

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ángel Verdasco

Universidad Alcalá de Henares. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
estudio@angelverdasco.com

Integrar la anomalía. Estrategias proyectuales paralelas en la obra de Inza / To integrate the anomaly. Parallel project strategies in the work of Inza's work

Hasta el momento poco se ha explicado sobre los sistemas proyectuales utilizados por los arquitectos organicistas españoles. En numerosas ocasiones esta falta de explicación ha hecho ver estas arquitecturas como ejercicios arbitrarios, formales y personalistas, cuando probablemente en todos podríamos encontrar criterios de actuación.

Aquí se indaga y explican las estrategias que uno de ellos, el arquitecto Curro Inza, utiliza en sus proyectos.

Este texto defiende que Inza establece un método (racional) para desarrollar sus trabajos, pero a la vez superpone una serie de estrategias paralelas que intentan incorporar lo irracional a la arquitectura.

Las estrategias paralelas recogen todas las “anomalías” que debe incorporar el proyecto como la fantasía, lo erróneo, lo sorprendente y el tiempo.

Descubrir estas categorías (que sorprenden por su contemporaneidad) es determinante para poder entender su arquitectura.

So far little has been explained about the design systems used by Spanish organic architects. On numerous occasions this lack of explanation has made these architectures appear as arbitrary, formal and personalistic exercises, when we could probably find criteria for action in all of them.

Here we investigate and explain the strategies that one of them, the architect Curro Inza, uses in his projects.

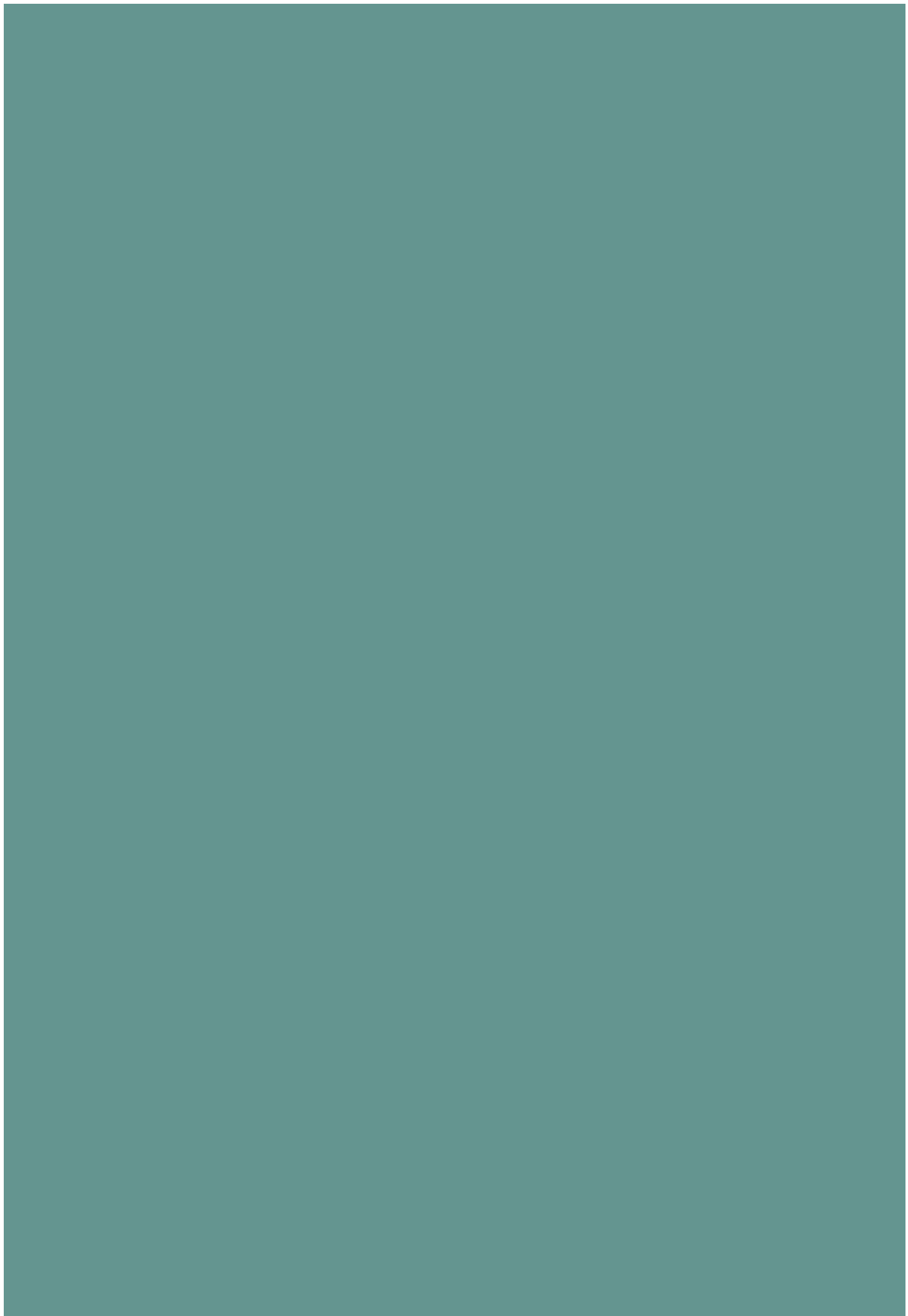
This text defends that Inza establishes a (rational) method to develop his works, but at the same time superposes a series of parallel strategies that try to incorporate the irrational thing to the architecture.

Parallel strategies include all the “anomalies” that must incorporate the Project as fantasy, the wrong, the surprising and the time.

Discovering these categories (which are surprising for their contemporaneity) is crucial to understand their architecture.

Estrategias proyectuales, anomalía, error, Curro Inza, Organicismo /// Parallel project strategies, anomaly, fantasy, error, time, Curro Inza, Organicism

Fecha de envío: 12/05/2017 | Fecha de aceptación: 08/12/2017



Introducción

Desde el inicio de su carrera Curro Inza se muestra profundamente preocupado por la construcción de un lenguaje y por la búsqueda de un método operativo para argumente su arquitectura. De ahí que intente afrontar cada reto estableciendo un método como sistema proyectual¹. Son métodos ya explicados², alejados de la moda, claros, precisos, normalmente asociados a principios constructivos pero cuya mayor virtud sería la flexibilidad, el crecimiento que permiten y su capacidad para producir arquitectura.

A su vez Inza, se muestra interesado por incorporar lo racional y lo irracional al proyecto.

Este trabajo habla de cómo en cada proyecto, Inza establezca un doble orden. Por una parte establece un criterio de actuación o método (lo racional) y por otro una estrategia paralela (que atrapa lo irracional).

