

LA ARQUITECTURA DE JOSÉ M. GARCÍA DE PAREDES IDEARIO DE UNA OBRA

Tesis doctoral. Ángela García de Paredes. ETSAM - UPM 2015

Índice

ABSTRACT

RESUMEN

Once cuestiones de arquitectura y un archivo

CAPÍTULOS

Prólogo. Los fragmentos del pasado

01 En el Generalife

La escala de la naturaleza

02 Arquitectura y música. Auditorios

La razón geométrica del espacio

03 Auditorio Manuel de Falla en cuatro tiempos

Construir con ideas

03 Auditorio Manuel de Falla en cuatro tiempos

Construir con ideas

04 Sala Villanueva, el Guernica y dos piezas granadinas

Arquitecturas Yuxtapuestas

05 Series y prototipos. Escuelas y Es-Ex

Asonancias urbanas y economía de lo esencial

06 Escenografías para Atlántida y otras historias

La relación entre las artes

07 Arquitectura y religión. Tres iglesias y un concurso

La raíz de los proyectos

08 Proyectos grupos y equipos

Inteligencias colectivas

09 En el Gianicolo

Aprender desde el viaje

10 Aquinas

Interpretar la modernidad

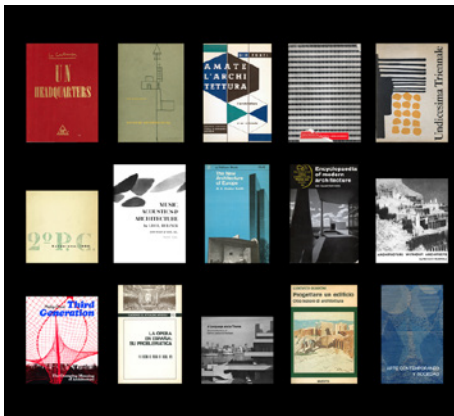
11 Arquitectura y azar

Atrapando la casualidad

CONCLUSIONES

ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA



RESUMEN DEL CONTENIDO DE LA TESIS

LECTURA. Etsam 29 de enero de 2015

Situaré la figura de García de Paredes en el tiempo y en el lugar y el por qué de esta tesis doctoral. Nacido en Sevilla en 1924, estudió en la Escuela de Madrid y formó parte de su 100 Promoción, titulada en 1950, donde se doctora en 1966. Madrid, desde su regreso de Roma, donde fue pensionado en la Academia entre 1956 y 1958, es la ciudad que le atraparà hasta 1990, cuando muere, hace exactamente veinticinco años.

El encontrarme entonces, sin previo aviso, con un estudio de arquitectura en el que se guardaban papeles desconocidos que precisaban ser ordenados para la preparación de tres monografías y una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y por una cuestión práctica, decidí que esta catalogación sería un buen tema de tesis doctoral. Había trabajado hasta entonces, con mi padre, desde mi titulación en esta Escuela en 1982, en los años en los que las salas de concierto ocupaban las mesas del estudio, y conocía bien los últimos proyectos y su manera de hacer y de pensar en arquitectura.

Sin embargo, los antiguos papeles me descubrirían otras cuestiones más importantes y vigentes, cuestiones que se han ido desvelando al acercarme a las obras, y mirarlas como un ideario que persiste en el tiempo. Tomando prestado el término “explicar” en el sentido que Stravinski le da en su *Poética musical*: desplegar, desarrollar, describir una cosa, descubrir y aclarar su génesis, al explicarlas se comprueban las relaciones que cosas aparentemente dispersas tienen entre sí y cómo determinan la arquitectura. Así pues, y en paralelo al inicio de mi propio trabajo como arquitecta con Ignacio García Pedrosa, me dispuse a abrir tubos de planos cubiertos de polvo, a leer cartas antiguas, a ver al trasluz negativos fotográficos que no habían sido jamás revelados, para ordenar un archivo de arquitectura y hallar el por qué y el cómo de unas obras.

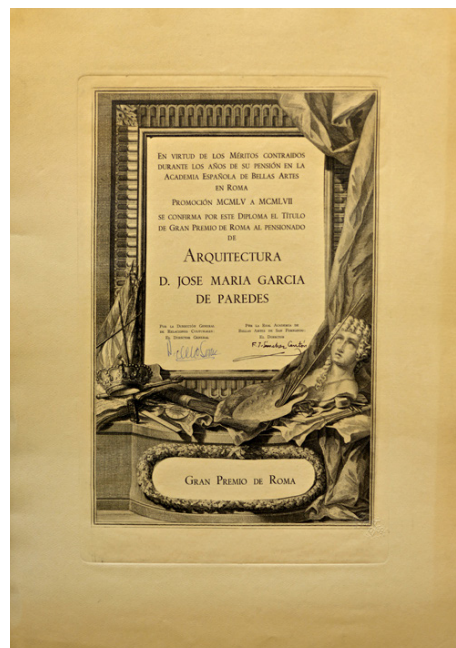
Debo excusarme ante el tribunal por no ser experta en teoría de arquitectura y aclarar que esta tesis, escrita a deshoras, entre los tiempos de concursos y proyectos, quizá exprese pensamientos sencillos que son evidentes, sobre la obra de García de Paredes. Así el objetivo inicial de esta tesis era desvelar el método de trabajo del arquitecto, preocupada entonces por hallar un método en la práctica del proyecto que pudiera ordenar sistemáticamente su proceso. Sobre el método de trabajo de un músico, Azorín se pregunta en su artículo “Vida imaginaria de Falla”.

“¿Cómo escribe un músico?. ¿Es que siente de pronto un arrebató lírico y un poco desmelenado, los músicos deben llevar el pelo largo, se sienta al piano y comienza a tañer como una inspirada pitonisa?, ¿es que se levanta a media noche y, arrebatado por la inspiración y a la luz de la luna, si la hay, escribe febrilmente esas garrapatitas que vemos en los hilos telegráficos de la música?”



100 Promoción de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1946. García de Paredes, de pie, es el tercero por la izquierda.

Diploma del Gran Premio de Roma al pensionado de Arquitectura José María García de Paredes, promoción MCMLV a MCMLVII.



Manuel de Falla en una carta le responde: "Nada de eso, mi querido amigo, mi trabajo de compositor no es tan misterioso como usted imagina: podría compararse al de un escritor que fuera a la vez arquitecto".

Así el escritor narra lo que ve o imagina y el arquitecto construye y da forma a esa realidad o a esos deseos y para ello debe observar, conocer y debe saber hacer. Sin embargo, al estudiar los papeles, no encontré ese deseado método que me fuera de utilidad en mi trabajo, pero hallé otras cuestiones. Cuestiones que tienen que ver con actitudes del arquitecto.

García de Paredes escribe en 1986 el texto "Tres paisajes con arquitecturas". Describe tres paisajes culturales diferentes de distintos tiempos. El primero es el de un Madrid neoclásico, el segundo es granadino: "Alhambra versus Carlos V" y en el tercero "Paisaje con Ruinas" tras describir las hermosas ruinas físicas del pasado, concluye con una reflexión:

"Quizá no sean estas las verdaderas ruinas de nuestro tiempo. Qué clase de ruina producirá nuestra modesta arquitectura del siglo XX?. Nuestro legado no debería leerse en clave de piedras, como las de otras épocas que no disponían de otro lenguaje que el de construir para los tiempos. Sin embargo es posible que surjan otras claves, quizá aún no bien conocidas, que sean para las generaciones futuras de tan clara lectura como la de este tercer Paisaje".

Las claves a las que alude el texto son las cuestiones que explicaré en esta lectura y está claro que las ruinas en clave de "piedras" de la "modesta arquitectura" de García de Paredes, no es pues la cuestión. Pensemos en sus obras ahora, plenamente habitadas e incorporadas a la vida y al lugar, proyectadas desde su manera de entender el mundo. Digamos que es una arquitectura que pasa inadvertida, quizá porque hay algo que ya conocemos y por esto no nos detenemos en ella, algo permanente que se reutiliza y se reinterpreta. Sin embargo, las claves que nos da si son valiosas como son la bella utilidad social de la arquitectura, el conocimiento y la continuidad conceptual y cómo asume la trama de la realidad y se integra en ella.

Páginas 26, 29, 47 y 64 del trabajo en dos tomos "Geometría de las masas" realizado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1946, con el que obtiene el Premio de Ciencias. La sólida formación técnica proporcionada en la Escuela de Madrid le permitió desarrollar y profundizar personalmente en los proyectos.



Quizá es la relación a lo humano, al espacio que precisa cada persona y cada situación, a la dimensión que necesita cada proyecto, lo que hilvana obras aparentemente distintas. Esta manera de enfocar la arquitectura requiere un trabajo material, esforzado, para dar forma a algo inmaterial como son las necesidades humanas o sus deseos. El arquitecto talla así el espacio para el destinatario de la arquitectura y esto conlleva a la observación y la reflexión personal, también a tomar una distancia con la obra y a mantener en un voluntario silencio las intenciones más personales del arquitecto.

