Fernando* and in the archives of the University of Navarre some of these plates are still conserved (Fig. 5). Fresh copies were struck off from them at the *Calcografía Nacional* [National Printworks] on the occasion of the celebration at the School of Architecture of the *Sixth Conference on*





6. Castillo de Coca, Coca, Segovia
 7. Castillo Abadía de Loarre, Huesca
 8. Castillo Abadía de Loarre, Huesca

6. Castle of Coca, Coca, Segovia
 7. Castle and Abbey of Loarre, Huesca
 8. Castle and Abbey of Loarre, Huesca

Los que fuimos sus alumnos pudimos admirar la soltura con la que desgranaba sus explicaciones dibujando con la tiza en el encerado, llenándolo con todo tipo de esquemas de plantas, secciones y axonometrías que desaparecían inevitablemente al finalizar la clase. No éramos conscientes de que estábamos contemplando a uno de los últimos catedráticos de Historia de la Arquitectura que, no habituado aún a las diapositivas, enseñaba su materia dibujando ante sus alumnos.

La mayoría de los dibujos que han llegado a nosotros están vinculados a su trabajo como conser-

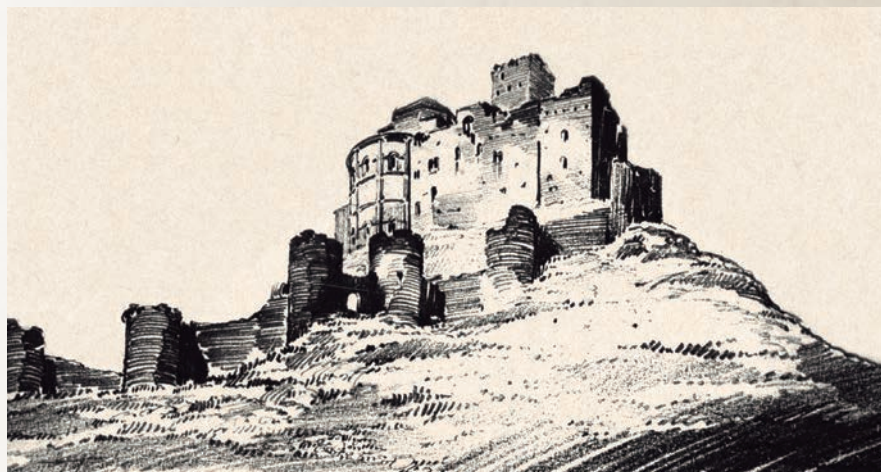
vador del patrimonio, a sus estudios históricos, investigaciones y publicaciones. Fiel a una tradición de épocas anteriores a la suya, Íñiguez se complacía de ilustrar sus artículos no sólo con fotografías, sino también con sus propios dibujos, como queriendo dar a entender que conocía de primera mano aquello sobre lo que escribía. Se trataría de una respuesta personal a esa verdad comúnmente aceptada de que para interiorizar las mejores cualidades de un edificio no hay método mejor que el dibujo en cualquiera de sus modalidades (Figs. 7 y 8).

Architectural Graphic Expression in 1996.

In 1939, apart from returning to his university teaching, he was designated *Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional* [Commissioner General for the National Artistic Heritage]. His duties in this post were to take charge of co-ordinating the various zones into which the country was divided, a huge task being faced because of the destruction that had occurred during the Civil War. However, he was able to carry out his job well, in part because administrative structures had been maintained for the most part, and because many of the architects named as heads of zone in the 1930s had survived and could return to their positions. Among his work as curating architect during the 1940s there was full restoration and refurbishment of the castle of La Mota at Medina del Campo, the Mozarabic church of Saint Cyprian at San Cebrián de Mazote, the Cathedral at Santo Domingo de la Calzada, and the Mozarabic monastery at San Millán de la Cogolla, to name but a few actions. There were also a number of interventions of varying scope in the Province of Burgos, involving the Burgos Cathedral, the church of Saint Giles, the monastery of Las Huelgas, the collegiate church at Covarrubias, and others. In 1958 an exhibition covering work in this field was held, and its catalogue, entitled *Veinte años de restauración monumental de España* [Twenty Years Restoring Monuments in Spain], provides evidence of the hard work Íñiguez had had to do. He had on his plate not merely his academic tasks (in Madrid or in Rome), but also the restorations for which he had responsibility, research connected to them, and his own frequent publications.



7



8

Architectural Sketches and Illustrations

All these details make it possible to gain a clearer idea of the aim and purpose of his drawings. His family and others with whom he had frequent contact used to comment that drawing was something inherent in his nature. One stated that most of the time every conversation about history or art in which he was engaged would soon after it started be illustrated with rapid sketches on any piece of paper that might be to hand. The sketches were quickly done, but extraordinarily expressive (Fig. 6).



Those who were his students could admire the fluency with which he sprinkled his explanations with chalk drawings on the blackboard, filling it up with all sorts of schematics, plans, sections and perspectives that inevitably were to disappear at the end of the class. They were not conscious of the fact that they were watching one of the last Professors of the History of Architecture who was not really accustomed to slides, and so taught by drawing as his students observed him.

Most of his drawings that have survived are linked to his work as a curator of heritage sites, to his historical studies, or to his research and publications. Following a tradition from earlier periods than his own, Íñiguez enjoyed illustrating his articles not merely with photographs, but also with his own drawings, as if to make it plain that he had first-hand knowledge of the buildings about which he was writing. It would be his personal response to the commonly accepted truth that to grasp the best qualities of a building there is no better method than drawing it (Figs. 7 and 8). What is truly unusual about sketches by Íñiguez is the technique employed. It is well known that both in drawings for restoration projects and in illustrations for history books or manuals there is a need for rigour in the definition of forms and in measurements of dimensions, with any kind of ambiguity being strictly avoided. Hence, it is standard for line drawing to be used, these being technical in nature and free of any decorative features. However, Íñiguez preferred sketches made with a soft-leaded pencil, attempting to evoke and recreate in this way the appearance of architecture in its natural surroundings and landscape, emphasizing chiaroscuro, or shading, and the textures of materials. Thus, many of his drawings might be described more as illustrations with which he tried to enrich his texts, which were generally precise and sober in their descriptions.

The architect himself explained in one of his books his preference for drawings over photographs, since he saw them as clearer when it came to giving a graphic exposition of fundamental structures as well as overall effects. He stated that a pencil was more acute than the light modelling of photography and highlighted many features that the excessive sensitivity of a camera lens blurred and merged. When what was of interest were minor details or specific superficial characteristics of any

9. *Catedral de Burgos, 1932. 24,5 x 17,5 cm.*

Lo verdaderamente original en los apuntes de Íñiguez es la técnica empleada. Como es sabido, tanto el dibujo de restauración como el de ilustración en los libros o manuales de historia, precisan rigor en la definición de la forma y en la acotación métrica, evitando cualquier tipo de ambigüedad, por lo que lo habitual es emplear el dibujo a línea, de carácter técnico y sin preciosismos.

