

Batea en Tierra. 
Praza do Mar, Sanxenxo

Entrevista a Ángela García de Paredes e Ignacio G. Pedrosa

Alberto Peñín

Recibido 2023.03.30 ::: Aceptado 2023.04.04
DOI: 10.5821/palimpsesto.25.12116
Persona de contacto: alberto.penin@upc.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5099-8644>
Doctor arquitecto por la UPC

La entrevista se desarrolla en la calma intensa del despacho Paredes Pedrosa, un espacio agazapado respecto a la calle en un edificio racionalista y abierto a un soleado jardín interior. Ángela García de Paredes nos recibe entre maquetas, dibujos y prototipos seleccionados, y nos muestra algunos de sus últimos proyectos. La conversación da comienzo con la llegada de Ignacio García Pedrosa, en torno a su tablero de trabajo apenas separado del espacio compartido. La calidez y hospitalidad del encuentro convive con la potencia de las ideas que transmite. Dialogar con Ángela e Ignacio es lo más parecido a sentirse como en casa y allí termina, alrededor de una maravillosa mesa de J. A. Corrales y con el disfrute de un pequeño aperitivo.

Inicios

Alberto Peñín: ¿Cuál es el origen de vuestro interés por la arquitectura?

Ángela García de Paredes: Curiosamente y pese a lo que pudiera parecer, en mi caso no había pensado ser arquitecta, dudé entre estudiar ciencias exactas o historia del arte y finalmente la arquitectura aunaba ambos mundos.

Ignacio García Pedrosa: En esta profesión como en otras que tienen un fuerte carácter vocacional, es difícil conocerla antes de ejercerla. Por esto muchas de ellas se transmiten familiarmente: médicos, arquitectos, incluso abogados. Antes, ahora menos, si uno percibía en su casa un padre abogado, le acompañaba al despacho. Esto ha cambiado completamente, ahora no está tan claro por qué se eligen los estudios de arquitectura porque en realidad uno toma la decisión de ser arquitecto cuando ya está en la escuela, casi por inmersión, a través de las relaciones con los compañeros o con algunos profesores que son determinantes.

AP: ¿Y cuáles fueron los vuestros?

IGP: Nosotros tuvimos la suerte de ser alumnos directos de Antonio Fernández Alba, de Juan Daniel Fullaondo, de Francisco Javier Sáenz de Oíza. Conservo aun los dibujos que nos hacían Oíza o Fernández Alba en las correcciones.

AGP: Fueron nuestros profesores de composición, de proyectos y de proyecto fin de carrera. El año en el que empezamos arquitectura, 1975, fue muy significativo para la Universidad y para todos. Fueron meses de escuela cerrada, buenos para conocer a todos los compañeros, y más si éramos correlativos en la lista: García de Paredes, García Pedrosa...

AP: De aquella Universidad de mitad de los 70 a la actual, han cambiado muchas cosas. No solo la docencia, sino también el perfil de sus actores, la supuesta desaparición del maestro, un estudiante del que hay que captar su atención absorbo en su teléfono...

AGP: Esto se explica en un reciente artículo, extendiendo la responsabilidad a los profesores, que engañan a los estudiantes por haber rebajado la exigencia. Pero sí, desvela no solo la dependencia del móvil sino cuestiones muy significativas, como es una peor preparación. En los últimos diez años esta carencia afecta incluso a la manera de estar o de expresarse. Les cuesta describir una cuestión elemental si no es usando verbos débiles.

AP: Desde nuestra escuela nos llama la atención la capacidad comunicativa de vuestros estudiantes.

IGP: Creo que es porque los estudiantes que se mueven tienen más interés. A mí particularmente los estudiantes que ahora más me interesan son los Erasmus, y dentro de ellos, los italianos.

Volviendo a los inicios yo trabajé como estudiante en otro estudio donde tomé contacto con la profesión antes de incorporarnos simultáneamente al estudio de García de Paredes, que era un estudio muy pequeño. Mi madre quería tener un hijo arquitecto y a mí me gustaba dibujar. A veces pienso que todos los niños del mundo dibujan, pero ¿quién lo hace a los cuarenta años? Nadie, tan solo algunos arquitectos, y eso que también suelen abandonar el dibujo. A los sesenta ya casi ninguno dibuja...

AGP: Ignacio no solamente sigue dibujando, sino que en todos los concursos le obligamos a que haga dibujos a mano.

IGP: Existe un vínculo entre la capacidad y la afición por el dibujo en una profesión como ésta. Además, en aquel entonces tras el COU se pasaba una prueba psicotécnica que definía una orientación universitaria. A mí me orientó hacia la arquitectura o las bellas artes, y como soy disciplinado, opté por la arquitectura.

AP: Me interesaría profundizar en la influencia de tu padre José María García de Paredes, como figura profesional y también por una determinada manera de entender la arquitectura, casi una suerte de manera de hacer. Puedo imaginar, si hablamos de la arquitectura de auditorios, aspectos relevantes como la precisión, la relación espacio-técnica, la innovación programática, incluso a nivel formal el contraste entre lo orgánico y lo lineal.