Expongo esta colección de ideas a través de las obras en cronología inversa. Conocía los proyectos de los últimos años y me pareció lógico comenzar a archivar desde los datos conocidos, para iniciar un recorrido que no sabía en qué momento del pasado terminaría. La cronología inversa organizada por "lo más nuevo" es la forma más habitual, como sucede hoy en la red. ¿Pues, cómo se podría comenzar desde un punto desconocido?.

La palabra "archivo" significa "origen", "principio", "fundamento". Sobre la manera de introducirnos en un archivo, Saramago nos recuerda en su novela *Todos los nombres*:

"Que para no perder el hilo de la madeja en asunto de tal trascendencia es conveniente comenzar sabiendo dónde se encuentran instalados y cómo funcionan los archivos y ficheros."

Es pues necesario tener un hilo de Ariadna para no perdernos en el laberinto de legajos amontonados al adentrarnos en la oscuridad del pasado y esos legajos, sin embargo, pueden transmitirnos historias diversas con distintas lecturas. Un archivo no es pues un conjunto de documentos almacenados sin más, un archivo es una serie ordenada de documentos que cobran valor en su conjunto, como las letras que enlazadas forman palabras y pensamientos.

Ese preciso valor de conjunto permite lecturas distintas tanto por el propio valor de los datos, como por las relaciones que se pueden establecer entre ellos, permite desvelar una colección de ideas cuando nos quedan las obras y nos queda también el papel: dibujos, fotografías de viajes, libros escogidos y anotados, agendas con datos ciertos, textos escritos que revelan realidades que se transforman con el tiempo como también se transforman los dibujos y los propios edificios. Los textos más recientes, poseen el conocimiento que da la experiencia y el estudio, los más antiguos, abrazan las ideas en un esfuerzo por expresarlas y están cargados de intuiciones.

La tesis se basa en este material heterogéneo y se ordena en once capítulos relativos a esas cuestiones de arquitectura en torno las que gira un pensamiento, cuestiones que son a la vez antiguas y contemporáneas, como son:

La escala de la naturaleza
La razón geométrica del espacio
Construir con ideas
Arquitecturas yuxtapuestas
Asonancias urbanas y la economía de lo esencial
La relación entre las artes
La raíz de los proyectos
Inteligencias colectivas
Aprender desde el viaje
Interpretar la modernidad
Y atrapando la casualidad

Pues como escribe Muñoz Molina: "Lo valioso de verdad no se agota, ni se queda obsoleto. Tiene la persistencia de las cosas que duran gastándose y que se vuelven mejores cuanto más se usan; no porque sean refractarias al tiempo, y por lo tanto inertes, o inmóviles, sino porque navegan en el flujo del tiempo".



Cuaderno con dibujos diversos abierto en una página con la relación de objetos y croquis para una vitrina en la exposición Falla en el Monasterio de San Jerónimo en Granada en 1962.

Cartas de Gio Ponti enviadas a García de Paredes. Hay 34 cartas y dibujos dedicados.

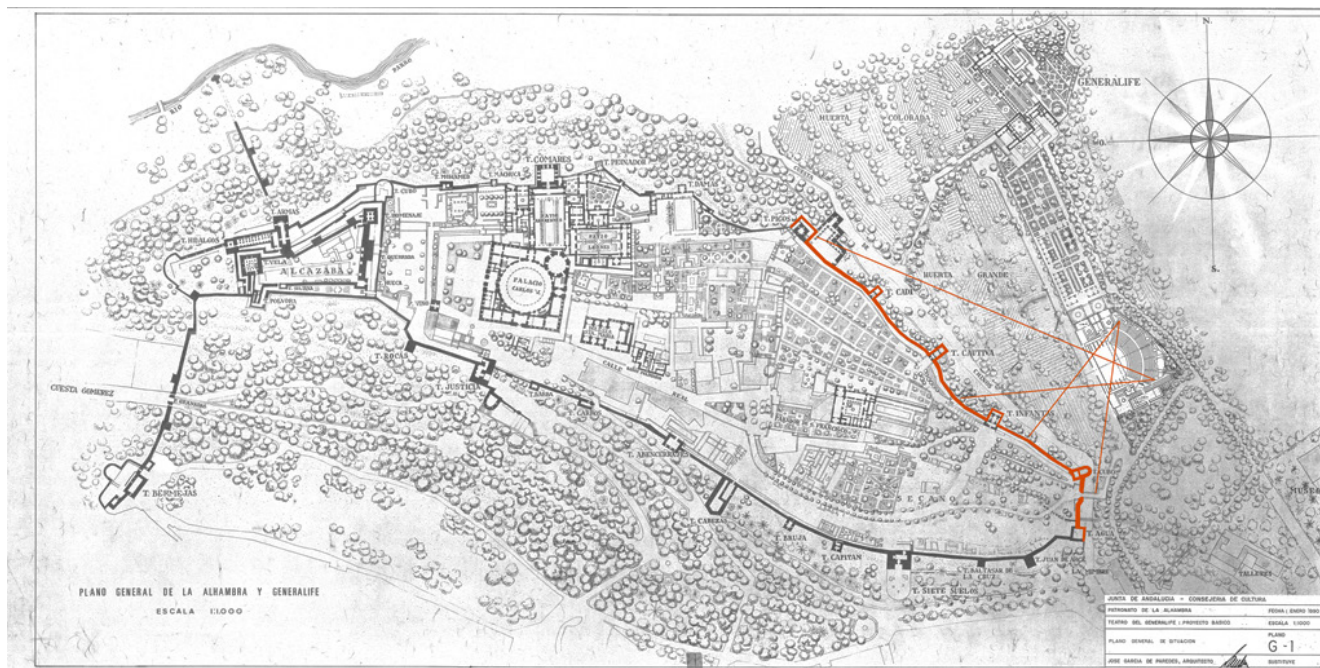
Croquis de la iglesia de Almendrales.

Capítulo 1

Para reflexionar sobre la escala de un paisaje, nos detenemos en el Teatro del Generalife, proyecto no construido que quedó sobre las mesas del estudio en 1990, que toma decisiones radicales en apariencia ocultas. La responsabilidad de la arquitectura de no alterar la geometría de un espacio abierto y más aún en un entorno como la Alhambra, nos lleva a pensar en el valor que tiene la coexistencia de arquitecturas distintas para una continuidad siempre en transformación. Es una arquitectura que no trata del espacio cerrado, sino del tallado del lugar en el que la mirada se dirige 360° hacia el espacio abierto. En una manera de proyectar que diríamos arcaica, el nuevo Teatro gira el eje del teatro existente de Prieto Moreno, mirando exactamente hacia la Torre de las Infantas con una clara forma de sector circular apoyada sobre la topografía. Se invierte la posición actual de los espectadores y en el nuevo Teatro miran hacia la Alhambra configurando un trozo de naturaleza geometrizada.

La memoria explica la rotunda decisión, recuerda cómo el teatro griego se orienta hacia un punto de extraordinaria belleza natural, como en Epidauro, cuya imagen tenía sobre su mesa, o cómo capta en sus fotografías de viajes como en Taormina. También recuerda otra vieja idea, la del Renacimiento, cuando el fondo de escena es arquitectura. En el Teatro del Generalife, lo que él llama factores psicoacústicos, con la aproximación de los espectadores a la escena, la presencia del paisaje y de la Alhambra, están implícitos en el planteamiento del proyecto. Se detiene en la contención de la escala y de las dimensiones de estas arquitecturas antiguas para asegurarse de unas correctas medidas que no alteren el equilibrio del lugar.

Teatro en el Generalife. Plano de situación con visuales hacia la fortaleza de la Alhambra.



Pensemos ahora en los términos pasado y futuro en arquitectura. Se sustituye la planta de herradura del Teatro existente por una planta más antigua todavía, para una construcción plenamente contemporánea, como es la democrática planta semicircular clásica, donde todos los espectadores están equidistantes y más cerca de la escena, planteando una arquitectura nueva con los fragmentos del pasado.

Y es ése el verdadero sentido de tradición y de continuidad en el proyecto de un arquitecto que, con cuatro décadas de saber, viaja y profundiza en el conocimiento del pasado. También ha reflexionado esos últimos años sobre el hecho musical y sabe que la acústica no es sólo el infalible camino de la geometría, en el que ha confiado desde joven, sino la suma de diversas condiciones en torno a la persona que escucha y que mira y a los músicos que ejecutan y componen y que el paisaje sonoro añade otro valor a la condición estática de la arquitectura.

Así puede afirmarse que la acústica no supone para García de Paredes una cuestión sólo numérica sino un hecho profundamente vinculado a las personas y a la percepción de todo aquello que las rodea.