Sin embargo Íñiguez prefería el apunte a lápiz de mina blanda, en un intento de evocar y recrear por medio de este la apariencia de la arquitectura en su entorno natural y paisajístico, enfatizando el claroscuro y las texturas de los materiales. De ahí que muchas de sus dibujos se pudieran calificar más bien como ilustraciones con las que pretendía enriquecer sus textos, por lo general precisos y sobrios en sus descripciones.

El mismo arquitecto explica en uno de sus libros su preferencia por los dibujos sobre las fotografías, al ser aquellos más claros “para exponer gráficamente tanto las estructuras fundamentales como los efectos de conjunto: el lápiz es más duro que los claroscuros de la fotografía y acusa mejor muchas cosas que la excesiva sensibilidad del objetivo funde y desvanece. Cuando lo interesante son detalles menudos o características específicas superficiales de un material cualquiera, la fotografía es insustituible” (Íñiguez 1957, 7).

Bajo este aspecto de ilustraciones de monumentos, es inevitable encontrar una filiación de su dibujo con el de los grandes ilustradores del patrimonio español en el siglo anterior, tal es el caso de Genaro Pérez de Villamil y Francisco Javier Parcerisa. Hay una cierta semejanza entre las reproducciones

9. *The main chapel, Burgos Cathedral, 1932. 24,5 x 17,5 cm.*

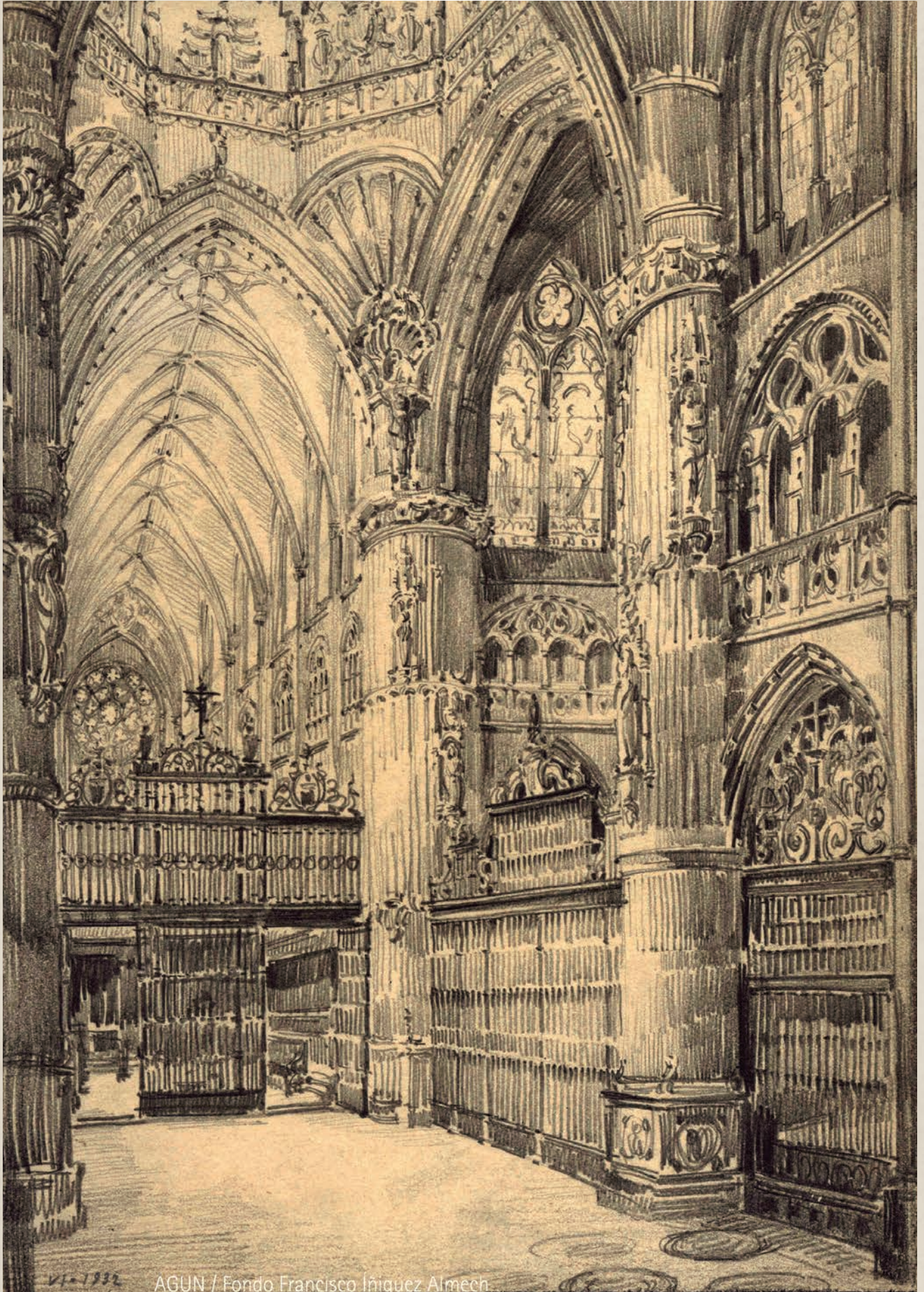
litográficas de Parcerisa y algunos de los apuntes de Francisco Íñiguez, por la gran variedad de matices de grises que sabía sacar de su lápiz (Figs. 9, 10 y 11), incluso por la ambientación castiza que practicó en sus grabados y en alguno de los dibujos más logrados.

En cualquier caso, y en contraste con los ejemplos anteriores, Íñiguez no se sujetó a un único estilo gráfico. Lo podemos observar en algunos dibujos en los que, con gran didactismo, nos muestra cómo tras los recursos del lápiz suelto y abocetado, se esconde la estructura subyacente de la forma arquitectónica. Algo que comprobamos tanto en el elegante alzado esquemático de la *Capilla de San Valero* en La Seo de Zaragoza, como en el dibujo de la puerta del *Hospicio de San Fernando de Madrid*, incluso se deja ver en el boceto del *Transparente* de la catedral de Toledo (Fig. 12).

Arquitectura mudéjar de Aragón

Su primera publicación, siendo aún estudiante de arquitectura, consistió en un apunte del natural a lápiz con un escueto comentario, de la iglesia parroquial de Santa María de Ateca (Zaragoza), recogido en la revista *Arquitectura Española/ Spanish Architecture* (1924), en el que destaca la torre de estilo gótico mudéjar con adiciones barrocas en su segundo cuerpo.

Mayor interés tiene el artículo “Un grupo de iglesias del alto Aragón”, en *Archivo Español de Arte* (1933) en el que, además de las fotografías y planos de conjunto y detalles, incluye cuatro apuntes de las reconstituciones de las iglesias románicas oscenses de San Pedro





given material, though, he saw photography as irreplaceable (Íñiguez 1957, 7).