Las estrategias paralelas recogen todas las “anomalías” que debe incorporar el proyecto y sin ellas sería muy difícil entender su arquitectura. Se trata de una serie de sistemas proyectuales heterogéneos que el autor va superponiendo al desarrollo de los trabajos. Destacan entre ellas la fantasía, lo anómalo, lo erróneo, lo sorprendente y el tiempo. Son sistemas operativos e ideas que se simultanean, se imbrican y conviven en cada proyecto con el desarrollo del mismo.

Fantasia y artefactos

Se puede apreciar cómo Inza muestra a lo largo de su obra un interés por lo fantástico y por los procesos creativos. Una fantasía que terminará constituyendo un segundo orden superpuesto y donde un continuo hilo gaudiniano estará presente.

Ya en el arranque de su carrera, en 1962, el autor hace una reseña en la Revista *Arquitectura* sobre un número que la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* había dedicado a las “Arquitecturas fantásticas” donde

-
1. CASTRO, Carmen. “Francisco de Inza. Fábrica de chorizos en Segovia. (Los Arquitectos critican sus propias obras)”. *Arquitectura* nº 153, septiembre 1971. COAM. pp.53-58.
 2. VERDASCO, Ángel. “A la búsqueda de un método. Dialéctica entre composición, materia y construcción en Curro Inza”. *Cuaderno de Notas* nº 16. 2015. pp. 17-25.



Fig. 1. Restaurante Libanios. Madrid. 1966.

escribe que la idea de reunir en un número tan grande variedad de ideas “sin preocuparse en absoluto de si son o no realizables es, a mi modo de ver, una muy buena idea”.³ Continúa diciendo que en esos momentos, las tendencias arquitectónicas hablan de individualismo y colectivismo y que en el caso de Reyner Banham, sus lecciones sobre colectivismo y tecnología ya las conocía Mumford en los años 20 y que son oscuras profecías que siembran el desconcierto y que las variaciones sustanciales de pensamiento arquitectónico en los últimos años, han sido mínimas pero hay que ver cómo afrontar el futuro. Para ello le interesan “los valores poéticos en el acto de la creación arquitectónica, que admite lo intuitivo y no desprecia lo tecnológico, que entiende la Naturaleza como punto de arranque para la creación de formas, que no desprecia por principio lo formal, que comprende el valor del trabajo y del oficio”.

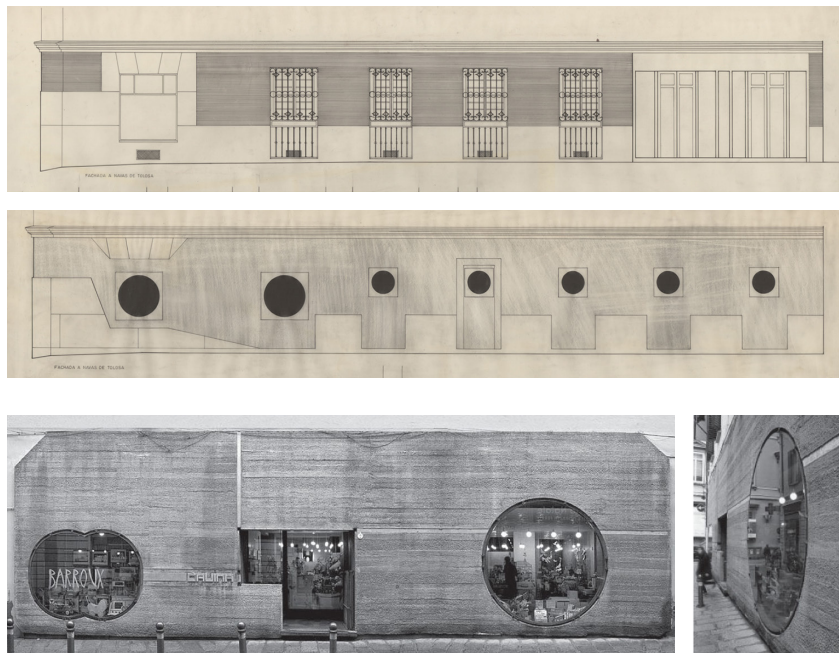
Hablando de imaginación y fantasía como aspectos relacionados con la creación artística, cita a Frei Otto cuando dice que “construir sin imaginación es mortal, no es arquitectura” y recuerda que Gaudí tiene valores muy superiores a la fantasía que se le supone. Termina la reseña diciendo que el peligro de estas arquitecturas fantásticas es que se conviertan en el vehículo de los que intentan averiguar el futuro y por tanto caiga en los estudios de los “buscadores de objetos arquitectónicos” (y entonces sienten mal a los que aún intentan, como él, aprender el oficio).

Probablemente el proyecto más ligado a los aspectos fantásticos en la obra de Inza es la reforma en Madrid del restaurante Libanios (1966)⁴, hoy desaparecido. Se trataba de un pequeño local en el centro de la ciudad donde el arquitecto acomete el encargo hasta sus últimas consecuencias redistribuyendo el programa, reformándolo interior y exteriormente al transformar las fachadas. En el estado previo era un restaurante en planta baja y las cocinas en el sótano. Inza ensancha la escalera que

3. INZA, Francisco. “Temas del momento: Arquitecturas fantásticas”. Arquitectura nº 45, septiembre 1962. COAM. p. 1

4. Proyecto clasificado en el Archivo Inza con el nº 65: Restaurante Libanios. Calle Postigo San Martín, nº 5, Madrid. Febrero 1966

Fig. 2. Exterior Libanios (antes y después) y Showroom Gavina. Scarpa. Bolonia. 1961- 1963.



comunica las dos plantas, colocando en planta baja un bar- marisquería, aseos y cocinas y ubica en el sótano el restaurante propiamente dicho.

Las fachadas existentes tenían un zócalo de granito y pilastras entre ventanas del mismo material, paramentos de ladrillo entre ellas y recercado de ventanas de piedra de Colmenar. Inza dejará visto parte del granito y forrará los paramentos con chapa de hierro tratada con antioxidante y enrasadas con la fachada. Los nuevos huecos serán circulares destinándose a escaparates y ventanas, produciendo con todo ello una nueva fachada exterior. Al verla parece inevitable fijarnos en alguna estrategia similar anterior como es el Showroom Gavina (1961-1963), la tienda de Carlo Scarpa en la Vía Altabella de Bolonia. De ésta Fullaondo dice: “Es quizás una de las tiendas más interesantes de los últimos años. Aquí Scarpa se encontraba con el problema de un entorno positivamente sin interés, un edificio de tres plantas simplemente correcto. Su solución es el insertar este parámetro de fachada como un diafragma que está puesto por delante de ella casi sin relación.(..) Hay un deseo de diferenciarse del edificio preexistente ante el cual hay una voluntad de tipo crítico en estar en desacuerdo o por lo menos ignorar todo el mundo anterior, se respetan paradójicamente los machones resistentes, pero interviene con una actuación de tipo polémico cuando se conforman estos huecos con los círculos. Yo veo una voluntad de tipo irónico, un espíritu creador más analítico que poético”.⁵

La postura de Inza, como se podrá comprobar, es en cierta medida scarpiana. En Libanios ese aspecto metálico exterior se traslada al interior del local reformado. La barra del bar (fondo, frente y tapa) se forran con la misma chapa de acero inoxidable. Las paramentos del bar y del restaurante del sótano alternan chapas soldadas y paramentos de tela.