Capítulo 2

En los auditorios que ha proyectado, el estudio de la acústica, el diseño exhaustivo de un interior basado en el comportamiento del sonido encerrado en una cavidad construida, modela interiores abstractos, centrados en el hecho musical. Pero podemos afirmar también que en estos espacios, hasta doce entre concursos y obras, proyecta para el espectador los diferentes lugares para escuchar y participar, y proyecta para los músicos, para que se sientan cómodos interpretando. Los auditorios se plantean así como espacios colectivos que acogen una actividad común, la musical, y el conocimiento de la arquitectura para la música se convierte en una indispensable herramienta para asegurar el éxito de unos edificios que no permiten rectificación, como sí ocurre en la interpretación musical. La revisión de los edificios y músicas del pasado, que son visitados y escuchados, supone la clave para la necesaria continuidad en el futuro, tanto en arquitectura como en música y también para innovación en la creación.

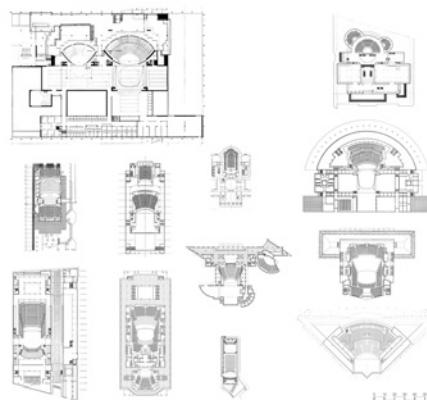
Así el estudio exhaustivo de una gran sala sinfónica ideal perfilaba desde su interior en la década de los ochenta, el nuevo Auditorio de Madrid. En una sucesión de dibujos que podríamos llamar científicos, superpone las salas del pasado para comprobar sus dimensiones.

Nos muestran una primera planta abierta y ancha como una flor, envolviendo el escenario. Tiene inscritas en su interior las plantas del *Musikvereinssaal* de Viena y del *Concertgebouw* de Ámsterdam. La confianza en la justa medida de la arquitectura y en la precisión de las dimensiones es una constante en sus proyectos, en los últimos porque sabe que es necesario y en los primeros para sentir la seguridad ante la incertidumbre de lo no constatado.

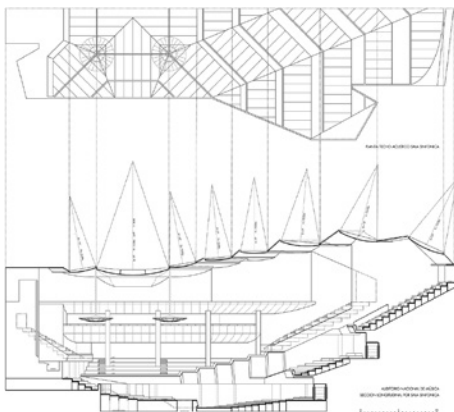
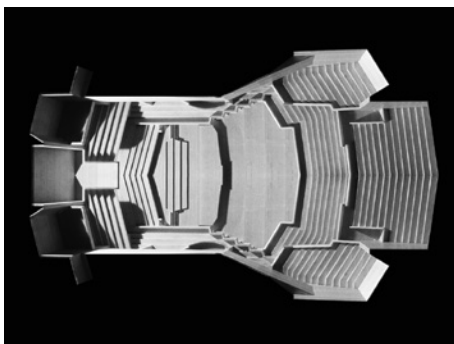


Teatro en el Generalife, 1990. Maqueta.

Proyectos y concursos para salas musicales realizados por García de Paredes entre 1964 (concurso para la Ópera de Madrid) y 1990 (Teatro en el Generalife).



Auditorio Nacional de Música, 1988. Sala sinfónica, maqueta y sección longitudinal.



En los sucesivos dibujos, la planta se va estrechando y alargando contenidamente, según se afinan el volumen y las reflexiones en las secciones. *Paralelamente, en el Paseo por la Arquitectura de la Música*, discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en 1986, expone las relaciones entre las reflexiones geométricas del sonido en la sala musical y las reflexiones teóricas sobre el propio espacio musical. El Auditorio de Madrid, recoge pensamientos intangibles como son la sensación acústica y espacial de los músicos, la proximidad del oyente a los intérpretes y otros factores como la intimidad musical, que relaciona con el espacio místico referido a la arquitectura religiosa, que si en el factor acústico se logra desde soluciones de mayor presencia sonora, en el psicológico depende mucho de la mayor o menor presencia del público, como expresa él mismo:

“La Philharmonie de Scharoun significa para la arquitectura musical la frontera entre un antes y un después. ¿Cómo ignorarlo?. En Berlín, el sonido, consecuentemente con esa menor intimidad, aparece siempre, incluso desde las localidades más cercanas a la orquesta, como distanciado; por el contrario, en Madrid, el sonido posee mayor presencia. Está con nosotros, no lejos de nosotros”.

El estrechamiento del escenario en la sala de Madrid, obedece a la necesidad de que los músicos puedan oírse unos a otros con claridad, e incorpora soluciones nuevas como son las tribunas situadas junto al órgano, que permiten grandes obras corales o el acceso diferenciado del coro que produce un movimiento de personas en el escenario, casi escenográfico. Hoy, tras veinticinco años de sonar música en este interior preciso y hermoso, reconocido en el mundo musical, diría que fue proyectado bajo criterios de una arquitectura compacta y deliberadamente intemporal, casi anónima, de tal modo que el arquitecto y su arquitectura no están voluntariamente presentes, haciendo realidad la utilidad de la arquitectura.

Se inauguró en 1988 con *Atlántida*, de Falla, donde el músico quiso realizar la síntesis del mundo antiguo y moderno y que acompañó el pensamiento de García de Paredes desde sus comienzos y más atrás en el tiempo incluso, desde que decidió ser arquitecto en el verano de 1941, con la bahía de Cádiz como fondo y de la mano de Casto Fernández-Shaw, vinculado también a Falla y a *Atlántida*.

Capítulo 3

Atlántida y Falla son el origen del Auditorio de Granada, homenaje construido al músico que materializa un pensamiento y unos principios compartidos. García de Paredes continuará por azar, la edición de *Atlántida* de Fernández-Shaw y también de Germán de Falla, hermano arquitecto del músico. Falla es para García de Paredes, que no ha tenido maestros cercanos, su maestro de arquitectura, como expresa él mismo, y son diversos los paralelismos entre el pensamiento musical de Falla y el arquitectónico de García de Paredes: Austeridad, concisión en su expresión, la relación entre el arte nuevo y el pasado, entre lo artesanal y lo culto.

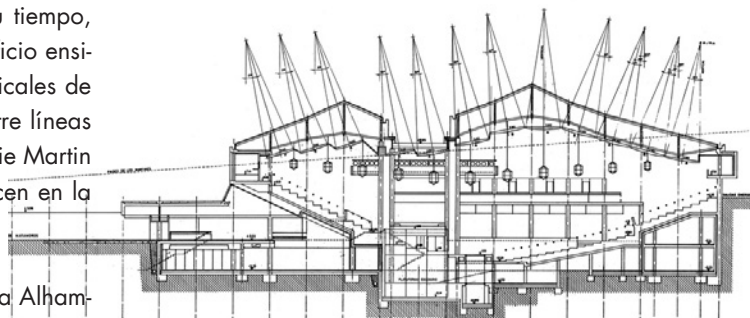
Ambos son hombres de lento estudio y de prospección analítica, no de improvisaciones. En el estudio de la obra y pensamiento de Falla, García de Paredes encuentra un referente en el que afirmar su propio pensamiento. Éste aún la intensa preparación de su oficio en sus primeros años de profesión, dominados por un personal racionalismo, con el conocimiento del pasado, comprendido como algo próximo.

Falla muere en Altavilla, Argentina, en 1946 y sus documentos regresan a España. García de Paredes se casa diez años después con Isabel, sobrina del músico y, por azar, se involucra en el universo Falla. La extensa correspondencia del arquitecto al respecto, se conserva en el Archivo Manuel de Falla y en ella se puede seguir su voluntad en estudiar y comprender todo aquello relativo a los deseos del músico, de establecer relaciones entre la arquitectura, ordenación de la materia en el espacio y la música, ordenación de sonidos en el tiempo. Ambas disciplinas se valen de documentos abstractos, planos o partituras, con las que terceras personas ejecutan las obras. Y hasta 1991, cuando el legado Falla se traslada a Granada, éste comparte los espacios de su propio estudio de arquitectura, donde musicólogos documentan los valiosos papeles mientras los edificios toman forma.

El Auditorio Manuel de Falla se forma así a la par que su Archivo y la depuración del proyecto entre 1962 y 1978, cuando se inaugura, es constante. La sala, con distintas variantes, debía tener la mejor comunicación acústica y visual entre espectadores y músicos y el profesor Lothar Cremer, acústico de la admirada Philharmonie y de la sala de Madrid es su colaborador. La sala final es una solución nueva y rotunda con dos graderíos asimétricos enfrentados y una construcción austera en la que se suspenden unos grandes faroles poliédricos.