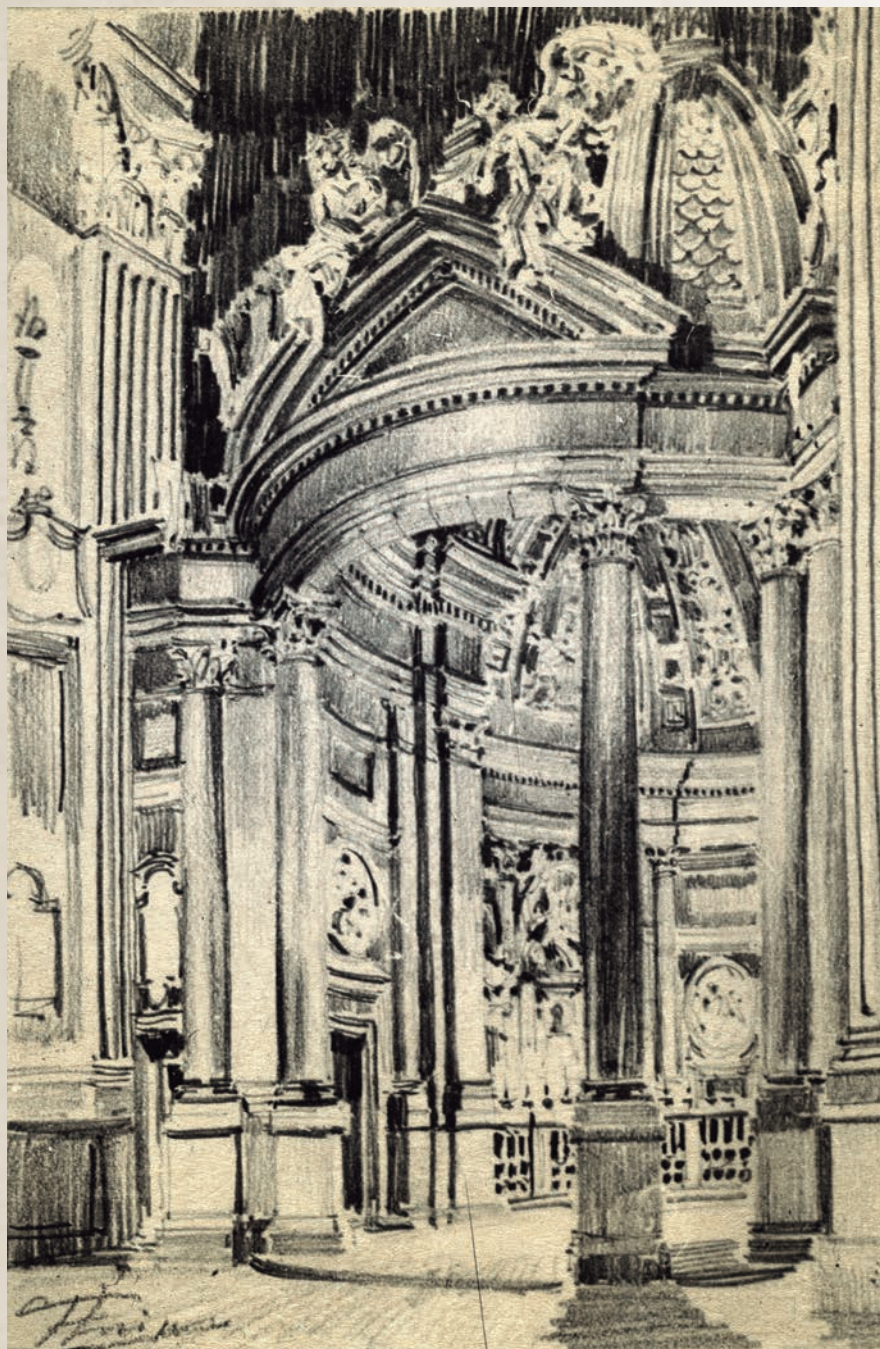
In view of this aspect of his illustrations of monuments, it is inevitable that a linear descent should be found linking his drawings with those of great illustrators of Spain's heritage from the nineteenth century, such as Genaro Pérez de Villamil and Francisco Javier Parcerisa. There is a certain resemblance between the lithographic reproductions executed by Parcerisa and some of the sketches made by Francisco Íñiguez, as a consequence of the rich variety of shades of grey that he could achieve with his pencil (Figs. 9-12), and even because of the traditional and authentic atmosphere that he added to his engravings and to some of his most successful drawings.

The Mudéjar Architecture of Aragon

His first published work, dating from when he was still an architecture student, consisted of a pencil sketch from nature of the parish church of Saint Mary at Ateca in the Province of Saragossa, together with a brief commentary. This appeared in the journal *Arquitectura Española / Spanish Architecture* (1924). It highlights the tower in a Mudéjar Gothic style with Baroque additions to the second storey. Of greater interest is the article "Un grupo de iglesias del alto Aragón" in the journal *Archivo Español de Arte* (1933). In this he included not only photos, and overall and detail plans, but also four sketches of reconstitutions of Romanesque churches in the Province of Huesca, those of Saint Peter at Lárrede, Saint Bartholomew at Bergua, Saint Martin at Oliván and Saint Mary at Ysún de Basa.

Although his style of drawing had not yet become fully consolidated, some of the qualities it would gradually develop over time can already be seen. These comprised showing buildings in their landscape setting, careful choice of an angle from which to view them, and a mastery of representation of materials, whether the brick typical of Mudéjar buildings or stonework. All this was achieved with the pencil, through manipulating the thickness of the lead, the direction of lines, and the greater or lesser intensity of shading.

An indirect outcome of his work as curating architect for heritage buildings was his study entitled "Torres mudéjares aragonesas", also published in *Archivo Español de Arte* (1937).



10

de Lárrede, San Bartolomé de Bergua, San Martín de Oliván y Santa María de Ysún de Basa.

Aunque su estilo de dibujo aún no se había consolidado, se aprecian algunas cualidades que iría desarrollando con el tiempo: el asentamiento de los edificios en su entorno paisajístico, la adecuada elección del punto de vista, y la maestría por la representación del material (el ladrillo habitual del mudéjar o la sillería de piedra)

por medio del lápiz, jugando con el grosor de la mina, la dirección del trazo, la mayor o menor intensidad de la mancha.

Fruto indirecto de su trabajo como arquitecto conservador del patrimonio, es su estudio sobre las "Torres mudéjares aragonesas", también recogido en *Archivo Español de Arte* (1937). Se trata de un tipo de torre campanario, que se crea como derivación directa del alminar árabe, que constituye un elemento singular



10. *Capilla del Pilar, Zaragoza*
11. *Escalinata de San Martín, Gerona*

10. *Chapel of Our Lady of the Pillar, Saragossa*
11. *St. Martin's Church, Gerona*

y característico en la arquitectura de la región. El artículo está ilustrado con levantamientos del autor, fotografías de detalles y dibujos.