AGP: Desde que acabamos la carrera en 1982 hasta el año noventa, casi una década, trabajando en su estudio aprendí fundamentalmente la necesidad de tener un conocimiento y un dominio de todas las herramientas del arquitecto para poder proyectar, incluidas las técnicas. Mi padre dominaba absolutamente todas ellas en el proyecto, el dibujo, la escala, los materiales, la estructura, los costes... pero también aprendí el ponerse al servicio de los demás. Para él la arquitectura no se pensaba para uno mismo, la arquitectura se dirigía a la persona o a la institución que tenía delante.

Creo que nos transmitió un carácter absolutamente social de la arquitectura. La figura o el nombre del arquitecto podía desaparecer, como ocurría a veces en la arquitectura clásica. Era también una persona de cultura muy amplia, sin denotarlo, con un conocimiento personal del pasado y de la Historia que le era útil para proyectar.

Esta actitud probablemente haya permanecido en el tipo de arquitectura que nosotros hacemos. Por algún motivo, solamente hemos hecho arquitectura pública a través de concursos públicos. Pese a que me gustaría tener encargos privados, siempre subyace este pensamiento que él repetía de servicio a los demás, con la economía de los demás.

AP: Este compromiso aparece en su arquitectura, incluso en la de los auditorios, concebida de dentro a fuera desde el espacio interior, algo que refleja muy bien la exposición sobre vuestra obra en Venecia Freespace.

IGP: Sí, seguramente sea una influencia de García de Paredes porque él tenía esta forma de hacer la arquitectura. Nosotros empezamos a trabajar con él cuando tenía más de cincuenta años, ya una madurez tardía. No era un García de Paredes de treinta y cinco o cuarenta años cuando era más radical. Era un hombre cargado de sabiduría y con una visión humanista de la arquitectura. Empezó a ejercer en el año cincuenta, cuando acabó la carrera, y desde luego, el mundo de los años cincuenta no era el mismo que el de los ochenta. Era una persona vinculada a un momento de crítica y de revisión del movimiento moderno. La llamada tercera generación de arquitectos, tras la guerra, veía la arquitectura de manera menos radical, vinculada a otras cuestiones. Como comentaba Ángela, entiende la arquitectura como una cuestión de servicio.

Hay una frase suya que tengo bien registrada y que define bien su forma de pensar: "Tenemos que asumir que nuestras obras las disfrutan o las sufren las personas sin tener posibilidad de evitarlas". Es una responsabilidad tremenda para los arquitectos.

Me impresionaba mucho, y lo he entendido más con el tiempo, su manera de proyectar ¡dialogaba con los planos! Era habitual oírle decir: "Aquí está pidiendo darle más anchura, yo no lo estoy imponiendo...". Este diálogo se reflejaba en su sistema de trabajo. Dibujaba siempre en papel traslúcido DIN A4 superponiéndolos uno con otro, con precisión milimétrica, empleando trocitos de celo que cortaba en las esquinas hasta llegar a acumular a veces paquetes de treinta o cuarenta dibujos calcando uno encima de otro y modificando. Nunca rompía y empezaba de cero, sino que el diálogo le llevaba a evolucionar desde una misma base.

AGP: Estos dibujos, muchas carpetas, ahora están en el Museo Reina Sofía. Todo su archivo, una parte del cual está ya expuesto, está allí. Nosotros no tenemos ya nada.

Silencios

AP: Este compromiso social, implica también un tipo de arquitectura, no sé si de la discreción sino, como indica Richard Ingersoll, de estar silenciosamente anclada.

IGP: No, no es discreción, es mucho mejor la palabra silencio.

AP: Vuestra arquitectura no impone, busca un equilibrio entre la potencia de un concepto y su capacidad para resolver adecuadamente un problema. Tal vez por eso vuestra aproximación al patrimonio sea más natural, casi una consecuencia lógica.

AGP: Diría que es algo puramente casual. Jamás pensé que fuéramos a trabajar en cuestiones de patrimonio. Con veintipocos años pensaba que quienes trabajan en patrimonio eran más bien historiadores, restauradores o arquitectos como Chueca Goitia. Me consideraba una arquitecta firmemente moderna, mis referentes eran Alvar Aalto y Jacobsen y nunca pensé que fuera a trabajar en un edificio como el Banco de España o dialogando con una ruina arqueológica.

Pero sí es cierto que existía esa manera de entender la preexistencia, su transformación, que no tiene por

qué ser una novedosa sobreposición, sino que debe transformar una huella ya existente. La lectura de lo previo existe en nuestros proyectos anteriores, algo que ya vimos en el estudio de mi padre. Cuando él empieza a dibujar el auditorio de Granada, un edificio *ex novo*, lo primero que aparece es el plano con los árboles, los muros existentes. Aprendimos que, aunque se tratara de un edificio nuevo, el plano de situación era ya el primer estudio.