Digamos que el Auditorio es en arquitectura lo que el Concerto de Falla es para la música donde las notas musicales, tan modernas para su tiempo, en realidad comprimen el pasado. Pero el Auditorio no es un edificio ensimismado en la figura de Falla, mira también a otros edificios musicales de su tiempo, según examinamos las carpetas de croquis. Se leen entre líneas desde el National Theatre de Londres y el Royal Festival Hall de Leslie Martin a la siempre presente Philharmonie berlinesa, edificios que aparecen en la biblioteca de García de Paredes.

Así describe Josep Lluís Sert el Auditorio: "Mirando a la colina de la Alhambra desde el lado de la Vega, aparece el Centro Falla como un conjunto de volúmenes bien definidos y diferenciados, de clara expresión geométrica, como un racimo de formas crecidas de dentro a fuera como las de los grandes muros ciegos de la Alcazaba y la torre de Comares. Los materiales, debido al predominio del ladrillo y la teja, dan al conjunto tonos de tierra que evocan los de antiguas construcciones. La silueta escalonada de las cubiertas sigue la topografía y pasados los primeros años, dará la impresión de ser parte integrante de un paisaje, de haber estado siempre allí".



Cartel de los conciertos inaugurales del Auditorio Manuel de Falla con una fotografía del músico en 1926 que se corresponde con los años en que vivió en Granada en el carmen de la Antequera Alta, próximo al Auditorio. Este cartel estuvo desde entonces presente en el estudio de García de Paredes.

Auditorio Manuel de Falla en Granada. Sección longitudinal por la sala.



El Auditorio Manuel de Falla visto desde el hotel Alhambra Palace con Sierra Nevada al fondo. En los muros escalonados de ladrillo el balcón de Melisendra, heroína de *El Retablo de Maese Pedro*, tiene un enigmático protagonismo. Foto JMGP.

Portada del número cero de la revista *IANUS*, junio de 1980.



Capítulos 4 y 5

Pensemos ahora sobre la confrontación entre arquitecturas de distintos tiempos y en el necesario diálogo entre ellas en un lugar común, asunto sobre el que hoy existen actitudes dispares. Dos años después de inaugurarse el Auditorio Falla, la revista *IANUS* publicó su número cero que fue un acontecimiento del que sólo quedó ese número, el número uno no llegó a salir. Considera la historia, un instrumento indeclinable para el proyecto que debe ser incorporada a la experiencia. Su director es Oriol Bohigas quien escribe:

“La calificación histórica desaparecerá de los criterios de selección y cada obra, antigua o moderna, obsoleta, reutilizada o dispuesta para un cometido reciente, se presentará desde el mismo punto de vista, desde la autonomía de su calidad.”

IANUS publica el Auditorio y la Fundación Rodríguez-Acosta para la que García de Paredes está construyendo entonces una ampliación, con criterios análogos: no importa el tiempo y cada obra nueva se inserta independiente entre las obras del pasado, en un delicado equilibrio pero mirando a su alrededor. Giancarlo De Carlo, quien comparte con García de Paredes amistad y pensamiento, escribe en *Spazio e Società* que la solución a la intervención en lugares históricos es compleja porque implica muchas componentes: la topología, la escala, la organización de los espacios internos, la estructura de los espacios exteriores o la técnica constructiva. La solución no es única ni es una cuestión tan sólo de “asonancia” o “disonancia” con el contexto del tejido preexistente.

En los mismos años en los que se construyen los nuevos muros ciegos de ladrillo del Auditorio de Granada, García de Paredes proyecta un Carmen Imaginario en el Albaicín sobre los muros de una antigua construcción. El planteamiento es distinto, proyecta apoyándose en los muros existentes y manteniendo su planta que le otorga una aparente simetría y su traza se alarga y estira con miradores para encontrar las vistas entre los cedros.

La torre del antiguo carmen se mantiene y se transforma para el estudio del pintor Miguel Rodríguez-Acosta, el cliente imaginario, con un empinado lucernario orientado a Norte. Vemos que la atención a los espacios exteriores, como espacios con carácter propio es común a este Carmen, al Auditorio y a la ampliación de la Fundación Rodríguez-Acosta, todos ellos tratan de lo viejo y lo nuevo, pero sus estrategias son distintas.

El planteamiento que emplea en 1982 en la ampliación de la Fundación Rodríguez-Acosta, es hacer desaparecer el edificio que alberga la colección Gómez Moreno bajo los parterres proyectando una ampliación disuelta, un “no” edificio, incrustado en la topografía de la colina de Mauror en la que los sólidos muros blancos sólo son visibles desde la calle Aire Alta. Desde la puerta de entrada sólo se ve la vega de Granada.

El luminoso vaciado de su interior en realidad construye, por supuesto una perfecta solución a las necesidades, construye un pequeño jardín panorámico entrelazado con los cultos patios y jardines del Carmen Blanco.

La Alhambra, descrita por García de Paredes como la mayor función urbana del pasado, supone una perfecta unidad entre construcciones y espacios abiertos y también entre los distintos sentidos, jardines y edificaciones que se enlazan entre sí. No es una arquitectura construida para siempre, está continuamente rehaciéndose sobre los muros que ya existen y sus espacios son distintos materialmente en el tiempo, pero iguales.

Más comprometida, por su inclusión dentro del Museo del Prado, es la desaparecida Sala Juan de Villanueva que se inaugura un año después de la ampliación de la Fundación. Creo que esta sala constituye una contribución valiosa al debate teórico de los años ochenta en cuanto se presenta como una alternativa de modernidad, una manera de ver el valor de lo histórico como una cuestión sin tiempo.

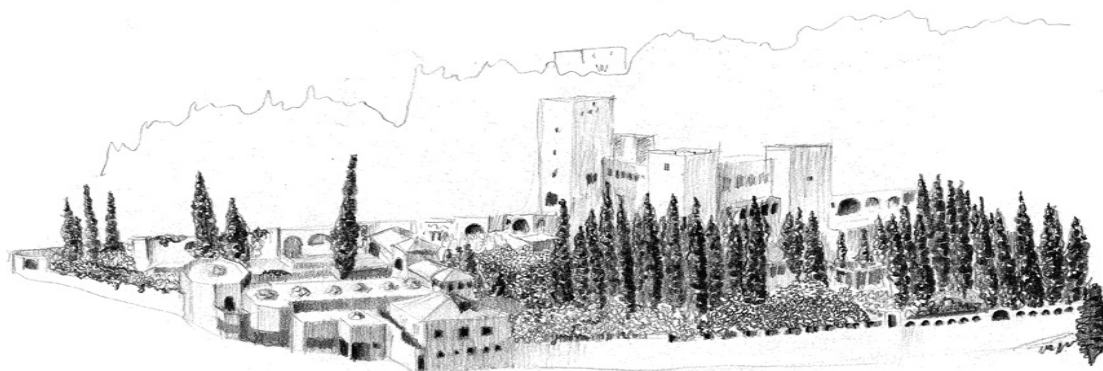
Durante veinte años la Sala Juan de Villanueva se integró con una arquitectura clara y atemporal en el Museo del Prado y en su vida cultural, dando razón a la deseada coexistencia entre distintos tiempos en un mismo edificio. Se insertó en el olvidado espacio absidal, hasta entonces un almacén, llenándolo de luz al abrir cinco ventanales tapiados y puso en valor sus espacios adyacentes.

Y como escribe Saramago en sus pequeñas memorias al recordar la casa familiar desaparecida: "Esta pérdida, hace mucho tiempo que dejó de causarme sufrimiento porque, por el poder reconstructor de la memoria, puedo levantar en cualquier momento sus paredes" y en este caso, puede ayudarnos a reflexionar sobre un asunto vigente como es construir sobre lo construido y a pensar en la memoria como una cuestión de síntesis entre distintos tiempos.



Legado Gómez Moreno en la ampliación de la Fundación Rodríguez-Acosta en Granada, 1982. Sala - lucernario octogonal.

Dibujo a lápiz de la Fundación y de su ampliación entre los cipreses. 1974-1978





Detalles de la urna - protección para el *Guernica* en el Casón del Buen Retiro de Madrid, 1981.

Ponti, Gio. *Amate L'Architettura*. Genova: Società Editrice Vitali e Ghianda, 1957. Ejemplar dedicado a García de Paredes.



Como ocurre también con la desaparecida urna para el *Guernica*, necesaria en 1981 a requerimiento del MoMA. Se situó, hasta 1992, como una pieza cristalográfica bajo la bóveda pintada por Giordano en el Casón del Buen Retiro, sin alterar su espacio confrontando cosas distintas y tiempos distintos.