5. FULLAONDO, Juan Daniel. “El fenómeno de la tienda en el contexto de la ciudad”. Sesión crítica de Arquitectura. Arquitectura nº 111, marzo 1968. COAM. Madrid. p. 21-33.

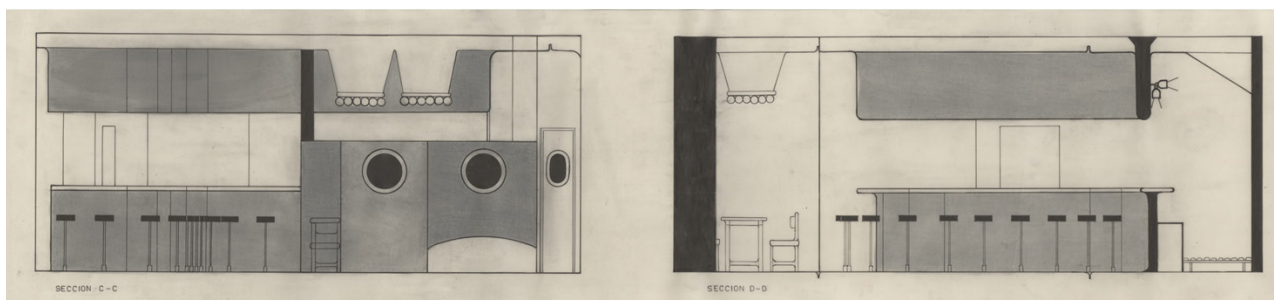
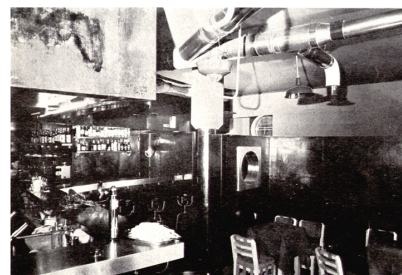
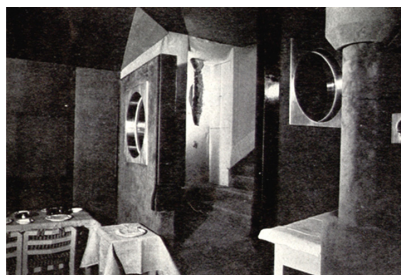


Fig. 3. Interiores Restaurante Libanios. Madrid. 1966.



El arquitecto está proponiendo un nuevo mundo, un mundo acuático en este caso y cargado de componentes fantásticos. En este nuevo mundo acuático propuesto, las instalaciones juegan un papel decisivo. Toda la iluminación son lámparas incandescentes de chapa de hierro e igualmente toda la instalación de climatización se deja vista. En la memoria del proyecto se hace una descripción muy precisa de la regulación, cálculo y materiales del aire acondicionado que se termina convirtiendo en material de proyecto.⁶ La climatización queda vista como una serpiente, un animal metalizado que en combinación con la paredes confiere al local un aire naval.

Inza se inventa en Libanios un nuevo paisaje y mete un trozo de mar en mitad de Madrid. Desconfigura la fachada y hace en ella una “veladura” del mar. Evoca sensaciones desde el camino de la abstracción sin caer en lo figurativo. La veladura tiene una condición superficial (sin grosor) y fugaz (refleja un movimiento). El nuevo muro en la tienda de Scarpa tenía grosor y definía un nuevo muro mientras que en Inza es un asunto de epidermis superficial. Aunque sea difícil reproducir las sensaciones, valga este comentario de Julio Cano Lasso para intentar entender el ambiente: “(Inza) decoró un bar, creo que se llamaba Libanios, en el Postigo de San Martín, un pequeño local misterioso, en tonos oscuros y vibrantes, donde brillaba el acero y los tubos de la instalación del aire acondicionado, en un ambiente de evocación submarina. El negocio no fue bien y fue “transformado” al poco tiempo. Era el bar más bello de Madrid”.⁷

6. Ver memoria del proyecto: “(.) la regulación del sistema debe ser proyectada, actuando a la vez sobre los elementos que determinan la modificación de las condiciones ambiente, y sobre aquellos otros que garantizan el caudal de aire exterior proporcional al número de personas presentes en cada momento”.

7. CANO LASSO, J. “Sin título”, p.44. En: AA. VV. El Arquitecto Curro Inza. Madrid: Compañía de Impresores Reunidos. CIRSA, 1978.



Fig. 4. Restaurante Libanios e Iglesia de la Colonia Güell. 1898-1914. Gaudí.

Por si quedaba alguna duda sobre la estrategia y el mundo fantástico en el que nos sumerge, obsérvese en las fotos que en la esquina exterior del local existe una escafandra de buzo. Un detalle fuera del contexto de la calle, algo muy surreal, ahí en medio de Madrid, colgado en una esquina. Pero una vez visto, nos anticipa que vamos a entrar en un mundo propio por descubrir.

Para entender este proyecto cargado de fantasía no podemos descuidar la figura de Antonio Gaudí como una de las influencias de Inza. Un arquitecto cuyas obras pudo visitar nuestro autor siendo muy joven durante su estancia en Barcelona. Posteriormente Gaudí fue revisado y revalorizado desde los primeros años sesenta por destacados arquitectos coetáneos de Inza y por él mismo desde la redacción de la revista. Ya pocos meses después de llegada a la redacción publica en un número sobre iglesias modernas la Iglesia de la Colonia Güell (1898-1914) y escribe admirado que el número, dedicado a la arquitectura religiosa del momento, se honra publicando una de las obras más importantes de Antonio Gaudí aunque no sea una de las más conocidas pues allí lo realizado constituye una portentosa muestra del genio del arquitecto catalán, “(.) que, formado con gentes del oficio, ni calculó ni dibujó la estructura de las formas, sino que las determinó con cuerdas y pesos proporcionales a las presiones que habían de soportar”.⁸ Esta obra debió fascinar a Inza pues en ella los materiales revelan los esfuerzos mecánicos en acción. Los materiales (madera, hierro y piedra) estaban en función de los pesos soportados y por tanto su expresión plástica estaba delimitada por el comportamiento mecánico, logrando una arquitectura por momentos de grandes contrastes pero con un claro discurso constructivo.

8. “Iglesia en la Colonia Güell de Antonio Gaudí”. Publicada por vez primera en *Arquitectura* nº 17, mayo 1960, COAM. Madrid.