Es evidente que Íñiguez dedicó sus mejores recursos en realizar unas detalladas reconstituciones de este tipo de edificios, por la necesidad de evocar los deliciosos elementos decorativos propios del mudéjar. Podemos citar entre estos dibujos, el de la torre de San Pedro de Teruel, la Torre de Santa María Magdalena y la Torre Nueva, ambas en Zaragoza, la Torre de Santa María en Ateca, la

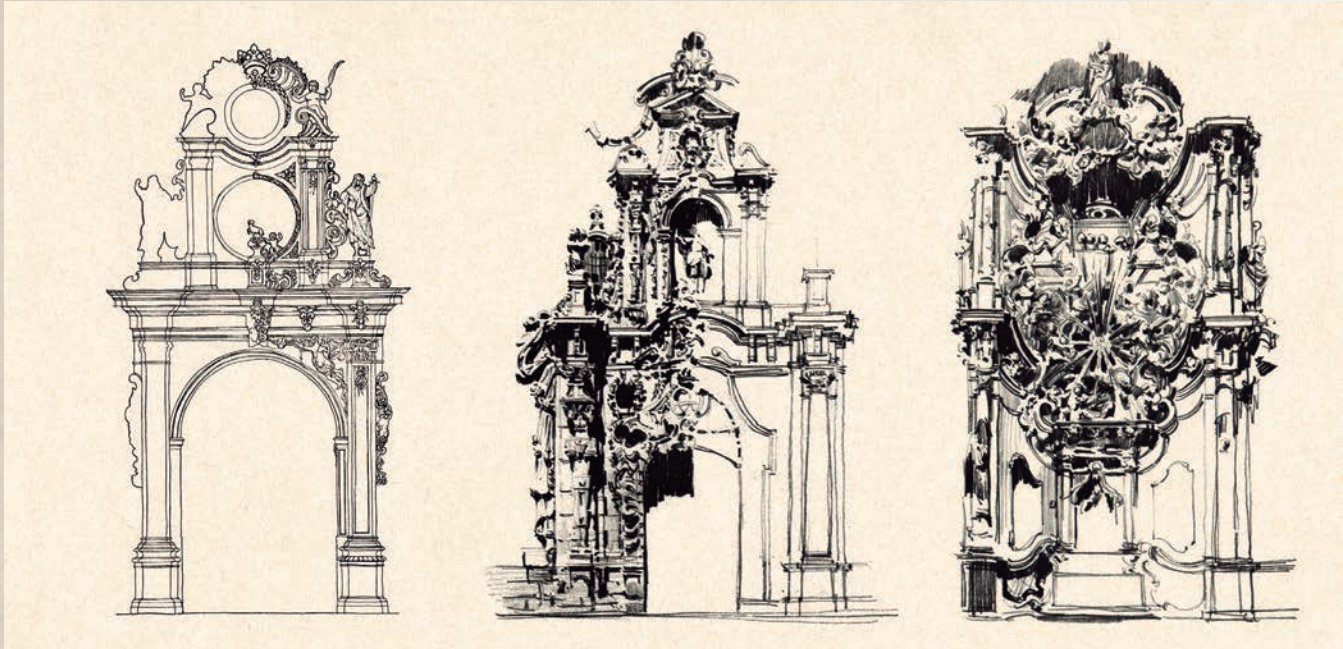
Torre de San Andrés de Calatayud, y la Torre de San Miguel en Alfajarín, probablemente el más agraciado de toda esta serie (Fig. 13).

Cabe pensar que este ejercicio gráfico sea el origen de la predilección de Íñiguez por el dibujo de otras torres de épocas posteriores, como la de La Seo y la de la basílica del Pilar en Zaragoza, las de las catedrales de Burgo de Osma, Santiago y Salamanca, la del monasterio de Nuestra Señora de Rueda, la de la iglesia de la Asunción en Fuentes de Jiloca, etc.

The towers this described were a sort of campanile, created through direct derivation from Arabic minarets, constituting a singular and characteristic feature of the architecture of the region of Aragon.

The article is illustrated with plans drawn up by the author, photographs of details, and drawings. It is clear that Íñiguez had done his very best to achieve detailed reconstitutions of this kind of building, faced with a need to evoke the delightful decorative elements typical of the Mudéjar style. Among these drawings, special mention must be made of the towers of the churches of Saint Peter in Teruel, of Saint Mary Magdalene, as also the so called New Tower in Saragossa, of the church of Saint Mary at Ateca, of Saint Andrew





12

in Calatayud, and of Saint Michael at Aljafarín, probably the most attractive of this whole series of towers (Fig. 13).

It may be surmised that this graphical exercise may have been the origin of Íñiguez's predilection for drawing other towers at later dates. Among these were the towers of La Seo or Cathedral of Our Saviour and the Basilica of Our Lady of the Pillar in Saragossa, of the cathedrals in Burgo de Osma, Saint James of Compostella and Salamanca, of the monastery of Our Lady at Rueda, the church of the Assumption at Fuentes de Jiloca, and so forth.

Regional Constants

In 1957 he published his book *Geografía de la Arquitectura Española*, an expanded edition of a previous work. This had brought together texts from a series of lectures he had given in 1945 in the *Spanish Royal Geographical Society* and had been brought out in a modest edition in keeping with those times of scarcity and shortages. Now the new version appeared in an elegant and luxurious format issued through the *General Commission for the National Artistic Heritage* that he presided. The book summarized his extensive knowledge of the architecture of Spain. This he interpreted not so much from the angle of styles or culture, as from the viewpoint of geographical conditions, landforms, nature and climate, and more specifically from the point of view of the availability of one sort of material or another according to the region. As he attempted to demonstrate, all these conditions produce formal constants that give a special physiognomy or character to buildings.