Capítulo 7

El grabado de Dürero, *Melencolía*, y su poliedro truncado se encontraba entre los dibujos para el *Guernica*. Ponti escribe en *Amare la Architettura* que "La arquitectura es un cristal", quizá porque nos permite conocer a través de ella cuestiones en penumbra, como es la raíz de los proyectos. Una cita de este libro: "Un pensamiento me acompaña siempre: la arquitectura religiosa no es una cuestión de arquitectura, sino de religión", encabeza la memoria del concurso de la iglesia de Cuenca en 1960.

Pensemos ahora en las iglesias proyectadas por García de Paredes. Si la música había guiado los proyectos para los auditorios, en las iglesias, edificios también para un uso colectivo, podemos afirmar que el pensamiento es la religión y la mejor comunicación entre las personas que se reúnen, en este caso para orar. Las dos iglesias construidas antes, la capilla del Aquinas construido con La Hoz y la iglesia de Vitoria con Carvajal, son brillantes y reconocidas por su modernidad pero no tienen ese carácter social, casi laico, y colectivo de las dos iglesias posteriores, Málaga y Almendrales y en el concurso de la iglesia de Cuenca, más calladas, en las que claramente los destinatarios son las personas que se congregan en ellas.

En la iglesia de Málaga el reto era encajar en un estrecho solar una iglesia, un convento y un claustro abierto donde sonara el agua de una fuente, para 15 carmelitas y se resuelve con una estructura ligerísima sobre el espacio de la iglesia, construida con grandes cerchas triangulares, para suspender las celdas de los frailes y crear un claustro elevado bajo el cielo de Málaga. El sencillo ladrillo en el interior y exterior, la estructura metálica vista, quieren ser un fondo neutro sobre el conjunto de los árboles gigantes, verdaderos protagonistas de la Alameda, ante los que la arquitectura retrocede a un plano secundario sin reclamar atención.

Stella Maris está tras cinco décadas incorporada a la vida de la Alameda, incluso aparece en una novela: *Continental & Compañía*, que la describe así:

"...tiempo después, escribe Alfredo Taján, supe que el arquitecto de Stella Maris respondía al nombre de José García de Paredes -, templo católico luminizado, diáfano, donde el laicismo formal superaba, sin embargo, el misticismo ecuménico, y rompía valientemente con el espíritu decimonónico de la Alameda, templo grato, límpido y abstracto".

También la lectura de las cartas entre el arquitecto y el carmelita Padre Plácido me desveló otras cuestiones:

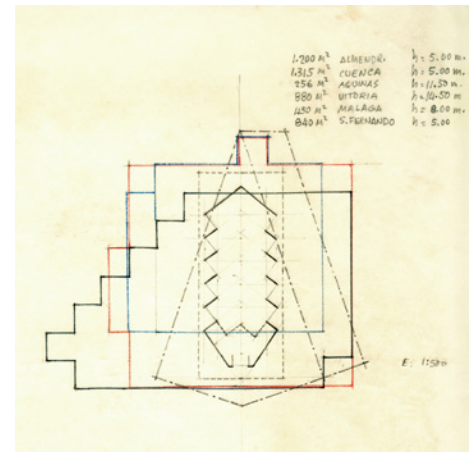
"No crea, escribe, que me da ninguna mala noticia al decirme que nadie se fija en la arquitectura ni en el arquitecto. En secreto le diré que la buena arquitectura ha sido casi siempre anónima y ha empezado a torcerse al aparecer en escena el arquitecto como bicho con nombre y apellido, esto que me dice, constituye mi mayor triunfo íntimo".

El carácter laico de Stella Maris y su callada apariencia formal ante la ciudad se explica desde la intención de construir una casa para la comunidad de carmelitas. Ese carácter de casa para los hombres es, con distinta forma, el que tienen las iglesias de Cuenca y Almendrales.

En el concurso para San Esteban de Cuenca, con un planteamiento inusual duramente contestado por las voces religiosas del momento que no comprendieron que el proyecto proponía un necesario acercamiento de la Iglesia a las personas, que el tiempo ha demostrado, vuelve al origen de las cosas, pues como expresa: "es oportuno revisar desde las raíces religiosas el concepto ideológico de la Iglesia". La propuesta, si bien no fue premiada, supone en 1960 el estudio de un tipo diferente de espacio religioso que se perfecciona y que se construye en la iglesia de Almendrales.

Se ha relacionado a menudo la iglesia de Almendrales con el espacio multipolar de la mezquita de Córdoba pero quizá sea la Capilla Real de Cholula en México, la verdadera referencia de su interior. En esta iglesia colonial del siglo diecisiete, los elementos modulares, que como un racimo de pequeñas cúpulas construyen la iglesia, tienen incorporada la iluminación cenital en cada elemento. Y la similitud no sólo es formal, pues se trata de un espacio colectivo de reunión. La memoria de este concurso describe tres planteamientos a seguir, primero el ideológico con la reflexión de cómo debe ser un espacio religioso, después el arquitectónico y cómo la arquitectura lo puede hacer posible y termina con el planteamiento constructivo y económico para hacerlos realidad. Revisa los evangelios y posibles indicaciones de cómo debe ser una iglesia: "¿Es verdaderamente la iglesia la casa de Dios?, -se pregunta-. Los evangelios no nos dicen que Dios tuviera una casa... Dios no necesita una casa, está en todas partes, no se moja con la lluvia, no pasa frío. La iglesia es más exactamente la casa de los hombres, que necesitan un lugar para reunirse ...". El planteamiento arquitectónico insiste en el espacio isótropo y abstracto que permita las necesarias ampliaciones y reubicaciones de las partes en un esquema de uniformidad absoluta.

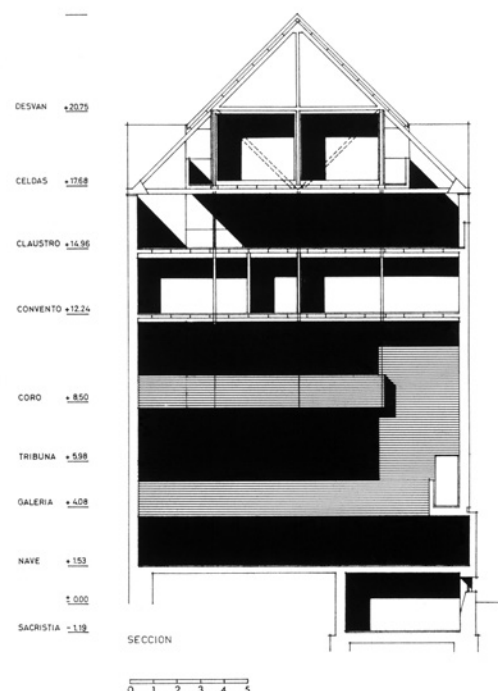
La iglesia de Almendrales es la confirmación de cómo en arquitectura todos los proyectos, contruidos o no, dejan un sustrato sobre el que se prepara el siguiente. El concurso para la iglesia de Cuenca, aparece con determinación en los primeros dibujos de Almendrales y cinco años antes, se encuentra esta misma estructura modular en el proyecto para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia, con el que gana la beca de la Academia de Roma, donde ocho lucernarios repetidos cubren el espacio, conteniendo cada uno de ellos, como células base, toda la información del conjunto.

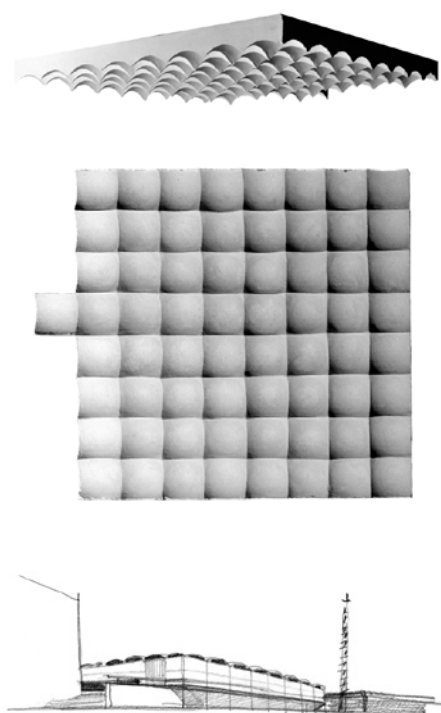


Dibujo con estudio comparativo de las dimensiones y superficies de las iglesias proyectadas en los años sesenta:

Almendrales 1200 m²
Cuenca 1315 m²
Aquinas 256 m²
Vitoria 880 m²
Málaga 450 m²
San Fernando 84 m²

Iglesia Stella Maris en Málaga, 1964. Sección transversal con superposición de usos. De abajo arriba: Cripta, Iglesia, coro, convento, claustro y celdas.





Sin embargo el planteamiento esquemático del Pabellón de Venecia, y riguroso en la iglesia de Cuenca, se torna versátil y delicado en Almendrales. La composición de sus lucernarios se afina hacia el encuentro de las dos calles que configuran el solar, buscando incorporarse al sitio. Pero evidentemente, están en Almendrales las referencias al conocimiento de la arquitectura europea del momento, en especial al orfanato de Van Eyck en Ámsterdam y también está el aire Khaniano del edificio desde la autopista de Andalucía. Muros herméticos de ladrillo trabados entre sí con marcados contrafuertes, cerrados al ir y venir de los coches que como un biombo, envuelven un interior independiente.