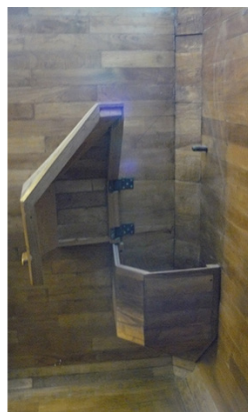
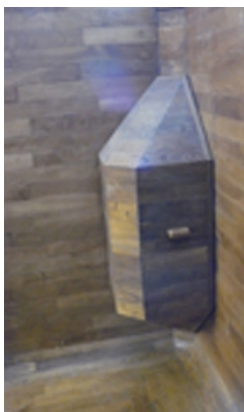
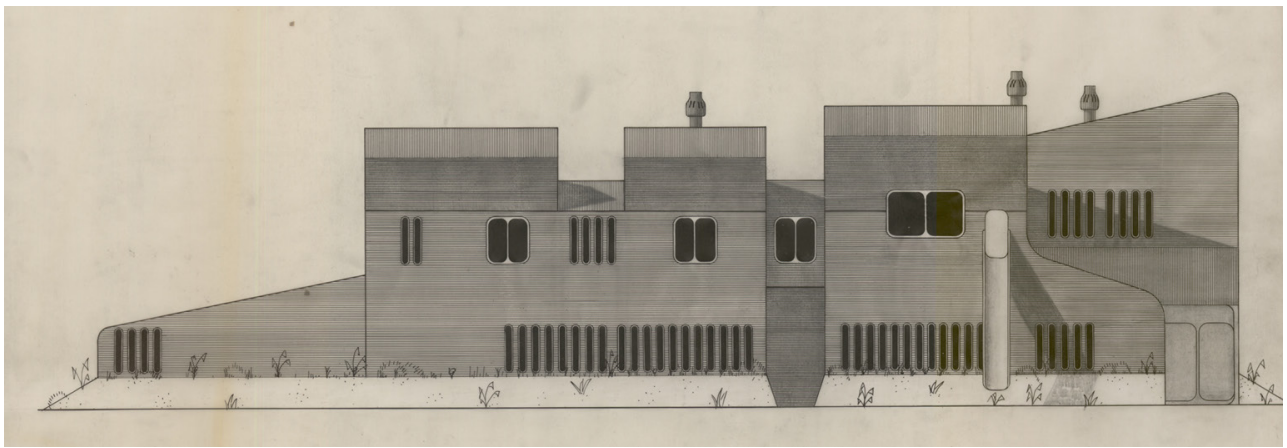


Fig. 5. Chalet en Somosaguas. Madrid. 1965.

Fig. 6. Fábrica de embutidos de Segovia. 1963.

Fig. 7. Tienda de Música Vellido. Bilbao. 1969
y Vivienda en Calamocha. Teruel. 1973.

En esos años, los arquitectos españoles creen que la figura de Gaudí había sido ignorada por los historiadores del Movimiento Moderno y entienden que deben sumarse a la revisión que la crítica internacional estaba haciendo sobre su trabajo. Se sucederán en la *Arquitectura* alusiones y reflexiones sobre el maestro catalán. En el número monográfico sobre “Arquitectura española 1939-1964” Fernández Alba clasifica en el apartado “Imaginación espacial” el proyecto de Monumento en Homenaje a Gaudí de Ramón Vázquez Molezún, habla sobre Gaudí y reseña la exposición, diseñada por Javier Feduchi, que en ese momento se celebra en Madrid.⁹ Posteriormente se hizo un número monográfico sobre el maestro catalán, con artículos de Moneo y Bohigas. (Por coincidencias del destino ese número se cierra con un exhaustivo reportaje de Bayón sobre los metabolistas japoneses).¹⁰ A su vez Rogers (uno de los pilares intelectuales de Inza) comenta en la revista sobre Gaudí: “Es una conexión del pasado con el futuro (...) un hombre que hizo la síntesis entre su época y el porvenir. No hay que confundir a Gaudí con Neimeyer; los dos hacen formas, pero las formas de este están hechas después del movimiento moderno, es decir, cuando las expulsa el movimiento moderno. Gaudí no es un hombre de antes, es un precursor.”¹¹

Cierra estos homenajes Rafael Moneo en su famoso artículo “A la conquista de lo irracional”¹² dónde aborda el tema de cómo los arquitectos de la tercera generación se encaminaban a la conquista de elementos irracionales. Tras discernir entre aquellos que trabajan desde la capacidad expresiva del lenguaje arquitectónico (Rudolph, Stirling, Ungers) y los que lo se esfuerzan en materializar los símbolos (Kahn, Van Eyck) concluye: “Hay, sin embargo, un arquitecto, que a mi modo de ver, supo entroncar con las vivencias primarias, inmediatas, con el auténtico sentimiento; un arquitecto que fue capaz de mostrar, afortunadamente para todos, la totalidad de su ser, sin limitaciones de la razón: Gaudí”.

La arquitectura fantástica y la revaloración de la figura de Gaudí se entretejen con la arquitectura de Inza siendo el restaurante Libanios el ejemplo extremo donde el proyecto es, en sí mismo, una fantasía y se puede terminar entendiendo como un gran artefacto.

Si miramos la obra de Inza desde este punto de vista, nos damos cuenta que la vertiente fantástica aparece en otras ocasiones. Hay una cierta insistencia y presencia de episodios fantásticos convertidos en

9. FERNÁNDEZ ALBA, A., “Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea española. Arquitectura” y “Proyecto de Monumento en homenaje a Gaudí de Ramón Vázquez Molezún”, *Arquitectura* nº 64, abril 1964, p. 3-8 y nº 24 respectivamente.

FERNÁNDEZ ALBA, A., “Editorial” y “Exposición Gaudí”, *Revista Arquitectura* nº 71, noviembre 1964, p.1-2 y 51-53 respectivamente.

10. Número especial dedicado a Gaudí. Ver: *Arquitectura* nº 75, marzo 1965, COAM, Madrid.

11. ROGERS, E. N. “Relación entre la ciudad antigua y la ciudad nueva”. *Revista Arquitectura* nº 69, septiembre 1964. COAM. Madrid. p. 20.

12. MONEO, J. Rafael. “A la conquista de lo irracional”. *Arquitectura* nº 87, marzo 1966. COAM. Madrid. p.1- 6.

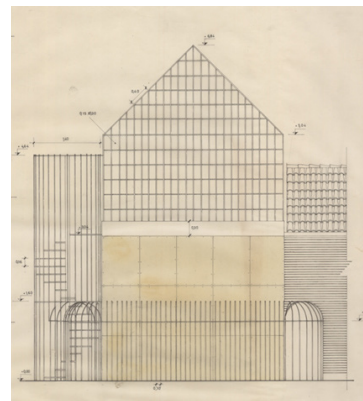
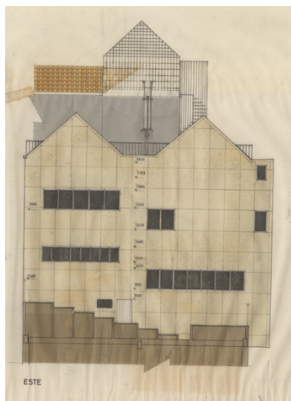


Fig. 8. Factoría Mappsa. Navarra. 1970
y Residencia de la Misericordia. Pamplona.
1975.