13



12. *Capilla de San Valero en La Seo de Zaragoza, Puerta del Hospicio de San Fernando de Madrid, Transparente de la Catedral de Toledo*
 13. *Torre de San Miguel, Alfajarín, Zaragoza, 31 x 22 cm.*
 14. *Casas entramadas en Medina de Ríoseco*
 15. *Convento de Santa Paula, Sevilla, 18 x 12,5 cm.*

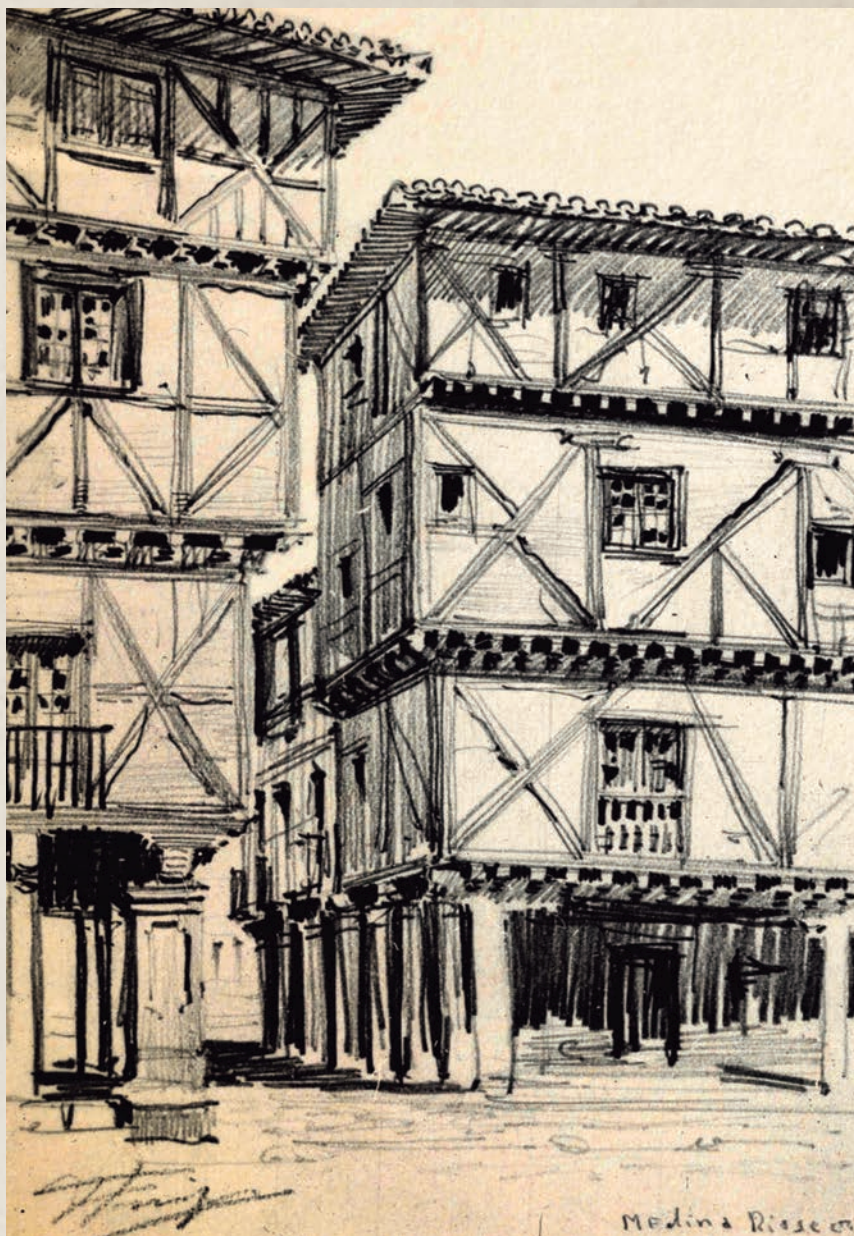
12. *St. Valero Chapel in Saragossa Cathedral; Old Hospice of Madrid; Interior of Toledo Cathedral*
 13. *Church tower of Saint Michael at Alfajarín, 31 x 22 cm.*
 14. *Old houses in Medina de Ríoseco*
 15. *Convent of Santa Paula, Seville, 18 x 12,5 cm.*

Invariantes regionales

En 1957 publica su libro *Geografía de la Arquitectura Española*, edición ampliada de una anterior en la que refundía una serie de conferencias impartidas en 1945 en la Real Sociedad Geográfica, publicada en edición modesta acorde con los tiempos de escasez. En esta ocasión el libro se editaba en elegante y costoso formato por la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional que él presidía.

El libro resumía sus amplios conocimientos de la arquitectura de nuestro país, interpretándola a partir, no tanto de los estilos o la cultura, como de las condiciones geográficas, la forma del suelo, la naturaleza y el clima, y más en concreto por la disponibilidad de unos materiales u otros según las regiones. Condiciones todas estas que, como se propuso demostrar, producen invariantes formales que otorgan una especial fisonomía o carácter a los edificios.

En cierto sentido, se trata de un libro que sienta las bases de la arquitectura popular que tanto fervor tendría en nuestro país en la siguiente década, y de ello escribiría también nuestro autor, extendiendo algunas de las constantes verná-



14



15



In some sense, this is a book that laid the basis for the vernacular architecture that was to arouse such interest in Spain in the following decade. The author was also to write about this, extending some of the constants of vernacular architecture to more cultured and monumental styles. Indeed, at the root of this book there lies a very early article "Algo sobre conjunto de poblados" from the journal *Arquitectura* (1934), in which he had already adumbrated many of his lines of reasoning in conjunction with drawings he had made during his travels all around the Peninsula, which adds to their interest. These were now joined by those he had produced in previous years in the lands of the former Kingdoms of Castile, Aragon and Navarre, as part of his duties as a heritage curator. In fact, *Geografía de la Arquitectura Española* contains among its many illustrations some eighty drawings of Spanish architecture, towns and natural landscape. This was something hitherto really unusual and was truly a masterly display of the techniques and resources of pencil drawing (Figs. 14-19).

culas a la arquitectura más culta y monumental. De hecho, en la base de este libro se encuentra un artículo muy temprano "Algo sobre conjunto de poblados" (1934) en el que ya esbozaba muchas de sus razonamientos al hilo –y de ahí su mayor interés– de los dibujos realizados durante sus viajes por toda la península, a la par de los realizados años antes por las tierras de la antigua Corona de Castilla, de Aragón y de Navarra, obligado por su tarea de conservador de su patrimonio.

Pues bien, *Geografía de la Arquitectura Española* contiene entre sus muchas ilustraciones unos ochenta dibujos de nuestra arquitectura, sus pueblos y sus paisajes, algo hasta entonces inusual y verdadero muestrario de técnicas y recursos del dibujo a lápiz para evocar los

distintos materiales y texturas de la arquitectura histórica y vernácula del país (Figs. 14-17). Junto a estos, Íñiguez incluyó un amplio conjunto de detalles arquitectónicos y ornamentales, como portadas, ventanas, escudos nobiliarios, cruceros, etc., fruto de su habilidad en el uso del lápiz (Figs. 18 y 19).

Se conserva otra serie de apuntes dedicados a jardines españoles e italianos, muchos de ellos recogidos en el libro *Apuntes de Arquitectura*. Es probable que fueran realizados para ilustrar algún texto que nunca llegó a publicar, ya que años antes Íñiguez ya se había ocupado de los jardines en su libro *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, editado en Roma en 1952, siendo el director de la *Escuela Española de Historia y Arqueología*.



16. *Palacio de los Rueda Bustamante*, Aceda, Cantabria, 20,5 x 16 cm.

17. *Ermita del Humilladero*, Medinaceli, Soria

16. *The Rueda Bustamante Palace*, Aceda, 20,5 x 16 cm.