AP: No solo transforma la preexistencia, sino que en ese diálogo entre lo existente y lo nuevo os conduce, como en la Biblioteca de Ceuta, a proponer una nueva tipología gracias a la preexistencia. Intervenir en lo existente es una oportunidad para pensar de otra manera.

IGP: En Ceuta, la ruina nos condujo a invertir la posición habitual de los programas. Las instalaciones, los almacenes y depósitos están arriba y no en el sótano.

La consideración de lo existente es un instrumento más de proyecto. Pero además implica ese silencio del que hablábamos. Señalaba Bertrand Russell la desgracia de no estar en armonía con el entorno, excepto en el caso de que el entorno sea horrible. Solo en ese caso tienes la obligación de quebrar esa armonía que no preexiste. Significar un edificio no quiere decir pegar un grito más alto que los demás y tal vez esto también tenga mucho que ver con la música, o con el arte en general. Cuando se quieren expresar cosas, puede hacerse de una forma distinta y personal, pero no desde la aberración. La diferencia es que la pintura y la escultura pueden ser evitadas, la arquitectura no.

AP: Pero cuando las expresa, existe un buen motivo. Como en Ceuta todo en ese zócalo, el elogio del pliegue que señala Hernández de León.

IGP: Se trataba de una cuestión geométrica, de la adaptación en tres dimensiones de la topografía del terreno y de la resolución de la doble fachada. Su cara exterior es de aluminio y por tanto por su fragilidad no puede bajar hasta el suelo. Para replegarse se produce un corte horizontal y un plano inclinado que va adaptándose a ese metro de diferencia que hay entre los otros planos y la calle, mientras que el vuelo queda por encima. Es una cuestión de geometría.

AP: Utilizáis con frecuencia el recurso a la doble fachada, siendo la exterior más ligera y expresiva con distintos grados de sofisticación.

IGP: En según qué edificios sí. En la Biblioteca de Córdoba donde la capa exterior es de fundición de aluminio buscamos una relación con un material más persistente. Las piezas tienen cuatro centímetros de espesor y estando en la entrada de la ciudad trasladan una idea de durabilidad en el tiempo. Es una fachada noble, sin mantenimiento. No se va a oxidar, no hay que pintarla. Bastaría con limpiarla con máquina de vapor cada quince años. Trabajamos mucho la junta de las piezas por las dilataciones lo cual contribuye al dibujo de la fachada.

AGP: Filtra la luz del sol y atempera el interior. Retoma la cultura de la arquitectura mediterránea, musulmana, donde la celosía es fundamental para procurar transparencia y diafanidad y a la vez dar sombra. Desde el punto de vista de sostenibilidad funciona muy bien.

AP: ¿Pudisteis trabajar en fase de proyecto con el industrial? Es difícil encajarlo en el marco de la ley de contratos.

IGP: Es una cuestión ineludible, pero si no lo haces, no consigues el resultado en obra, porque llega según qué constructor y lo desmonta. Nos ocurrió en el Palau de Peñíscola en las piezas de barro del umbráculo de la entrada. Hicimos un prototipo antes incluso del proyecto de ejecución. Cuando llegó la constructora dijo que no se podía hacer, pero lo hicimos.

La pieza de Córdoba es muy elaborada. Primero hicimos una maqueta de cartón para el industrial, fuimos a la fábrica y seguimos el proceso desde la elaboración del molde.

AP: La ventana prácticamente ha desaparecido del lenguaje de la arquitectura contemporánea. Sin embargo, cuando trabajáis en patrimonio no es el caso.

IGP: Desde luego, hay que volver a la ventana. Creo que era Fernández Alba quien subrayaba que el problema de la fenestración es una cuestión fundamental de arquitectura: tratar el plano de fachada, dibujar las proporciones del hueco. Hoy en día hay muchos recursos, como también podría ser uno el retorno a la repetición del hueco de fachada.

AP: La repetición es un tema también muy musical, como lo puede ser el movimiento. Me interesa su implicación en el proyecto, cómo mover a mil personas, cuatrocientas, las que sean, mostrarlas a la ciudad como en el Teatro de Lavapiés, o en el Auditorio de Lugo, donde la consideración de los flujos es capaz de transformar la ciudad. La conceptualización del movimiento forma parte de vuestros proyectos.

IGP: Cada proyecto es un pretexto para la investigación, en temas como el lugar, el material o el uso. La alteración del programa es por tanto un argumento, como cuando se interpreta la normativa, a menudo muy restrictiva, pero en ocasiones deviene un posible instrumento de proyecto. Por ejemplo, en el caso de las viviendas sociales de Usera propusimos un volumen más alto y esbelto, para liberar una gran plaza delante.