“artefectos” en varias obras. (Quizás también se deban, en parte, a su percepción humorística de la vida, pero existen).

En orden cronológico se pueden señalar algunos ejemplos:

- La escafandra citada en medio de la calle en la fachada del restaurante Libanios.
- Un tobogán de madera, para tirarse desde la habitación del propietario hasta la piscina, en la Casa de Somosaguas.
- Un mueble en la sacristía de la fábrica de Segovia, que se abre y se cierra, y que es un artefacto irreconocible cuando está cerrado, y cuando por sorpresa se abre, esconde la pila bautismal.
- Una cruz gigante, de tres plantas de altura, camuflada en la fachada de la fábrica de Segovia.
- Las ventilaciones y otros cacharros en el jardín en la casa de Calamocha.
- Un piano dentro de una vitrina, también en mitad de la calle, en la tienda de Música Vellido.
- La jaula de niños que aparece en la cubierta de la residencia de la Misericordia como artefacto-meteorito incrustado.
- Las chimeneas y ventilaciones, en la fábrica Mappsa (y de las otras fábricas en Navarra), que crean un mundo casi parlante que se opone a los cerramientos metálicos.

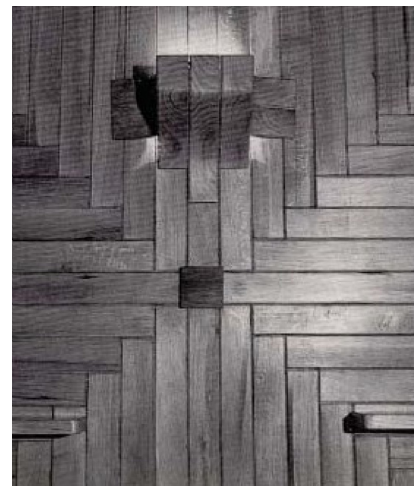
Estos objetos no dependen de la escala pues los hay de todos los tamaños. Siendo algunos son más escenográficos que otros, provocan sorpresa o risa mientras aumentan nuestra interacción con la arquitectura y la enriquecen.

La intención de todos ellos es superponer al proyecto un segundo orden (irracional, surreal, y emocional) que sirva de contrapunto. Son, al fin y al cabo, una estrategia para atrapar en la arquitectura aspectos de la vida que solo con un funcionalismo estricto (como Inza había apuntado) eran imposibles de capturar.

Lo anómalo, lo erróneo, lo sorprendente y el tiempo

Por contemporáneo que pueda resultar, el autor utilizará (sin prejuicio alguno) “la anomalía”, “lo sorprendente”, “lo erróneo” y “el tiempo” (más bien la atemporalidad) como estrategias proyectuales. Entiende

Fig. 9. Reforma del Café Gijón. 1962
y Local Comercial. Madrid. 1972



estas categorías como “ampliación del campo creacional” y se sirve de ellas en positivo como eficaces instrumentos operativos. De hecho pensaba que estos conceptos se venían sigilosamente empleando desde siempre: “Del error, del paso en falso, de la desproporción, ¿cuántas soluciones, detalles e incluso obras no habrán surgido?”.¹³

Una vez fijado el método (la regla) acepta lo anómalo y el error como arma proyectual.

“Toda actividad humana está sujeta a error (..) En el caso concreto de la Arquitectura, las ocasiones propicias al error son -según se sabe también- innumerables y discurren a lo largo de todo su proceso: planteamiento, proyecto y obra. (..) Es conveniente no perder de vista el carácter de equivocación, de paso en falso que tiene lo erróneo. Carácter que presenta, generalmente, también un cierto matiz de involuntariedad. (..) De otra parte, todo acto erróneo tiene sus consecuencias, las cuales, en primera instancia, suelen ser desfavorables.

(..) Las consecuencias secundarias, en numerosos casos -sin que el proceso pierda rigor-, adquieren un carácter positivo a causa precisamente de una más intensa dedicación originada por el error. En otras palabras, el error actúa como motor de arranque. (..) Si, por el contrario, como consecuencia del cambio de planeamiento producido por la equivocación las circunstancias adquieren características de anormalidad, las facultades -con increíble capacidad de adaptación al medio- intensifican su rendimiento y eficacia. ¿Cuántas soluciones, en Arquitectura, no habrán surgido de circunstancias semejantes?.

Sin embargo, es de notar cómo la equivocación es, en tales casos, el agente externo modificador de condiciones de trabajo. De modo que no es la que directamente estimula las facultades. El error modifica el medio, cambia circunstancialmente sus condiciones y éstas -seguramente más difíciles- estimulan el rendimiento. (..) Empíricamente sería, pues, posible considerar tal fenómeno como una situación accidental que se presenta

13. INZA, Francisco., “La arquitectura por dentro y los resortes secretos”.
Arquitectura nº 123, marzo 1969. COAM. Madrid. p. 37-42.

en ocasiones con apreciable intensidad y cuyo origen es un acto generalmente involuntario-, la equivocación.(..) El control de consecuencias, la previsión y la programación de equivocaciones son hechos que se manejan ya en nuestros días por variados sectores de las ciencias”.

Para entenderlo con un ejemplo basta ver el caso de la reforma del sótano del Café Gijón. Inza decide recubrirlo por completo con tablillas de madera. El método que establece es una regla de colocación dónde siempre hay que colocar una veta junto a una testa. En los lugares donde es imposible cumplirlo, el “error” del método no se oculta. Todo lo contrario, se señala utilizando una madera más oscura.

De este modo el error no sólo se acepta sino que Inza descubre en él un aliado interesante pues su empleo metódico como medio de estudio o como ensayo de sistemas de trabajo puede, en su opinión, conferir alguna validez al artificio de incluirle deliberadamente en las etapas intermedias del proceso creativo.¹⁴

Si aceptamos el uso del error, podríamos leer desde lo erróneo algunos episodios en sus trabajos. Quizás sus errores más sonados sean las buscadas y premeditadas anomalías: “Las barandillas permiten producir un *anomalía*. Y para mí lo más bonito que tiene la Arquitectura son las anomalías. Como el hombre las anomalías son siempre buenas. En esas equivocaciones, errores, es donde creo yo que hay un manantial inmenso, inagotable de detalles. Eso lo tenemos visto en el Románico como en ningún otro estilo. Serie alucinante de errores y equivocaciones, que son una verdadera fuente de valores arquitectónicos verdaderamente fundamentales. A mí, la trama de la arquitectura, no me satisface. Porque la trama no tiene anomalías”.¹⁵

Efectivamente la anomalía significa aceptar el error dentro del método establecido. Y todo ello habla de incluir la idea de lo anómalo y el error como estrategias de proyecto.