17. *Hermitage near Medinaceli*, Soria

Una vez más quedamos fascinados por su habilidad para el dibujo, pues a nadie se le escapa que sin la ayuda del color (y tenemos algunas acuarelas de Íñiguez de los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla) no resulta fácil representar los distintos elementos vegetales que se acumulan y superponen en cualquiera de estos dibujos (Fig. 20).

En este sentido, durante sus últimos años Íñiguez, como si se hubiera cansado de dibujar conjuntos monumentales, se complacía en realizar con la ayuda de un sólo lápiz temas de paisaje, aldeas, montañas, valles, caprichosos conjuntos rocosos o simplemente árboles, logran-

do algunos resultados asombrosos (Fig. 21). Como solía comentar su hijo José Antonio, para él “el lápiz llegó a ser como un pincel cargado de grises, desde el más débil hasta el negro, y con él modelaba –pintaba– más que dibujaba”.

Dibujos del Monasterio de El Escorial

En 1965 Íñiguez leería su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El tema elegido llevaba por título *Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, y en su génesis tuvo que ver la celebración del IV

Another series of sketches dedicated to Spanish and Italian gardens is extant, many of them incorporated in the book *Apuntes de Arquitectura*. They seem likely to have been done to illustrate some text that was never published, since years before Íñiguez had already taken an interest in gardens in his *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, published in Rome in 1952, while he was the Director of the *Escuela Española de Historia y Arqueología* there. Once more he displays a fascinating ability at drawing. Nobody can fail to realize that without the aid of colour it is far from easy to represent the range of plant elements that bunch together and are superposed in any one of these drawings (Fig. 20). There are watercolours by Íñiguez of the gardens of the *Reales Alcázares* in Seville, showing he could appreciate colour, too. On these lines, during his later years it seemed as if Íñiguez had tired of drawing monumental





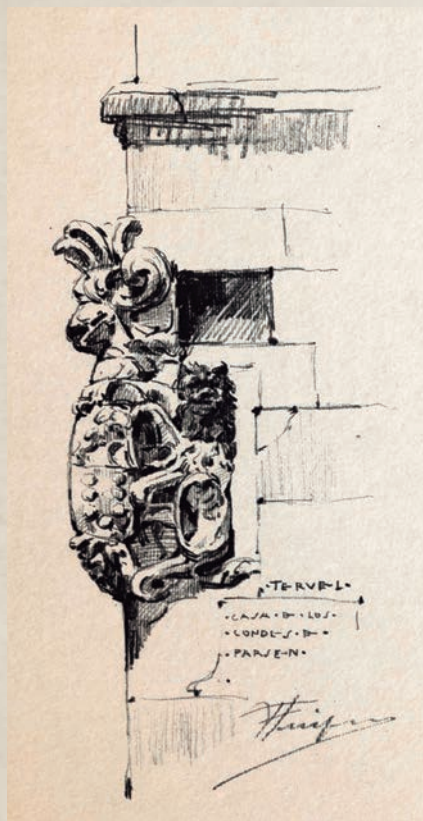
groupings, as he took to drawing, with no more than a pencil, landscape themes, mountains, valleys, whimsical sets of rocks or simply trees, achieving some surprising results (Fig. 21). As his son José Antonio commented, for him a pencil came to act like a brush charged with greys, from the lightest to the darkest, with which he modelled or painted more than drawing.

Drawings of the Escorial

In 1965 Íñiguez was to make his inaugural speech on becoming a member of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. The topic he chose had as its title *Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, and this must have been sparked off by the celebration of the fourth centenary of the foundation of the monastery. Íñiguez contributed to this event in the shape of an article "Los ingenios de Juan de Herrera", incorporated into the second volume of the major work *El Escorial 1563-1963*, published by the National Artistic Heritage Commission. In this publication, he enhanced the illustrations with fifteen drawings from his own hand, all in pencil except two engravings, and a faithful reflection of the skills he had acquired in the representation of architecture and landscape (Fig. 22).

To this day the elegance of his sketch of the *Courtyard of the Four Evangelists* remains impressive. In it he reproduces on paper the textures of the granite through a gradation of tones recalling those of a lithograph (Fig. 23). Granite is a material which is like brick in always lending itself to pencil drawing. Contrasting with these, of the hasty drawing of the exterior *Lonja* of the monastery (Fig. 24). Other sketches comprise certain details of Herrera's project that in the end were not carried out, such as the *Courtyard of the Kings* with pyramids instead of the six statues of kings currently adorning it, and the eastern façade with the intended towers above the bedrooms. With equal ability he covered the interior of the main chapel of the Basilica, for which Íñiguez used a necessarily forced perspective to show the diversity of Classical Orders with differing scales and materials that all come together in this space.

That being said, all those who as students passed through the lecture halls of the Navarre Architecture School over the course of fifty



18



19

Centenario de la fundación del Monasterio, efeméride a la que Íñiguez contribuyó con su artículo "Los ingenios de Juan de Herrera", recogido en el segundo volumen de la magna obra *El Escorial 1563-1963*, editada por el Patrimonio Nacional.

En la publicación de su discurso, Íñiguez enriqueció su texto con

quince ilustraciones de su mano, todas a lápiz excepto dos grabados, fiel reflejo de la habilidad alcanzada en la representación de la arquitectura y el paisaje (Fig. 22).

Aún hoy nos asombra la elegancia de su ilustración del Claustro de los Evangelistas, en el que se reproducen sobre el papel las texturas del granito –material que, al igual que el ladrillo, es siempre agradecido para el lápiz– con una gradación de tonos que recuerdan los de un grabado litográfico (Fig. 23). Y por contraste con este, el boceto rápido de la Lonja (Fig. 24).