En Almendrales el sentido de lugar religioso se extiende más allá de su interior al organizar un recinto en el que el patio de entrada cobra especial valor como espacio de preparación que antecede al lugar sagrado. Y Almendrales fue el origen de otra obra, pues el conjunto de claraboyas transparentes, quizá sugirió la exposición Falla en el Monasterio de San Jerónimo de Granada en 1962 que retoma, a otra escala, la repetición de elementos de las cubiertas de la Iglesia.

Capítulo 6

En la exposición Falla, donde por vez primera se exhibe su legado, las claraboyas industriales, en un contexto insólito adquieren verdadera presencia material con su cercanía y luz interior. La vitrina - lámpara descrita por Banham en *Architectural Review* o por Ponti en *Domus*, y situadas en penumbra en el centro del monacal refectorio sin tocar sus paredes, son un gesto radical, resuelto con extrema sencillez y lógica. En este sentido el acierto, es establecer una circulación perimetral rodeando y poniendo en valor misteriosamente el objeto de la exposición.



Concurso de la Iglesia de San Esteban en Cuenca, 1960. Maqueta de la cubierta modular con cúpulas para introducir luz natural en su interior, croquis del exterior y maqueta del interior.

Interior de la Iglesia de Almendrales vista desde el coro. Foto Alberto Schommer, 1965.

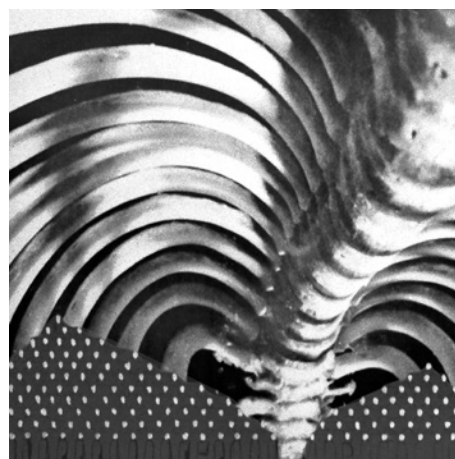


El cuaderno en el que el arquitecto define el contenido de cada vitrina, también recoge los bocetos para una escenografía para *Atlántida* que fuera fiel a los deseos del músico y en su correspondencia expresa la voluntad de encontrar un destino de utilidad social para su legado, ordenado entonces en las estanterías de su propio estudio. Si su actitud como arquitecto es convertir en materia las ideas y las necesidades del destinatario de la arquitectura, también lo es cuando decide preparar una escenografía, que fuera fiel al pensamiento de Falla, quien en su extensa correspondencia con José María Sert, pintor que daba forma a esta "realización plástica", como la denominaban, describía cada uno de los cuadros. "Yo veo los cuadros cuando compongo música", escribe Falla a Sert en 1928.

Entre los planos y maquetas del estudio estaban estos dibujos desconocidos, tres series de escenografías con distintas técnicas, collages sobre fotografías de Feininger sobre temas de la naturaleza, y otros rotulador y tinta. Más tarde y con motivo de la exposición *Atlántida Sonidos y Materia*, en Granada en 2008, Vaquero Turcios desveló una última serie de escenografías en colaboración con el arquitecto. Nunca se ejecutaron.

Y sobrecoge leer las cartas del músico mirando estos dibujos ahora: en el Peregrino, Falla escribe a Sert: "Colón recorre con paso tardo un áspero camino ascendente, sembrado de cruces negras, y que ocupa distintos planos. Una ensenada casi en el centro de este camino, deja ver el Atlántico con las columnas de Hércules iluminadas en el lejano horizonte".

En las escenografías para *Atlántida*, aparecen personas distintas que con iguales inquietudes piensan y desean lo mismo, cuando crean con distintos medios de expresión, para una misma obra.



Exposición Falla en el refectorio de San Jerónimo, Granada, 1962. Foto JMGP.

Escenografía de JMGP para *La Atlántida* de Manuel de Falla, 1962. Parte II. *El dragón*. Collage sobre fotografía de Andreas Feininger *Gorilla's ribcage*. En primer plano aparecen estáticos, como deseaba Falla, los dos grupos corales.

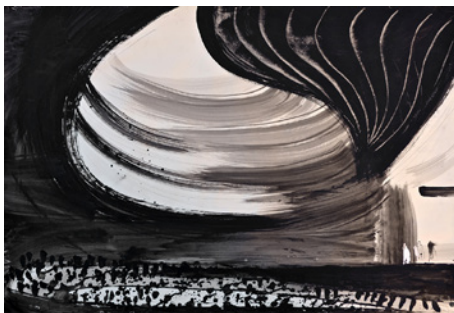
Escenografía de JMGP para *La Atlántida* de Manuel de Falla, 1962. Parte III. *El Peregrino*. Dibujo a rotulador. En ellas podemos seguir visualmente las descripciones que Manuel de Falla hace a José María Sert. El arquitecto estudió a fondo la correspondencia entre Falla y Sert para dar forma al pensamiento de ambos.

Dibujos de Joaquín Vaquero del interior de la sala para la Ópera de Madrid, propuesta del equipo 354731:

Gouache y tinta sobre papel 70 x 100 cm.

Gouache y tinta sobre papel 70 x 100 cm.

Gouache sobre canson 70 x 100 cm.



En este sentido, la integración de la arquitectura con las artes va mas allá de una mera relación primaria en el plano de las artes visuales. A menudo los propios artistas no han sido contemporáneos ni estaban cercanos, como García de Paredes y Vaquero que se sumergen en los deseos e intenciones de Falla y Sert, y dan forma plástica a un pensamiento musical.

Capítulo 8

Pero en este relato no debemos perder el hilo de Ariadna al adentrarnos en el tiempo y encontrar obras en las que nos gustaría detenernos, miradas con la luz de otro tiempo. Y la cuestión ahora es pensar la arquitectura como una actividad en la que intervienen distintas personas, en la que el arquitecto atiende y da forma a otros conocimientos como una forma de inteligencia colectiva, que no implica el anonimato de los participantes.

El trabajo en grupo con arquitectos próximos se convierte en los años de *Atlántida* en una forma de intercambio y descubrimientos en diversos proyectos, como es el concurso para la Ópera de Madrid, donde Vaquero participa en el resultado plástico del conjunto y Enrique Franco, musicólogo que documenta el Archivo de Falla, asesora musicalmente al grupo de arquitectos: Aranguren, Corrales, Molezún, Sota y García de Paredes. La precisa y preciosa propuesta me indica que en obras conjuntas, el criterio no es buscar autorías individuales sino colectivas.

Por ello me detengo en este grupo, en su organización y sus afinidades, estructurado como una suma de individualidades. Se asocian para abordar distintos proyectos, para acometer tareas en concreto y de manera aleatoria, según el caso. Cada uno tiene su propio estudio en la calle Bretón de los Herreros, pero se ven casi a diario y trabajan de una manera ordenada y personal. Están convencidos que trabajar colectivamente, además de permitirles abordar trabajos importantes, mejora la calidad del proyecto, como escribe García de Paredes: "por el esfuerzo personal al tener que someterse a la crítica del resto de grupo". Entre croquis, números sobre superficies, tiempos de reverberación y gastos compartidos, había un pequeño papel mecanografiado que explicaba su organización. Cada arquitecto es responsable de una parte del proyecto y se forman grupos dobles y triples para evitar visiones parciales.

El proyecto cuestiona el Teatro de Ópera contemporáneo desde su origen en todos sus aspectos, también su relación con la ciudad, y nada se da por hecho. Desmenuzan las bases del concurso, escriben, dibujan, estudian y discuten. Hacen análisis muy detallados de todas las cuestiones del proyecto con conciencia de grupo organizado, con un objetivo común. Sin las ataduras de la teoría, se lanzan sin dudar a proyectar con un enorme sentido de la definición gráfica de cuanto proyectan, pero insistiendo en conocer todo aquello que dibujan, la arquitectura era para ellos una cuestión ética y una forma de vida.



Todos ellos, ya habían colaborado antes en el Pabellón de Bruselas, proyectado por Corrales y Molezún, donde habían trabajado colectivamente en su instalación interior. Y con Carvajal, acometen el Poblado de Almendrales, el último poblado dirigido de Madrid, el más orgánico, como un sistema de espacios abiertos en el que los bloques asimétricos, orientados a sur, se implantan sobre una trama ortogonal girada hacia el sol que permite percibir la topografía. En Almendrales todo se plantea como nuevo, pero sé por los papeles antiguos y por los viajes, que Vallingby, de Markelius en Estocolmo, estaba presente; como también el Vivian Beaumont Theatre, de Saarinen en Nueva York, estaba presente en las salas lenticulares de la Ópera de Madrid, y todo ello lo descubrían en grupo, compartiendo archivos, que eran entonces las publicaciones que importaban en un Madrid en blanco y negro al que Vaquero ha puesto ahora color con sus dibujos.