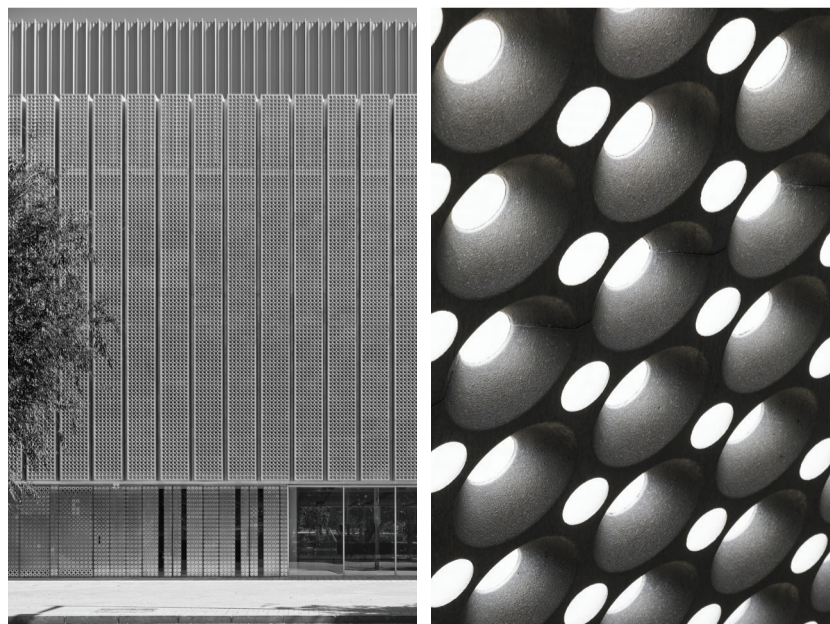
Interpretaciones

AP: Como ocurriera con el espacio que propusisteis en el Museo de Almería.

AGP: En el Museo de Almería disponíamos de toda la manzana, pero decidimos que el edificio, más compacto y alto, ocuparía solo una parte dejando una plaza en el espacio restante. Otras propuestas del concurso ocupaban toda la parcela con un edificio más bajo. En el Teatro Valle Inclán, sucede algo parecido: adosamos la edificación a la medianera para liberar la plaza. Incluso a otra escala y de manera más radical, en la Biblioteca de Córdoba en lugar de ocupar todo el solar disponible encajamos deliberadamente el edificio dentro del trazado histórico de los jardines del siglo XVIII, generando la forma tan peculiar que presenta. Nos parecía importante mantener ese trazado porque da una percepción espacial del arbolado. Desde dentro de la Biblioteca, a través de los ventanales, se tiene la sensación de estar en el interior del jardín, de apropiarse de su trazado.

Es revelador estudiar que existe previamente, ese *palimpsesto* que desentrañado proporciona unas trazas y unas pautas de trabajo. Pienso, en particular a la hora de trabajar en patrimonio, en el término *interpretar* antes que en la idea de conservar o restaurar. Un músico que interpreta está aportando algo personal a la obra

> Biblioteca pública de Córdoba.
Fachada y detalle
© Fernando Alda



de un autor. La obra está escrita antes pero no es exactamente la misma, se produce una transformación fruto de la aportación personal del intérprete que provoca una nueva obra. Hace poco escuchamos una entrevista de Paul Preston a Javier Marías quien confrontaba las tareas del traductor y del escritor. Si el original es obra de un escritor, su interpretación a través de la traducción produce otra obra distinta, producto de ese encuentro.

En el caso de la Biblioteca de Ceuta, no estábamos obligados a integrar el yacimiento arqueológico dentro del espacio de la biblioteca. De hecho, tan solo se pretendía conservar algunos de sus muros en el sótano para estudio de los arqueólogos. Nuestra interpretación fue distinta, al entender la relevancia de su carácter urbano, de su traza ortogonal, por encima de uno u otro material o de la composición de los restos. El proyecto pone en valor ese trazado realizado por los musulmanes cuando, expulsados de la península, construyen *ex novo* un trozo de ciudad con cardo y decumano, que se incorpora y se confronta con trazado de la ciudad contemporánea. La obra, la biblioteca resultante, es tanto nuestra como del arquitecto benimerí que dibujara aquella ciudad.

AP: Asumiendo esta tarea de interpretación, también es cierto que hay distintas maneras de interpretar. Cada obra puede inducir un determinado mecanismo como cuando en el Espacio Torner de Cuenca, o incluso en el Banco de España, habláis de San Jerónimo de Messina y de la caja dentro de la caja. Existe una cierta tendencia a dejar la arquitectura existente como fondo, a desnudarla todo, despojarla de revestimiento; malos tiempos para el barroco. En Ceuta precisamente parece que la preexistencia os incita otro mecanismo de proyecto, casi el contrario.

IGP: No es casualidad que en más de un concurso hayamos utilizado un lema muy significativo para nosotros: “*noli me tangere*”. Traslada este interés para que las cosas entren en tensión sin necesidad de tocarse, como en el fresco de la Creación. La escena está compuesta y descrita sin necesidad de una actuación contundente, física. Evitar el contacto es una de las mejores formas de resolver algunos problemas en la construcción.