Otra anomalía sería “lo sorprendente”. La sorpresa es otro de los recursos que podemos ver en su obra pues para él lo sorprendente, lo imprevisto, lo inesperado, son conceptos casi equivalentes porque la idea común que caracteriza a todos ellos es la del “(..) cambio repentino. Una acción que se desarrolla según su curso normal, escalonadamente, alcanzando sucesivas etapas previsibles, sufre de pronto un cambio de sentido en su trayectoria. El efecto inmediato es de signo diferente. El resultado produce diversos estados de ánimo que van desde la perplejidad a la indignación, pasando muchas veces por la risa. El contraste ocasionado por el rapidísimo corte entre los estadios que le preceden y los que suceden es precisamente la causa motriz que hace variar el talante”

14. INZA, Francisco, “La arquitectura por dentro y los resortes secretos”. Arquitectura nº 123, marzo 1969. COAM. Madrid. p. 37-42.

15. CASTRO, Carmen. “Francisco de Inza. Fábrica de chorizos en Segovia. (Los Arquitectos critican sus propias obras)”. Arquitectura nº 153, septiembre 1971. COAM. Madrid. p. 53-58

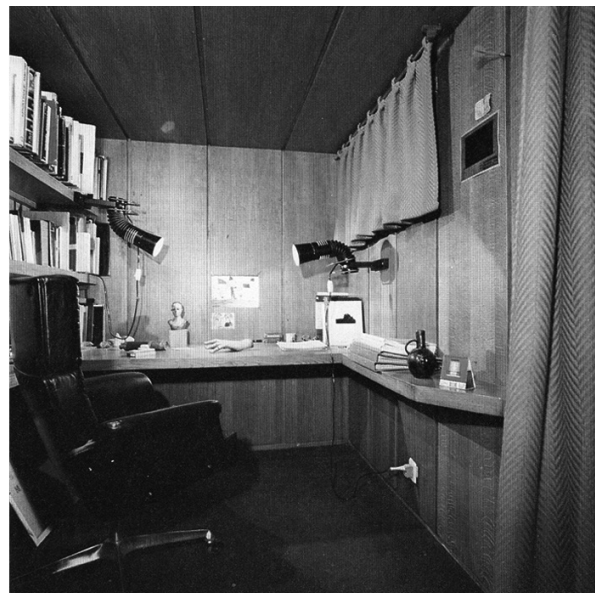


Fig. 10. Estudio de Lewerentz y Estudio de Inza en Pamplona.

Inza es consciente de que si este tipo de acciones forma parte de una actividad creativa (arquitectura, cine, etc) entonces el corte no puede ser casual, sino deliberado, y habrá de estar cuidadosa y estratégicamente estudiado para que los resultados produzcan en el espectador el efecto previsto como ocurre en los gags cinematográficos que requieren cautelosas medidas para su preparación. Entiende que en la Arquitectura, los efectos de contraste han constituido siempre un estupendo manantial de sugerencias: “están en el ánimo de todos numerosos recuerdos de piezas de arquitectura -muchas veces anónima- cuyas inesperadas soluciones constituyen auténticos ejemplos del manejo de los resortes sorprendentes. (..) En general, me atrevería a decir que éste es, acaso, el campo más atractivo y menos confesado entre todos los que se recorren en Arquitectura. La secreta esperanza del hallazgo imprevisible es -por rara paradoja- un fenómeno extraordinariamente común que acomete a muchos. (..) Para que lo “imprevisible” dé lugar al efecto “previsto” requiere una meditada labor de planeamiento y una previa gestión informativa, ya que sus resultados se deslizan bordeando peligrosamente el precipicio del ridículo o ruedan a lo largo de la interminable recta del aburrimiento...”.¹⁶

Aceptar “lo erróneo” y “lo sorprendente” habla de las ideas de un arquitecto flexible que invierte categorías a priori negativas para transformarlas en positivos detonantes operativos de su sistema proyectual. Probablemente más que los efectos logrados lo más destacable de este asunto es el hecho de que el autor se planteó este sistema de trabajo.

El último aspecto de este apartado es un comentario sobre “el tiempo” en la obra del autor.

Podemos imaginar a Inza trabajando en su espacio de trabajo en el estudio de Pamplona: una cápsula de madera sin iluminación natural (casi recuerda la cápsula metalizada de Lewerentz, otro arquitecto ocupado en

16. INZA, Francisco., “La arquitectura por dentro y los resortes secretos”. *Arquitectura* nº 123, marzo 1969. COAM. Madrid. p. 37-42.

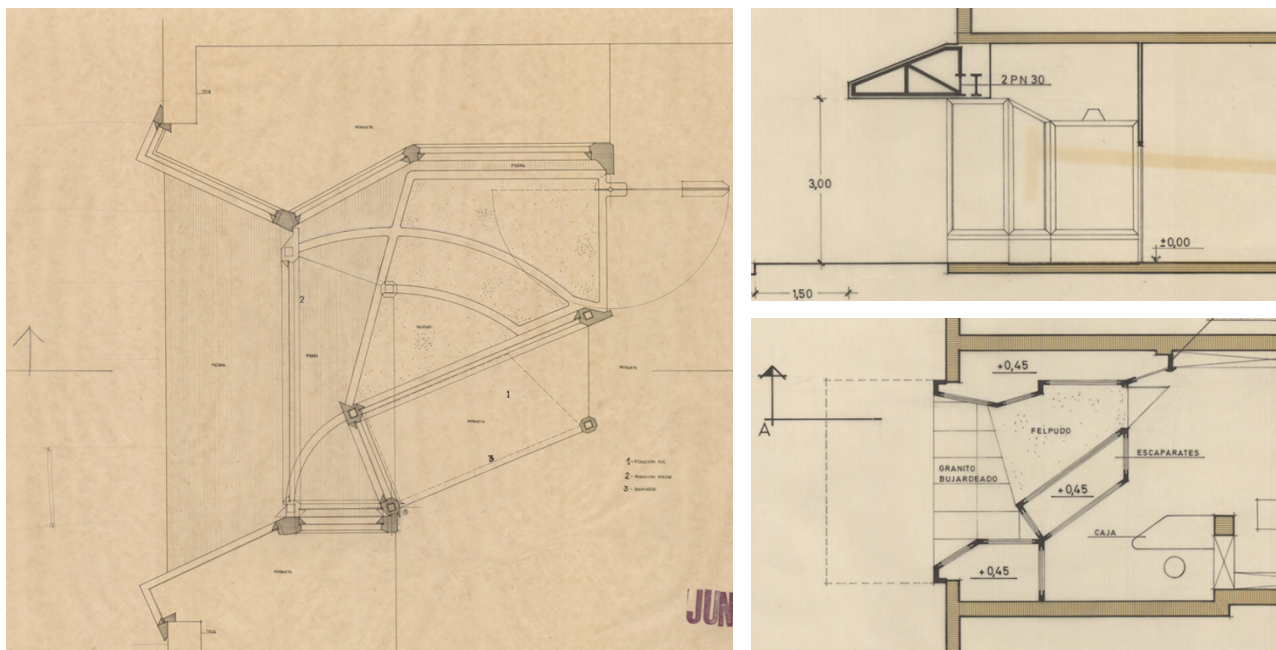


Fig. 11. Local destinado a sastrería.
Bilbao. 1974.