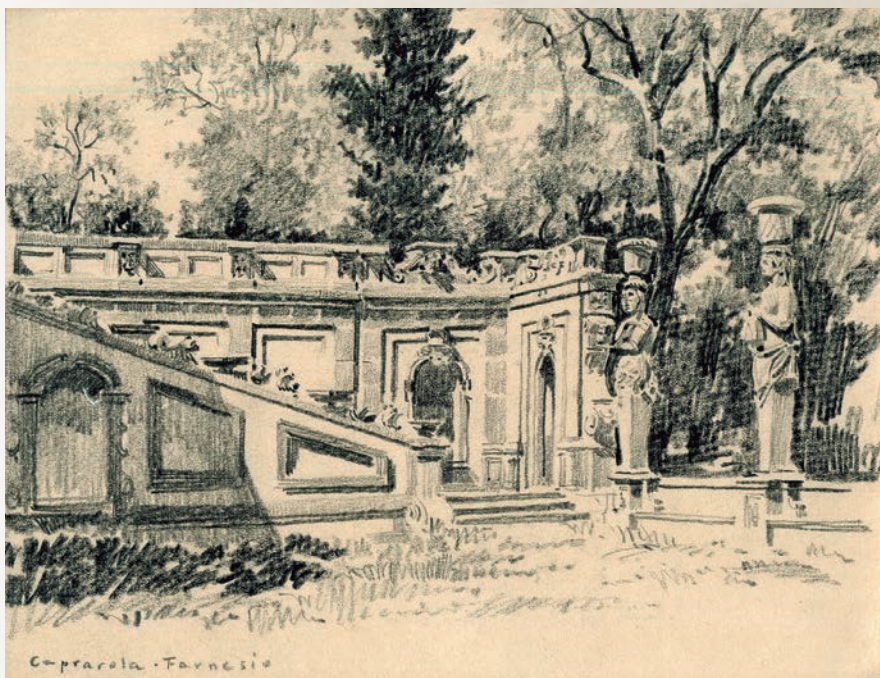
Otros apuntes abordan algunos detalles del proyecto de Herrera finalmente no acometidos, como el del Patio de los Reyes (con pirámides en vez de las seis estatuas de los reyes) y el de la fachada Este (con las torres proyectadas sobre los dormitorios). Con igual habilidad está resuelto el interior de la capilla mayor de la Basílica, en el que, con una perspectiva inevitablemente forzada, Íñiguez se complace en mostrarnos la diversidad de órdenes clásicos de distinta escala y material que se acumulan en ese espacio.

Aun así, los que fuimos sus alumnos, al igual que todos aquellos que pasaron por las aulas de la Escuela de Navarra durante cincuenta promociones, recordaremos a Íñiguez a través de un apunte reproducido en el vestíbulo de entrada, en un mural fotográfico de grandes dimensiones, en contraste con el reducido tamaño del dibujo original. Recreaba el Monasterio en la soledad del paisaje Jerónimo, visto desde los jardines de la Casita de Arriba (Fig. 25). Difícil es lograr más con un simple lápiz: la belleza del enclave, los efectos de lejanía, la grandiosidad del edificio, el cielo cargado de Castilla. ■



18. *Casa de los Condes de Parcent*, Teruel
 19. *Crucero*, Durango
 20. *Villa Farnese*, Caprarola
 21. *Paisaje de montaña*

18. *House of the Condes de Parcent*, Teruel
 19. *Wayside Cross*, Durango
 20. *Villa Farnese*, Caprarola
 21. *Mountain landscape*



20



21

academic years will recall Francisco Íñiguez because of one of his sketches reproduced in the entrance hallway as a photographic mural of large dimensions, in contrast with the small size of the original drawing.

It showed the monastery in a landscape of monastic solitude, seen from the gardens of the small royal mansion known as the *Casita de Arriba* (Fig. 25). It would be hard indeed to achieve anything more with just a pencil: the beauty of the setting, the effects of distance, the grandiosity of the building, and the louring cloud-laden Castilian sky. ■

References

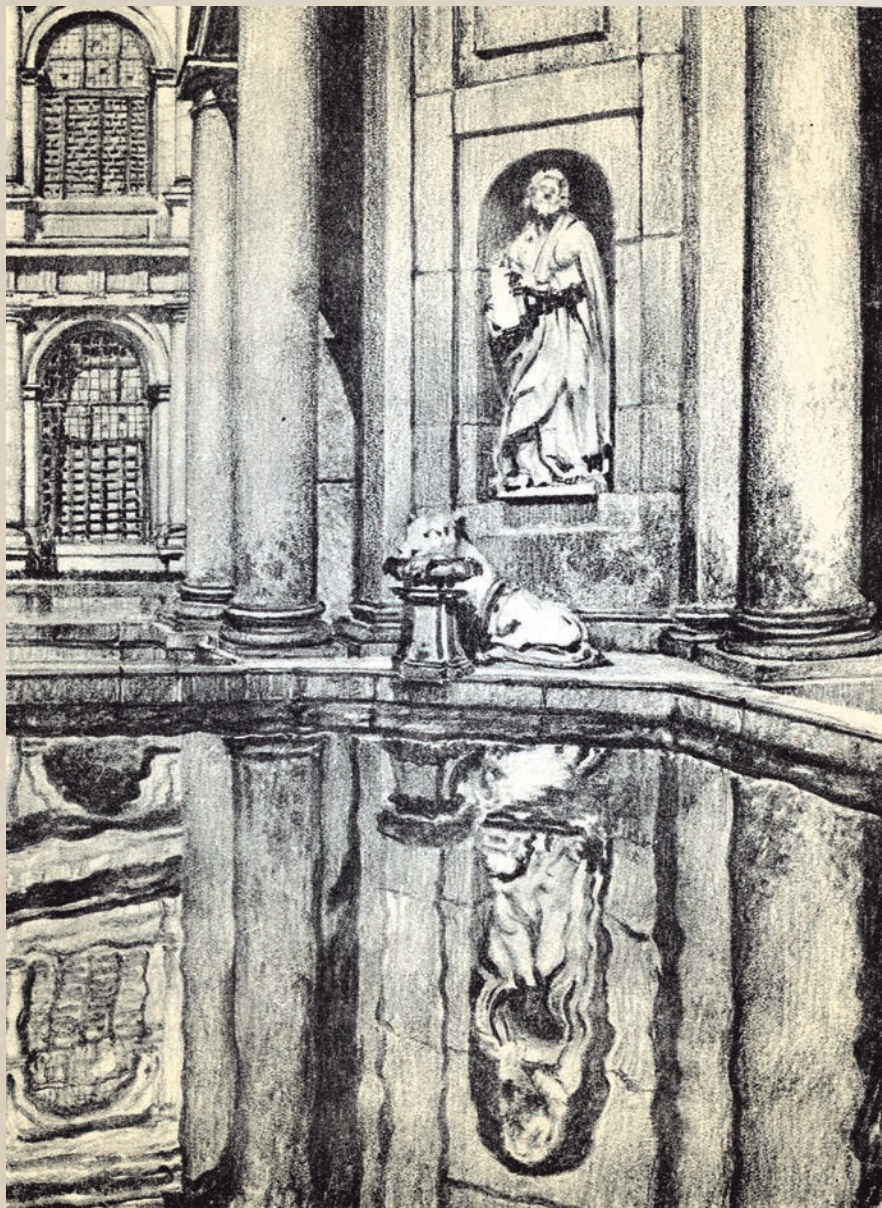
- CERVERA VERA, Luis (1989). “Torres Balbás y su aportación a la historiografía arquitectónica española”, *Cuadernos de la Alhambra*, 25, pp. 64-104.
- ESTEBAN CHAPAPRIÁ, Julián (2007). *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1933). “Un grupo de iglesias del Alto Aragón”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 27, 1933, pp. 215-235.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1937). “Torres mudéjares aragonesas”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 39, 1937, pp. 173-189.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1952). *Casas Reales y Jardines de Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1957). *Geografía de la Arquitectura Española*. Madrid: Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1965). *Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1970). “Las empresas constructivas de Sancho el Mayor: El Castillo de Loarre”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 172, 1970, pp. 363-373.
- ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio (2002). “El magisterio de don Francisco Íñiguez”, en José Laborda Yneva (editor), *Al Mérito en la Arquitectura*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico C.S.I.C., pp. 74-83.
- MONTES SERRANO, Carlos (1989), *Francisco Íñiguez Almech: Apuntes de Arquitectura*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- POZO MUNICIO, José Manuel (1996). *Francisco Íñiguez Almech: Grabados*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- VV.AA. (1983). *Acto Académico en memoria de Francisco Íñiguez Almech (1901-1982)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- VV.AA. (1958). *Veinte años de restauración monumental de España: catálogo de la exposición*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