AP: Aunque también lo relevante de vuestro trabajo pueda ser no tanto la separación entre lo nuevo y lo viejo sino su interacción.

IGP: Es un reto difícil, mantener el carácter de cada momento y a la vez interpretar el conjunto como una unidad. Alberti deja inacabado el templo malatestiano en Rimini, pero la obra inicial y la que prosigue dos siglos después se entienden como una unidad. Nos gusta trabajar con la preexistencia, pero desde sus múltiples acepciones, también en el paisaje, en lo social. Ahí radica la investigación del arquitecto.

AP: En Sanxenxo interpretáis la preexistencia del lugar a través de un podio que recoge el movimiento casi a la manera de Sydney, para contraponerlo a una suerte de templo miesiano, dos arquitectos que lográis poner en relación...

IGP: Son dos arquitectos casi antitéticos. Recuerdo una conferencia de Eduardo Souto de Moura en la que preguntado por su relación con Siza contestó con su conocida manera directa y limpia, que estando muy unidos y habiendo proyectado siempre juntos, eran completamente diferentes: “Siza es Aalto y yo, decía,

absolutamente Mies”. Y es cierto, la obra de Souto es muy miesiana siempre concebida desde la limpieza geométrica.

Sanxenxo es un proyecto muy complejo, aparentemente muy simplificado. Habla de Galicia – tengo ascendencia gallega- y del problema gravísimo de destrucción del paisaje que sufre, especialmente en la costa. Propone una cierta llamada al orden recomponiendo una situación de conciliación con la geografía. Hemos empezado por el parque, plantando pinos grandes como los que hay en la costa gallega, no es un jardín geométrico. Será un preludeo al podio presidido por un templo que concebimos abierto, pero que ahora se quiere cerrar con vidrio. Nuestra idea es construirlo mediante unos cables que coserían una serie de velas para dar sombra y generar un espacio cubierto y al aire libre de más de 2.500 m², casi como una bodega. Construimos sobre un aparcamiento existente una plaza cubierta protegida del sol y de la lluvia, parecida a la de Foster en Marsella.

AGP: Cuando llueve suave como en Galicia se necesita un paraguas para protegernos. Santiago de Compostela está lleno de porches, de soportales con un fin eminentemente práctico como es sombrear en verano y protegernos de la lluvia, para que los niños puedan jugar cobijados o sencillamente estar al aire libre para poder desarrollar múltiples actividades o para el encuentro.

Cultura material

AP: La referencia a las bodegas no solo remite al emplazamiento, o al programa sino incluso a la cultura material del lugar. En Peñíscola, incluso en la escuela de Gandía trabajasteis con piezas cerámicas, en el segundo caso recogiendo la tradición de los hornos de la zona fundiéndola con el conocimiento de un industrial como Cumella. ¿Los proyectos pueden arrancar de analizar la cultura material del lugar?

IGP: Hoy se llama kilómetro cero, huella de carbono, pero es una cuestión de sentido común y de economía usar los materiales que están a tu disposición. ¿Vamos a utilizar un mármol proveniente de Brasil cuando tenemos granito en Extremadura?

AP: ¿Qué papel tiene la construcción en vuestra arquitectura?

IGP: Es fundamental. Tenemos buena relación con la gente de obra, aunque no tanta con los ejecutivos que manejan el dinero. Los constructores siempre nos han tratado bien.

AGP: Los oficios son importantes, se precisan buenos carpinteros, cerrajeros. Son colaboradores extraordinarios, de los que se aprende constantemente, por ejemplo, los Blasco, los carpinteros de Alicante con quien hemos realizado auditorios, el interior de la Villa Romana, el Espacio Torner o los techos del Museo de Almería.

Hemos tenido la suerte de aprovechar los coletazos de la tradición de los oficios, hoy casi desaparecida, que nos enseñaban y resolvían en obra problemas que no sabíamos resolver. Eso sí, prohibido la silicona, el tapajuntas... Oiza corregía siempre la expresión “falso techo”. “¿Cómo que falso? Si es verdadero, lo estoy tocando. Tiene usted que decir “techo suspendido...”

AP: En La Olmeda tendríais una fructífera relación con los ingenieros que dio lugar a estas maravillosas bóvedas. ¿Por qué no dejasteis las bóvedas aparentes, expresadas al exterior?

IGP: Es una buena pregunta porque era una opción, pero hay un mecanismo tal vez menos evidente como es el que surge al iluminar una superficie muy grande por el perímetro a cuatro orientaciones, algunas de ellas muy poco satisfactorias o muy soleadas. Incorporamos una chapa microperforada por delante por varios motivos, uno de ellos la necesidad de dotar de seguridad, porque La Olmeda está en medio del campo, y otro importante, garantizar la protección del sol directo.