este asunto de lo temporal) desde la que proyecta incluyendo el tiempo como material de proyecto y a su vez ajeno al tiempo que le rodea. A veces su propia arquitectura señala los rastros del tiempo como ocurre en aquella pequeña sastrería¹⁷ de aspecto cristalográfico. Una gruta delicada dónde el acceso se convierte en el mayor acontecimiento al pasar “a través” de él. (Los perfiles metálicos marcan en el suelo el rastro que deja el movimiento de las puertas de entrada y la apertura del escaparate). El tiempo, queda aquí congelado y escondido.

Pero sería interesante preguntarse por un momento que tipo de “tiempo” pretende atrapar la obra de Inza, pues él mismo destila una falta de confianza en lo novedoso y en el presente cuando comenta que “cada generación actúa, como si hubiera acertado con la postura final. Como si lo que hace hubiera de ser siempre considerado como definitivo. Ningún hombre ha tenido jamás conciencia de pertenecer a la Edad Media. Todos han creído y todos creemos vivir en la edad “más moderna”. Pero todos, si hubieran seguido viviendo, hubieran visto, cómo sus creaciones perdían estima o vigor. Verían cómo otras ideas, otros conceptos, a veces antagónicos con los primeros, ocupaban su sitio.(.) La arquitectura religiosa de hoy, por motivos espirituales, por motivos sociales, interpretados por una estética muy a gusto del día, vive seguramente momentos de sobriedad. Y seguramente tiende a una sobriedad máxima. ¿Quién se cree que esta posición durará siempre? (.) Todo lo nuevo, por el solo hecho de serlo, está ya preparándose a morir. Es cierto, que de muchas situaciones del pasado, lo único eternamente inalterable es -como decía

17. Proyecto clasificado en el Archivo Inza con el nº 067: Proyecto de local destinado a sastrería. Pamplona. Enero 1974. Aunque el autor sea Inza, el proyecto (no realizado) lo firma por una cuestión coyuntural su excolaborador Manolo Blasco, el cuál ha facilitado esta información.

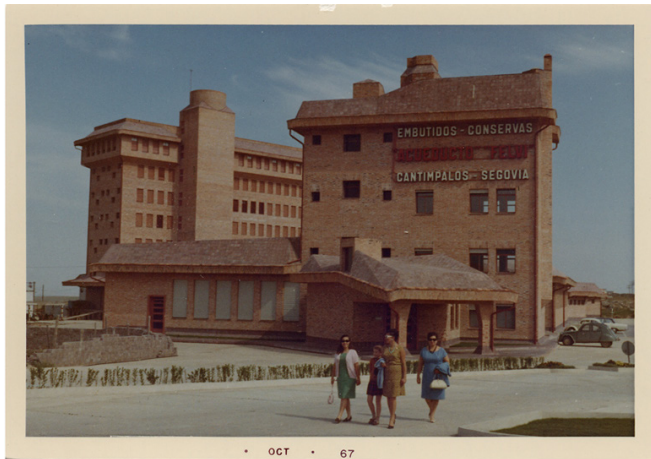


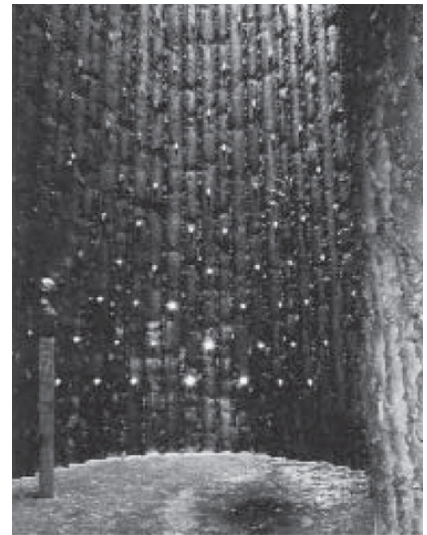
Fig. 12. Ayer y Hoy. Casa en el Paular. Madrid. 1962.

Fig. 13. Ayer y Hoy. Fábrica de embutidos en Segovia. 1966.



Figura 14. Ayer y Hoy. Interiores Fábrica de embutidos en Segovia. 1966.

Fig. 15. Capilla Bruder Klaus, Alemania.
2007. P. Zumthor y Centro Cultural de
Flims. 1999. V. Olgiatti



el poeta alemán -que son irreversibles. Es infecundo pensar en los retornos y cada época busca con fruición el modo de expresarse”.¹⁸

¿De qué año, de qué época, de qué momento son los proyectos de Inza? Su tiempo es impreciso. Si repasamos mentalmente su trabajo por un momento vemos que una cuestión fascinante de sus obras es que son muy difíciles de fechar y de incluir en una determinada época. Descubrimos que toda su arquitectura está surcada por la idea de lo atemporal. Quizás su pretendido método de establecer una relación entre la materia y la forma, le vincula con las arquitecturas que trabajan con la idea de tiempo. De este modo Inza que adopta una postura casi ajena a los avatares culturales de cada momento. “(.) Y, efectivamente, se jactaba de su «autonomía» con

18. INZA, Francisco., “Comentarios a una conferencia de Félix Candela”.
Arquitectura nº 88, abril 1966. COAM. Madrid. p. 1- 6.



Fig. 16. Museo de La Congiunta. Giorno.
1992. P. Mäckli.

relación a la arquitectura de su época; pero no era la actitud del que persigue la originalidad por la originalidad, sino la del que, convencido de la universalidad de los temas que aborda, prefiere no reparar en si llueve o escampa.¹⁹

Por una parte a Inza le fascinaba la arquitectura popular (quizás también en su atemporalidad encontró virtud), y por otra parte su postura temporal e histórica se la debe a la influencia de E. N. Rogers que entre otras cosas señaló el problema de la conciencia histórica para los arquitectos a la hora de intervenir en el tiempo, y dijo que hoy podemos hacer cosas porque “existen raíces profundas, porque tenemos permanencia en la historia, es decir, en el espacio y el tiempo”. De este modo “no hay presente sin raíces, ni futuro sin una conciencia actual de la historia”²⁰ y la arquitectura debería ser consciente de esta realidad. La coexistencia de pasado y futuro hay que conocerla y transformarla en un hecho “de creación, de continuidad, es decir, de perpetuidad”.