En los estudios nucleados de Bretón de los Herreros estaban también Fernández del Amo, aglutinador de vanguardias artísticas en esas décadas oscuras, y Amadeo Gabino. Las artes plásticas tienen entonces una proximidad a la arquitectura, no sólo física. Pintores como Rivera, Sempere y Guerrero comparten con el arquitecto los espacios de los Auditorios de Madrid y Granada, Torner comparte las obras en el Museo del Prado y Lucio Muñoz deja constancia de los intereses comunes en su Homenaje a García de Paredes en 1990. También Labra había diseñado en 1957 el pavimento pixelado del pabellón español de la Trienal de Milán de Carvajal y García de Paredes.

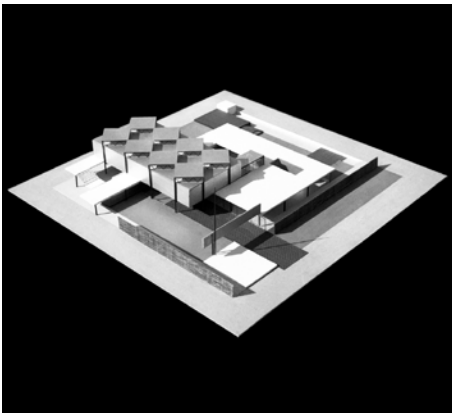
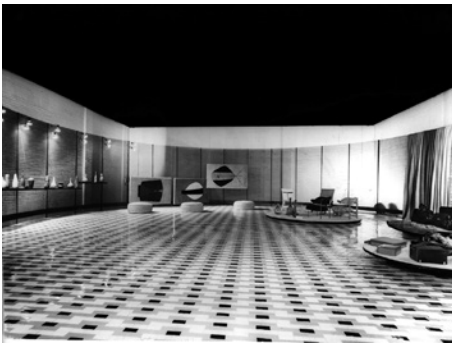
Capítulo 9

Ambos habían compartido pensionado en la Academia de España en Roma, donde vivía un joven Vaquero Turcios pues su padre Vaquero Palacios era el Secretario. Es un hecho cierto la importancia del viaje para un arquitecto y desde Roma partieron, con Isabel de Falla, hacia gran viaje europeo recorriendo miles de kilómetros, los cuatro en un Seat 600.

Plano de ordenación firmado por Corrales, Molezún, Carvajal y García de Paredes, enero de 1959. Con el Norte geográfico se grafían el Norte Magnético y el Eje Heliotérmico indicando la importancia de la orientación solar. En un trazo más claro se sitúa la Iglesia que se proyecta en 1961 en el área destinada a equipamiento religioso.

Lucio Muñoz, *Trío para J. M. García de Paredes*, 1990. 114 x 146 cm, técnica mixta sobre tabla





Carvajal y García de Paredes, Panteón de los Españoles en el Cementerio *Campo Verano* en Roma, 1957.

Carvajal y García de Paredes, Pabellón de España en la XI Triennale de Milán, Medalla de Oro 1957.

Pabellón en la Bienal de Venecia, 1955. Maqueta. Proyecto con el que García de Paredes obtiene el Premio de Roma.

García de Paredes y La Hoz, Colegio Mayor Aquinas en Madrid, 1957. Planta de dormitorios.

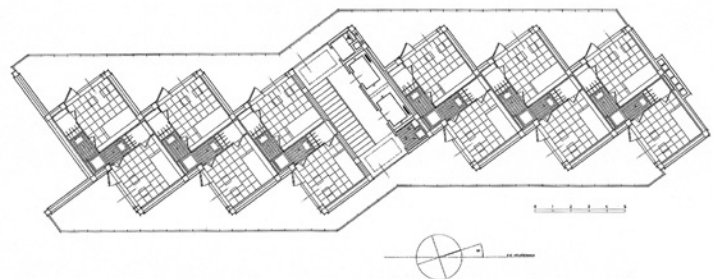
Las fotografías del viaje nos muestran el recorrido por la historia de la arquitectura europea de unos jóvenes entusiastas, que establecen relaciones multipolares con personas de los países visitados. Pero el viaje para un arquitecto tiene una doble vertiente además del conocimiento y de la experiencia directa de la arquitectura y ésta es el alejamiento de la propia realidad para situarse exento de presiones frente a nuevas situaciones, con el ánimo fresco despojado de ataduras, a la hora de proyectar.

El conocimiento de la arquitectura nórdica, no sólo desde el punto de vista formal, tuvo que ver con el laicismo humanizado del Panteón de los Españoles que García de Paredes y Carvajal construyen en Roma con el escultor Donaire. Arquitectura y escultura están en síntesis con las ideas de los tres pensionados que plantean un espacio abierto exento de símbolos religiosos, distinto de las capillas que lo rodean. Exploran un camino nuevo en el que el resultado se aleja del monumento funerario que pasa a ser un espacio simbólico de dos planos en equilibrio, uno de hormigón y otro de acero y bronce, dispuestos sobre una plataforma tersa que se acerca más a un patio a cielo abierto para las personas, a una casa para siempre.

Capítulos 10 y 11

Hemos visto a través de distintas obras el valor que tiene la transformación en los proyectos y cuestiones como son la relación entre las artes y la arquitectura. También el valor de la colaboración entre distintas personas y de la autoría colectiva, que enriquece la obra. Hecho que sucede también en el Aquinas, Premio Nacional de Arquitectura en 1957, de García de Paredes y Rafael de la Hoz, en la que Carlos Lara dejó las abstractas vidrieras en la capilla como parte integrante de su limpia arquitectura. El Aquinas ha sido ampliamente publicado y me detendré sólo en algunos aspectos como es la colaboración y en el aprendizaje que supone para los muy jóvenes arquitectos, estudiantes cuando comienzan el proyecto.

El Aquinas que nace en las mesas de esta Escuela de Madrid, es el verdadero banco de aprendizaje de proyectos de dos jóvenes en los que la amistad sin fisuras y la dedicación absoluta al proyecto consigue un resultado sorprendente. El Aquinas es también el apoyo incondicional y la apuesta de los dominicos Aguilar y Úbeda, a dos alumnos extraordinarios de la 100 Promoción de la ETSAM. El proyecto se transformaba a la vez que se formaban los estudiantes – arauitectos.



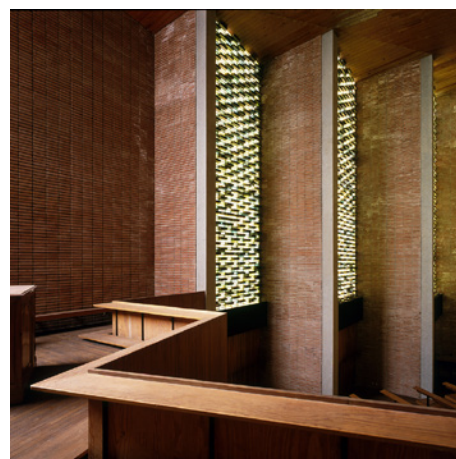
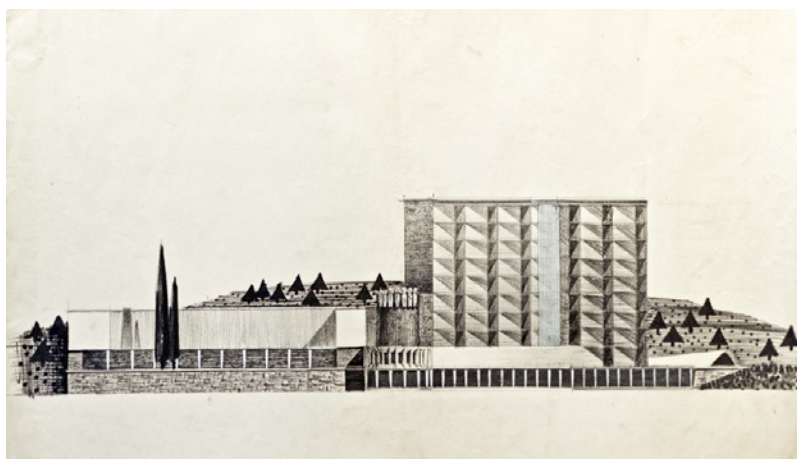
Acostumbrados ahora a ver el Aquinas a través de su imagen definitiva, parece que siempre fue así y por este motivo la crítica se sorprendió de la madurez de sus autores. Detengámonos ahora en la enseñanza que recibieron del proyecto. Está claro que en el Aquinas no hay un maestro directo de arquitectura. El aprendizaje surge autodidacta y del propio proyecto, con la ayuda de publicaciones extranjeras llegadas con cuentagotas, que desconocen sus profesores, más preocupados por afirmar una identidad nacional. Y me pregunto, ¿no ocurre ahora algo parecido?, ¿conocemos ahora los intereses de los más jóvenes y el mundo en el que proyectarán?