AGP: Desde el paisaje vacío de Castilla se llega a la montaña palentina, que son las estribaciones de la cordillera cantábrica por la que bajan ríos y valles como el del Carrión. No hay construcciones, los campos son agrícolas y tiene más peso la geometría de la vegetación de las choperas, su replanteo, incluso su movimiento porque se talan y vuelven a crecer pareciendo que se desplazan. Ocurre como con los eucaliptos en Galicia que se plantan, se cortan y se reubican constantemente.

AP: El paisaje reclama casi una fortaleza, y se relaciona con la simplicidad volumétrica de la arquitectura agraria que en este caso culmina con la sorpresa por contraste del espacio interior. Tal vez solo un ingeniero habría dejado vistas las bóvedas al exterior.

IGP: Tal vez Mies sí las habría dejado vistas.

Roma

AP: De La Olmeda os propongo irnos a Roma, una ciudad a la que diría que estáis muy vinculados y en la que estáis realizando la Embajada de España. ¿cómo es allí la relación con lo existente?

IGP: Se trata de una obra problemática porque es muy difícil hacer nada en Roma por los propios mecanismos que activa la ciudad, que se defiende de una forma muy curiosa, y no ya por cuestiones de restauración o rehabilitación, sino casi más por la consideración de un escenario que no debe ser alterado. Hay una ley de los años 30 que otorga prácticamente a toda una condición histórica equivalente independientemente de su valor.

Nos encontramos con tres ventanas manipuladas que nos costó trabajo convencer a las autoridades de volverlas a su estado original porque fueron alteradas en los años 40. Logramos ponerlas como fueron en origen recuperando la imagen pictórica de la fachada a Plaza Navona.

AGP: Nuestro argumento no era recuperarlas porque estaban antes. La fachada era mejor con las ventanas originales, lo estaba pidiendo el edificio.

IGP: Tuvimos la suerte de ganar en Roma un concurso internacional, con un jurado relevante en el año noventa y cinco para realizar una serie de construcciones para el Borghetto Flaminio, junto a la Plaza del Popolo. Desde entonces el vínculo con la ciudad es inexorable.

AGP: Incluso antes hicimos el concurso para el Auditorio de Roma que ganó Renzo Piano, junto a la ciudad olímpica y el Palazzetto dello Sport y más tarde concursamos de nuevo para el Progetto Flaminio con una ordenación de viviendas sobre la huella de unos antiguos pabellones.

Vivienda

AP: Es un proyecto precioso que tiene algo que ver con el de la EMV de Pradolongo.

AGP: Hay un vínculo entre todos los proyectos. En Roma partimos del valor de una pieza-pabellón que ya existía. También hemos sido muy asiduos a los concursos European. El que ganamos en Vallecas no se llegó a construir, pero sin embargo algunos de estos proyectos, hoy nos siguen interesando.

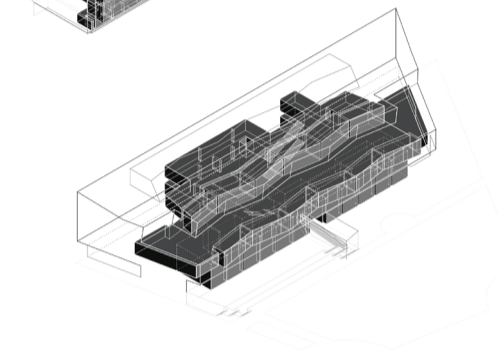
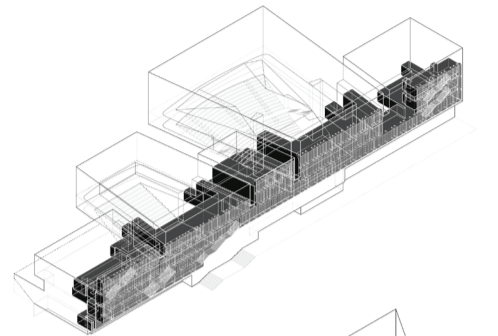
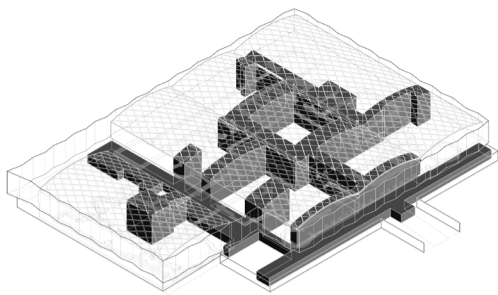
IGP: En el proyecto de las viviendas de Usera hay una manipulación absoluta de la normativa. Era una obra para el ayuntamiento, pero logramos forzar más allá de la altura de seis plantas sin cambiar lógicamente la edificabilidad. Había una gran avenida, anónima, frente a una plaza muy grande que pedía un edificio vertical capaz de ser un referente en un paisaje tan plano.

v Villa Romana La Olmeda © Luis Asín



Continúa en la página 17 >

> Viene de la página 4



▲ *Timespace No. 1: Villa Romana La Olmeda, Palencia*
Lightspace No. 2: Auditorio, Lugo
Lightspace No. 3: Biblioteca Pública, Córdoba
Del libro *The dream of space produces forms*, que recoge la propuesta de los arquitectos para la *Biennale di Venezia 2018*.