Inza cita a Jean Guitton cuando dice: «Hay un momento en el que la forma de un algo nuevo que va a llegar está en aire, y, a modo de mutación brusca, surge simultáneamente en diversas cabezas pensantes».²¹

Hoy parece difícil no ligar su trabajo y encontrar conexiones con el de otros arquitectos donde una determinada postura hacia el tiempo ha sido importante para entender sus obras. Es el caso por ejemplo del trabajo de un Peter Zumthor en la Capilla Bruder Klaus, (Alemania. 2007) donde un espacio quieto, reflexivo y premeditadamente arcaico recuerda por ejemplo al tipo de espacio estático, vacío y atemporal de la torre del PFC de Inza. O la idea de la continuidad material y atemporalidad que tratan arquitectos como Peter Mäckli en el Museo de La Congiunta. (Giorno. 1992), o Valerio Olgiatti en el Centro Cultural de Flims (1999), por citar otros ejemplos.

19. ARNUNCIO, Juan Carlos. “Francisco de Inza. Comentarios sobre la forma arquitectónica.” BAU, nº 5/6, C. O. A. León, C. A. Castilla y León Este y C. O. A. de Castilla-La Mancha. Valladolid. 1991. p.145-155.

20. ROGERS, E. N. “Relación entre la ciudad antigua y la ciudad nueva”. Revista Arquitectura nº 69, septiembre 1964. COAM. Madrid. p. 20.

21. Nota tomada de: INZA, Francisco., “Entrevista con el P. Alfonso López Quintáns a propósito de su obra Hacia un estilo integral de pensar. Notas de filosofía”. Arquitectura nº 111, marzo 1968. COAM. Madrid. p.56.

Si entre las intenciones y estrategias del autor estuvo lograr una condición atemporal para su obra, la universalidad de su trabajo, o tomar distancia con respecto al momento presente que le tocó vivir, entonces el tiempo le habría dado la razón en lograr su objetivo pues la arquitectura de Inza, que aún queda en pie hoy día, se conserva igual que hace cuarenta años: permanece intacta, sin fecha y marcadamente atemporal.

Conclusiones

Inza establezca en sus trabajos un doble orden, una duplicidad. Por una parte dice establecer un criterio de actuación (el método) y por otro hemos descubierto como utiliza una serie de estrategias paralelas, las cuales explicarían los aspectos más distorsionados de su arquitectura.

No aceptar la duplicidad significa leer linealmente su obra como espacio lleno de ocurrencias, arbitrariedades, asuntos sin justificar, etc. Sin embargo atenderla como estrategia proyectual significa aceptar la complejidad y la contradicción sobre las que Inza construye el lenguaje de su arquitectura.

Las estrategias paralelas recogen todas las “anomalías” que debe incorporar el proyecto: sin ellas sería muy difícil entender su arquitectura.

Incorporar la parte no racional y usar de forma premeditada lo anómalo como método de trabajo en esos años sesenta-setenta, no deja de sorprender y de mostrarnos a un autor bien contemporáneo y actual, al aceptar y fomentar lo desconocido, lo arbitrario y lo imprevisible como parte de la obra de arquitectura.

Bibliografía

- ARNUNCIO, Juan Carlos. “Francisco de Inza. Comentarios sobre la forma arquitectónica.” *BAU*, n.º 5/6, C.O.A. León, Castilla y León Este y Castilla-La Mancha. Valladolid. 1991. pp.145-155.
- BANHAM, Reyner. “Balance 1960”. *Arquitectura* n.º 26. febrero, 1961.COAM, pp.29-32 (Título original: “Stocktaking”. *Architectural Review*, febrero 1960. Londres).
- CANO LASSO, J. “Sin título”. EM: AA.VV. *El Arquitecto Curro Inza*. Madrid: CIRSA. 1978.
- CASTRO, Carmen. “Francisco de Inza. Fábrica de chorizos en Segovia. (Los Arquitectos critican sus propias obras)”. *Arquitectura* n.º 153, septiembre 1971. COAM. pp. 53-58.
- GAUDÍ, A. “Iglesia en la Colonia Güell de Antonio Gaudí”. *Arquitectura* n.º 17, mayo 1960, COAM. pp.41.
- , Revista *Arquitectura* n.º 75. Número especial dedicado a Gaudí . Marzo 1965. COAM.
- INZA, Francisco. “Temas del momento. Arquitecturas fantásticas”. *Arquitectura* n.º 45 septiembre 1962. COAM. pp.1-2.
- , “La arquitectura por dentro y los resortes secretos”. *Arquitectura* n.º 123, marzo 1969.COAM. pp. 37-42.
- , “Comentarios a una conferencia de Félix Candela”. *Arquitectura* n.º 88, abril 1966. COAM. pp. 1-6.
- , “Entrevista con el P. Alfonso López Quintáns a propósito de su obra Hacia un estilo integral de pensar. Notas de filosofía”. *Arquitectura* n.º 111, marzo 1968. COAM. pp.56.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. “Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea española”, *Arquitectura* n.º 64, abril 1964. COAM. Madrid. pp.3- 7.
- , “Proyecto de Monumento en homenaje a Gaudí de Ramón Vázquez Molezún”, *Arquitectura* n.º 64, abril 1964, pp. 3-8 .
- , “Editorial” y “Exposición Gaudí”. *Arquitectura* n.º 671, noviembre 1964, pp.1-2 y 51-53.
- FULLAONDO, Juan Daniel. “El fenómeno del tienda en el contexto del ciudad”. Sesión crítica de Arquitectura. *Arquitectura* n.º 111, marzo 1968. COAM, pp.21-33.
- MONEO, J.Rafael. “A la conquista de lo irracional”. *Arquitectura* n.º 87, marzo 1966. COAM. pp.1-6.
- ROGERS, E.N. “Relación entre la ciudad antigua y la ciudad nueva”. *Arquitectura* n.º 69, septiembre 1964. COAM. Madrid. pp. 20.
- VERDASCO, Ángel. “A la búsqueda de un método. Dialéctica entre composición, materia y construcción en Curro Inza”. *Cuaderno de Notas* n.º 16. 2015. pp. 17-25.
- , *La arquitectura de Curro Inza: una aproximación crítica y proyectual*. Tesis doctoral. ETSAM. Madrid. Junio 2013.
- , *El Archivo de Curro Inza*. Editorial Mairera 2016.
- , *Los Escritos de Curro Inza*. Editorial Mairera. 2017