Sources of the images

Archivo General Universidad de Navarra: figs. 2, 3, 4, 5, 9, 15, 16.
 Private collections: figs. 1, 6, 13, 20, 22. In unknown place or lost: figs. 7, 8, 10-12, 14, 17, 18, 19, 21, 23-25.



22



23

Referencias

- CERVERA VERA, Luis (1989). "Torres Balbás y su aportación a la historiografía arquitectónica española", *Cuadernos de la Alhambra*, 25, pp. 64-104.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián (2007). *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1933). "Un grupo de iglesias del Alto Aragón", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 27, 1933, pp. 215-235.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1937). "Torres mudéjares aragonesas", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 39, 1937, pp. 173-189.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1952). *Casas Reales y Jardines de Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1957). *Geografía de la Arquitectura Española*. Madrid: Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1965). *Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1970). "Las empresas constructivas de Sancho el Mayor: El Castillo de Loarre", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 172, 1970, pp. 363-373.
- ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio (2002). "El magisterio de don Francisco Íñiguez", en José Laborda Yneva (coord.), *Al Mérito en la Arquitectura*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico C.S.I.C., pp. 74-83.
- MONTES SERRANO, Carlos (1989). *Francisco Íñiguez Almech: Apuntes de Arquitectura*. Valladolid: Publicaciones Universidad de Valladolid.
- POZO MUNICIO, José Manuel (1996). *Francisco Íñiguez Almech: Grabados*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- VV.AA. (1983). *Acto Académico en memoria de Francisco Íñiguez Almech (1901-1982)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- VV.AA. (1958). *Veinte años de restauración monumental de España: catálogo de la exposición*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

Procedencia de las imágenes

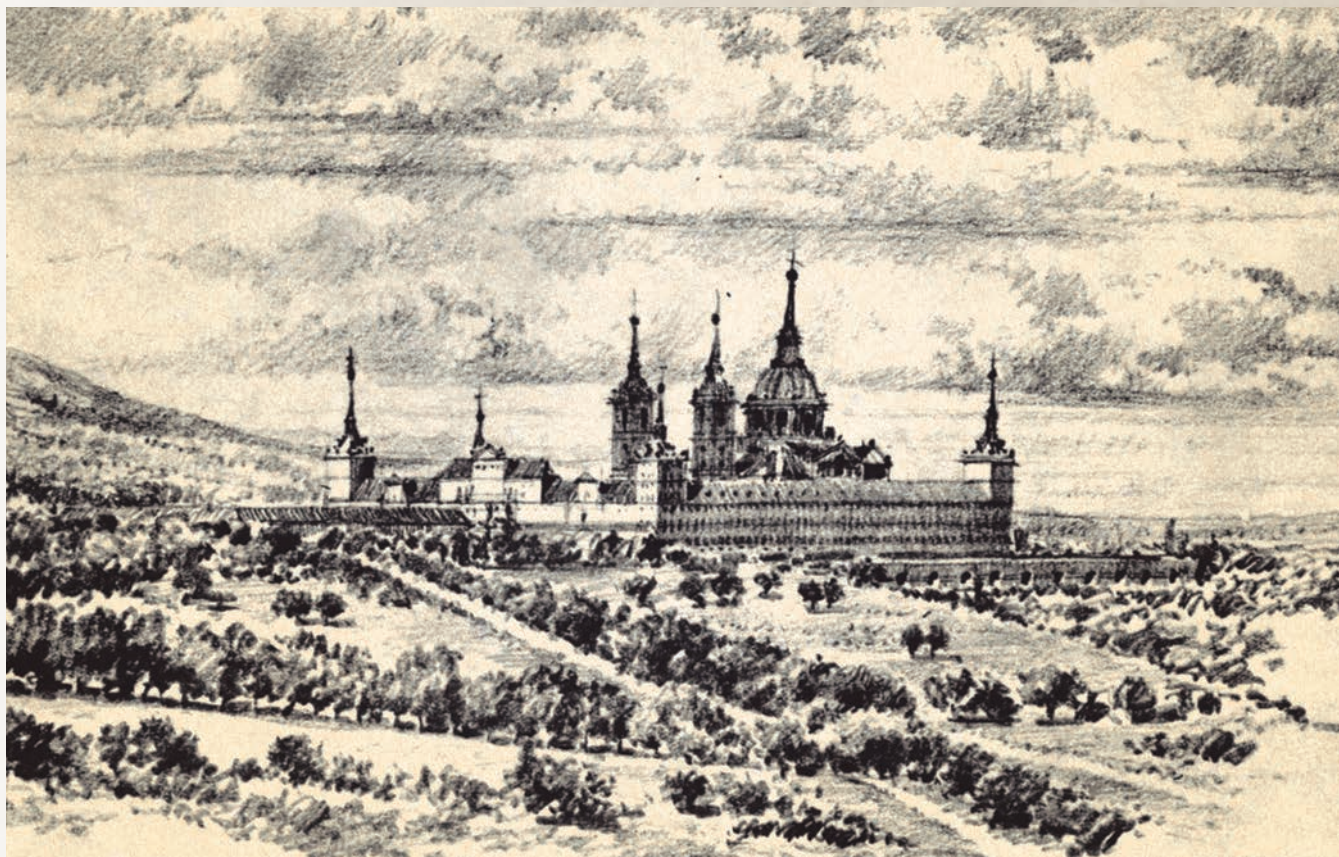
Archivo General Universidad de Navarra, fondo Francisco Íñiguez Almech: figs. 2-5, 9, 15, 16. Colecciones particulares: figs. 1, 6, 13, 20, 22. En lugar desconocido o perdidos: figs. 7, 8, 10-12, 14, 17, 18, 19, 21, 23-25.



22. Fachada sur del monasterio de El Escorial
23. Claustro de los Evangelistas, El Escorial
24. Lonja oeste de El Escorial
25. El Escorial visto desde la Casita de Arriba

22. El Escorial; the south façade
23. El Escorial; Courtyard of the Four Evangelists
24. El Escorial; the main façade and the Lonja
25. El Escorial seen from the Casita de Arriba

24



25