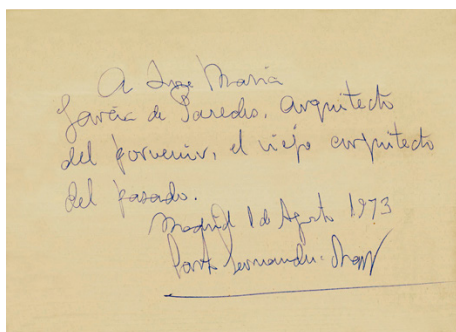
Sin embargo la formación técnica y de la historia que reciben entonces, es sólida y son las herramientas que les permiten abordar los proyectos que vendrán. Y esos necesarios conocimientos técnicos para el arquitecto, eran impartidos por la Escuela de Madrid que sin embargo vivía alejada de la realidad del momento, necesaria también en el proyecto. El descubrimiento del Aquinas fue aplicar esos conocimientos adquiridos a una nueva actitud ante la arquitectura. Fue aplicar los conceptos de continuidad y tradición al proyecto y de pensar el proyecto como una pequeña ciudad para personas reales, para los dominicos y para estudiantes como ellos mismos, que sabían perfectamente cómo debía ser un colegio mayor. La publicación PROGRAM, de la Universidad de Columbia en 1964, prologada por Gropius con un texto titulado "Tradición y continuidad" y con otro de Carlos Flores sobre arquitectura española, cuadra con esta presentación que hago del Aquinas.

Así llegamos al final de esta lectura, o al principio de la historia, cuando en 1941 Casto Fernández-Shaw en Cádiz, dirige los pasos de García de Paredes hacia la arquitectura, profesión con la que nunca antes había tenido contacto. ¿De qué hablarían ambos?. Quizá Fernández Shaw le hablaría de su ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1912 y de sus estudios. Le hablaría de su maestro, Antonio Palacios, en cuyo estudio había dibujado el moderno Círculo de Bellas Artes de Madrid. Le hablaría de sus profesores en la Escuela de Arquitectura, de Aníbal Álvarez y Anasagasti ambos pensionados en la Academia de Roma.

Dibujo a lápiz de García de Paredes del alzado Oeste del Aquinas, diciembre 1952. El testero de la capilla es circular y se decora con bajorrelieves de Lara.

Vidrieras de pavés en la capilla del Colegio Mayor Aquinas. Carlos Pascual de Lara con García de Paredes y La Hoz, 1957.





Dibujos para *Atlántida*, de Fernández Shaw dedicados a García de Paredes. Archivo Manuel de Falla.

Quizá le enseñaría fotografías de su central eléctrica, Medalla de Oro en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1921 y de la moderna gasolinera Porto Pi, en un Madrid que el joven no conocía y tal vez le hablaría de Sant'Elia. Tras aquellos encuentros, decidió ser arquitecto y Fernández-Shaw estuvo desde ese día cerca de sus estudios y de su trayectoria profesional.

Por este motivo García de Paredes había dibujado todos sus proyectos en el tablero vertical de enorme contrapeso cilíndrico con un preciso tecnógrafo *Nestler*, que fue de Fernández-Shaw, que le permitirían con el tiempo dibujar los ángulos que necesitan las visuales y trazados acústicos y también desplazarse con seguridad y suavidad en todas las direcciones del plano, llegando a cada extremo en las secciones de las salas de concierto. También le permitiría alejarse de la frialdad de la arquitectura racional del paralelismo y le permitiría la precisión y exactitud de las medidas y de las escalas, utilizando la misma herramienta de dibujo.

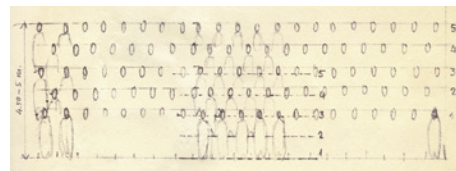
García de Paredes se inicia así en la arquitectura por azar. Y el azar era doble pues Fernández-Shaw era hijo del malogrado libretista de Falla en la *Vida breve*. Y como tantas veces, la vida construye las biografías personales y organiza estas relaciones sin nuestra intervención, de una manera imaginativa. Como escribe Saramago en *Todos los nombres*, la elección de ser arquitecto era consciente pero tomada sin intuir lo que vendría:

"A lo largo de los cruces de tu camino te encontrarás con otras vidas: conocerlas o no conocerlas, vivirlas a fondo o dejarlas correr, es asunto que sólo depende de la elección que efectúas en un instante."

Entre los papeles antiguos encontré esos nombres que me explicaron que la arquitectura, o mejor dicho, su ideario, es plenamente vigente. No sé por qué he puesto en valor estas ideas, quizá porque en ese momento me interesaban como arquitecta en nuestros proyectos: la dificultad de construir en un paisaje, de construir sobre lo construido con los restos del pasado, el delicado equilibrio del entorno urbano, la relación con otras disciplinas y con las artes o el rigor con que se debe responder al programa y a las necesidades. Y ahora, como a todos, nos preocupa la economía. Esa obligación ante la economía, común al grupo de arquitectos de su generación, nos la muestra como una responsabilidad social, concepto más amplio que el precio de las cosas. A esa economía intelectual se llega por la precisión y la exactitud. Y la medida, vista como equilibrio entre medios y resultados, lleva a prescindir de todo aquello que no es necesario.

En los papeles antiguos hallé una revisión exhaustiva de todas las cuestiones que intervienen en el proyecto de arquitectura y en el desarrollo de su construcción: holandesas llenas de números, medidas y precios, como esas "garapatitas" en los hilos de la música, que describía Azorín. También encontré que nuestro trabajo como arquitectos no es tan misterioso como pueda parecer, como le respondió Falla a Azorín, al imaginar el trabajo de un músico.

La galería de nombres, muchos no arquitectos, que encontré al adentrarme en la oscuridad del archivo, me explicaron una actitud generosa y participativa de una actividad coral, no centrada en la figura del arquitecto: la arquitectura.



Reelaboración necesaria para adaptar la tesis formato y línea editorial de la colección *arquía*/tesis de la Fundación Arquia:

Si bien se desea mantener la estructura de relato o de paseo por las arquitectura de José M. García de Paredes, recorrido en cronología inversa según nos adentramos en el tiempo, cada capítulo se debería completar con la correspondiente documentación gráfica de las obras sobre las que se escribe, para su mejor comprensión.

No se desea elaborar una monografía exponiendo las obras, algunas muy publicadas, ni establecer una crítica sobre las mismas. Sería coherente con el objetivo de la tesis producir un libro atractivo de leer, no sólo para arquitectos, que transmita un ideario de arquitectura de entonces y de ahora. Sin embargo es necesario incluir la documentación para seguir el relato por personas que no conozcan en detalle la obra de García de Paredes. Esta documentación se incluiría tras cada capítulo, que mantendría las imágenes ya relacionadas en la tesis impresa. Ésta mantiene una maquetación en dos columnas desiguales similar a la de la colección *arquía* / tesis en la que es importante mantener el hilo del relato con las imágenes.

Desde 1990 el archivo profesional de José M. García de Paredes, constituido por 97 proyectos, con planos originales, memorias de arquitectura, maquetas y fotografías se ha digitalizado y catalogado, de una manera artesanal y personal. Además de los proyectos se encuentran los escritos, fotografías de viajes, cartas enviadas y recibidas a personalidades de su tiempo.... Las imágenes no estrictamente arquitectónicas que explican las obras, relacionadas con otras disciplinas como la música, encajan bien con el mensaje abierto de la colección *arquía* / tesis.

El archivo digital tiene una organización similar a la del archivo físico, cada proyecto tiene asignado un número de carpeta y en cada carpeta existen cuatro subcarpetas: textos, dibujos, planos y fotos. Dentro de cada subcarpeta los documentos tienen numeración correlativa, siempre precedidos por el número del proyecto. Esta completa documentación debería ser incluida digitalmente en la edición para que sea útil para diversas lecturas.

La labor de archivo y catalogación hecha, que no es el objeto de la tesis, se debería incluir como un anexo digital. En esta tesis se han usado 522 imágenes de las 2.116 digitalizadas, rigurosamente numeradas y ordenadas que necesitan ahora un lugar para ser alojadas en la red y ser puestas a disposición de las nuevas generaciones de arquitectos.

Dibujo del coro para *La Atlántida* de Manuel de Falla.

Sobre con la numeración de los objetos de las veinticuatro vitrinas de la exposición Falla en el refectorio de San Jerónimo de Granada en 1962, realizada con la propia caligrafía del músico recortada por García de Paredes. Cada número significa un objeto relacionado por una persona distinta a la que escribe.