AP: ¿Hasta qué punto puede el arquitecto incorporar los nuevos modos de vida en sus viviendas, a través por ejemplo de la innovación tipológica? En Oropesa la interrelación de un pequeño programa residencial con la preexistencia precisamente provoca una manera muy específica de vivir los espacios.

IGP: Cuando realizamos las viviendas de Usera no había ninguna facilidad porque todavía estaba vigente la normativa de vivienda VPO, pero pudimos incorporar ya entonces una fachada tecnológica con tubos de captación solar. Conseguimos unas viviendas apartamento algo distintas, con pocos medios y muchas dificultades. Para nosotros su valor es más bien urbano, en los espacios intermedios, en la interconexión transversal. Los niños pueden atravesar todo el conjunto, conectar con la plaza.

AP: Estas relaciones transversales se convierten en un mecanismo de proyecto. Las encontramos también por ejemplo en el Auditorio de Lugo a través de la maravillosa disposición sobre la colina de los auditorios y la permeabilidad de las vistas. Recuperáis el sentido de la tipología del auditorio.

IGP: Es su origen. Un auditorio griego es poco más que una topografía labrada en piedra, sin ni siquiera proscenio, tan solo una orquesta. Por eso ha permanecido en el paisaje durante veinticinco, veintiocho siglos.

Procesos

AP: En vuestro proceso de proyecto los dibujos parecen tener una función muy importante, por ejemplo, esas axonometrías de síntesis tan hermosas.

AGP: Permiten explicar bien el proyecto. En la Escuela las pedimos siempre a los alumnos, quizá es fruto de una época. En los años ochenta y cuando estudiamos en la escuela dibujábamos en axonometría. No sé si una persona que no sea arquitecto las entiende, pero cuando un estudiante dibuja en axonometría acaba conociendo su propio proyecto, algo que no siempre es evidente.

AP: ¿Qué papel tiene el diálogo en vuestros proyectos?

AGP: Volviendo a Souto, poco después de recibir el Pritzker un alumno le preguntó "¿cómo ha aprendido

a proyectar? Me gustaría saber cómo se hace... ¿hay una escuela de Oporto?". Él, pensativo, le contestó, "Es más sencillo que eso. Entré muy joven en el estudio de Siza y aprendí viendo y haciendo como hacía él. Y Siza aprendió viendo y haciendo en el estudio de Távora".

AP: ¿Creéis entonces que los profesores de proyectos deberían mostrar cómo se proyecta, coger el lápiz, dibujar?

IGP: Absolutamente, y eso que ahora mismo es casi pecado. Se está produciendo un distanciamiento excesivo entre la formación del arquitecto y el ejercicio de la profesión. Quien no quiera verlo así es un ingenuo. La arquitectura va por los derroteros que llaman 'investigación' y no estoy convencido que tenga que ver con los arquitectos. En teoría hoy Alvar Aalto no podría ser catedrático porque ¡solo ha escrito "La trucha y el torrente de la montaña" y poco más!

PLP: Y no solo a los arquitectos que proyectan, tampoco a los que escriben. El libro "La arquitectura de la ciudad" de Rossi no estaría indexado...

IGP: Creo que el problema es el predominio de una mentalidad funcionarial. Miremos la nueva ley, la LOSU. La primera versión fue un borrador del anterior ministro, que quería una Universidad mucho más abierta, que tiene que ver con la universidad americana. Una Universidad de funcionarios con profesionales de la calle en igualdad de condiciones. Algo de este modelo existe en Alemania con ejemplos como el de Enrique Sobejano, catedrático, que no necesita ser doctor para su posición porque va por otra línea, la profesional, que convive con la académica. La Universidad le invitó a un concurso y ahora es un catedrático que ejerce la profesión. Creo que estamos pasando una mala época en las universidades, y no solamente en nuestras escuelas de Arquitectura.

Escuelas

AP: Tuvimos la ocasión de entrevistar a Nieto y Sobejano, a Tuñón y Mansilla, a Herreros... Retomando el texto de Ingersoll de vuestra exposición en Venecia, ¿creéis que se puede hablar de una escuela de Madrid?

AGP: Desde luego es llamativa la coincidencia en el tiempo de una serie de equipos todos ellos de la misma promoción.

IGP: Desde Madrid entendemos aquella Escuela como tres escuelas; la de Carvajal, la de Saénz de Oiza y la de Vázquez de Castro. Existían estos tres cursos de proyectos y uno de composición, que eran talleres verticales que se seguían durante toda la carrera con lo que las formaciones eran distintas y la formalización de la arquitectura diferenciada. Alberto Campo Baeza, Enrique y Fuensanta, estudiaron en la escuela de Carvajal; Emilio y Luis y nosotros en la de Oiza. Y finalmente estaba la de Vázquez de Castro, una escuela más radical, más social y que en los años 60 tuvo mucha potencia. Creo que Iñaki Abalos es de aquel entorno más vinculado al mundo de la construcción, del desarrollo, de la tecnología. Así que casi por casualidad se configuraron sobre el año 75 una serie, bastante numerosa, de parejas.

AP: Mi padre estudió con Oiza y trabajó con los otros dos. Creo que la existencia de estos maestros marca la manera de ser arquitecto. Sin embargo, Moneo no tuvo la misma incidencia en vuestra escuela.

AGP: Oiza fue mi tutor de fin de carrera. Le gustaba la literatura a la que se refería en los proyectos y tenía muy presente la historia de la arquitectura. En su estudio tenía moldes y esculturas, fotos del Partenón. Moneo no llegó a hacer escuela sencillamente porque estuvo menos tiempo del que parece. Lo disfrutaron más en Barcelona donde sí formó una Escuela de Arquitectura. Estuvo en Composición y luego marchó a Estados Unidos.

AP: La última pregunta, tal vez una contradicción, proviene del mundo académico, porque también sabemos que construir no implica inexorablemente investigar. Así que siempre invitamos a los entrevistados a proponer una llamada a originales, un tema sobre el que os gustaría que se escribiera.

IGP: Me gustaría que se explorara la relación entre el espacio público y la arquitectura. Investigar, poner de manifiesto el nexo que se produce en determinados edificios atravesados por la ciudad. El Carpenter Center, el museo de Stirling de Stuttgart, son edificios que la ciudad atraviesa para generar una condición sorprendente en la que las arquitecturas se ven a sí mismas porque se producen a partir, o a través de, espacios públicos intermedios.

De alguna manera tiene origen en ese dibujo que nos fascina a todos los arquitectos: el plano de Nollí. No se trata de un plano de llenos y vacíos sino de espacio público y espacio privado. Tan pública es la calle y la plaza como los patios de los palacios. En Europa los palacios están abiertos, la gente entra dentro y los usa para una gestión, una visita. Un palacio no es solo la casa de un señor, sus espacios forman parte de la ciudad, por eso están dibujados.

AGP: La arquitectura en el fondo construye los espacios, las paredes y las habitaciones de la ciudad. No es tan importante el objeto-edificio sino el espacio vacío entre ellos como expresa el trabajo de Luigi Moretti. Cuando nos entrevistaba Santiago de Molina para la revista TC señalaba que la única obra privada que teníamos, las casas de Oropesa tenían paradójicamente una condición pública. En el fondo actúas de la misma manera, construyendo un espacio público, aunque el interior privado ya sea de cada cual.

AP: El ejemplo que pones denota las distintas escalas de los espacios intermedios, la secuencia que permite incluso explorar nuevos tipos de vivienda.

IGP: Este año hemos propuesto a nuestros estudiantes transformar o utilizar como viviendas el edificio de Tabacalera de Madrid. Se trata de un espacio fabril, no excesivamente grande que ya tiene una parte de uso social para asociaciones de vecinos y donde se trata de hacerlo compatible con diversos tipos de vivienda. Vivienda productiva, de residencia temporal para dormir, habitar, producir y trabajar. Precisamente hay muchas referencias que los alumnos estudian en Barcelona. Es un tipo de proyecto que les interesa mucho porque ofrece la posibilidad de dar respuestas a problemas muy reales como la falta de espacio de habitar para gente joven.

AP: Se trata de nuevo de una exploración fruto de la interrelación con la preexistencia

AGP: ¡Una interpretación! Esta interacción produce entre otros, nuevos espacios, una nueva arquitectura, antes y después es ahora.

IGP: En definitiva, un diálogo entre lo existente y el futuro, basado en la actualidad.

CALL FOR PAPERS

Envíos a | *Send to*
palimpsesto@cbarcelona.com

Arquitectura y espacio público intermedio

"Investigar, poner de manifiesto el nexo que se produce en determinados edificios atravesados por la ciudad [...] para generar una condición sorprendente en la que las arquitecturas se ven a sí mismas porque se producen a partir, o a través de, espacios públicos intermedios".

Architecture and intermediate public space

"A research on the link established when the city passes through certain buildings [...] in a way that creates a surprising condition in which architecture sees itself because it is produced from, or through, these intermediate public spaces".

Procedimiento | *Procedure*
Autores externos revisión por pares
External authors peer review

Fase 1 | *Phase 1* (08.05.2023)
Elaboración y envío de 1 abstract de 250 palabras.
Identificación del autor: nombre, apellidos, centro de procedencia, condición, correo electrónico
Elaboration and delivery of 1 abstract of 250 words.
Author's identification: name, surname, academic affiliation, condition, e-mail address

Fase 2 | *Phase 2* (05.06.2023)
Si aceptado para elaboración de texto, envío de texto de 2.500 palabras y 3 imágenes
If accepted for text elaboration, delivery of 2.500 words text and 3 images