



conversando con...
in conversation with...



ÁNGELA GARCÍA DE PAREDES

PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS

Irene de la Torre Fornés, orcid 0000-0003-2979-6543

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

doi: [10.4995/ega.2023.20392](https://doi.org/10.4995/ega.2023.20392)

ÁNGELA GARCÍA DE PAREDES

PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS

Arquitecta por la ETSAM (1982) y doctora (Premio Extraordinario UPM 2015), donde es profesora de Proyectos Arquitectónicos. Académica de número por la Sección de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Profesora invitada en otras universidades internacionales, entre otras el IUAV de Venecia. Asociada en 1990 con Ignacio G. Pedrosa (Paredes Pedrosa Arquitectos), han obtenido primeros premios en concursos de los que deriva su obra construida. Premio European II y IV. Son autores del Ayuntamiento de Valdemaqueda, Teatro Valle Inclán en Madrid, Museo Arqueológico de Almería, Palau de Peñíscola, Espacio Torner en Cuenca, Villa Romana la Olmeda, Auditorio de Lugo y Bibliotecas de Ceuta y Córdoba.

Su obra ha sido reconocida con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 2014, el Premio de Arquitectura Española 2007 y con los premios European, AR+D Architecture Review Emerging Awards, Premio Arquitectura de Madrid, Premio COAM, Gold Medal International Prize for Sustainable Architecture, Premios ARCO, ASCER, Premio Europeo de Intervención en Patrimonio Arquitectónico AADIPA y Premio Eduardo Torroja de Ingeniería y Arquitectura. Finalistas EU Mies Award y Mención de Honor Europa Nostra y Piranesi Prix de Rome.

Premiados en diversas Bienales Españolas e Iberoamericanas de Arquitectura, entre las más recientes la Biblioteca de Córdoba en la Bienal Española 2023 y las intervenciones en el Banco de España de Madrid en la Bienal Española 2018. Comisarios del Pabellón de España en la Bienal de Venecia en 1996 y de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo en 2012 y en 2016.

Exposiciones monográficas sobre su obra en 2013 en Lisboa (Galería NOTE Cámara Municipal) y Oporto (Escola Superior Artística do Porto) e invitados en la Bienal de Venecia en 2018, 2016, 2012, 2000 y 1996. La exposición El sueño de la razón produce formas de la Bienal de Venecia 2018 ha itinerado en 2019 en Ottawa en Canadá y en el RPI en Nueva York.

Architect from the ETSAM (1982) and PhD (UPM Extraordinary Award 2015), where she is a professor of Architectural Projects. She is a full member of the Architecture Section at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. She has been visiting professor at other international universities, including the IUAV in Venice. Associated in 1990 with Ignacio G. Pedrosa (Paredes Pedrosa Arquitectos), they have won first prizes in competitions from which their built work derives. European II and IV Awards. They are authors of the City Council

of Valdemaqueda, Teatro Valle Inclán in Madrid, Archaeological Museum of Almería, Palau de Peñíscola, Espacio Torner en Cuenca, Villa Romana la Olmeda, Auditorium of Lugo and Libraries of Ceuta and Córdoba.

Their work has been recognized with the Gold Medal for Merit in the Fine Arts 2014, the Spanish Architecture Prize 2007 and with the European, AR+D Architecture Review Emerging Awards, Madrid Architecture Award, COAM Award, Gold Medal International Prize for Sustainable Architecture, ARCO Awards, ASCER, European Award for Intervention in Architectural Heritage AADIPA and Eduardo Torroja Award for Engineering and Architecture. Finalists: EU Mies Award and Honorable Mention: Europa Nostra and Piranesi Prix de Rome.

Awarded in several Spanish and Ibero-American Architecture Biennials, among the most recent the Library of Cordoba at the Spanish Biennial 2023 and the interventions at the Bank of Spain in Madrid at the Spanish Biennial 2018. Curators of the Spanish Pavilion at the Venice Biennale in 1996 and the Ibero-American Biennale of Architecture and Urbanism in 2012 and 2016. Monographic exhibitions on his work in 2013 in Lisbon (NOTE Gallery Cámara Municipal) and Porto (Escola Superior Artística do Porto) and guests at the Venice Biennale in 2018, 2016, 2012, 2000 and 1996. The exhibition The Dream of Reason Produces Forms of the Venice Biennale 2018 has toured in 2019 in Ottawa in Canada and at the RPI in New York.



Ángela García de Paredes e Irene de la Torre Fornés

Irene de la Torre Fornés: El objeto de la entrevista sería profundizar en los aspectos que están más ligados a la expresividad de su arquitectura, tanto a nivel gráfico como en la resolución constructiva. Vamos a los orígenes, a su época de estudiante. Es de suponer que teniendo un padre arquitecto debía estar previamente familiarizada con la labor antes quizá más artesana, del dibujo. ¿Cómo fue ponerlo en práctica? ¿Tenía facilidad en el manejo del lápiz?

Ángela García de Paredes: Creo que pocas personas tienen habilidades innatas para el dibujo, suele ser una consecuencia del aprendizaje. De una parte, en el colegio tuve un buen profesor de dibujo, un pintor, Ángel Orcajo, que se involucraba mucho en la enseñanza. En esos años, tener un padre arquitecto me familiarizaba más con los edificios que visitaba con él que con los planos o dibujos de su estudio. Ahora

bien, al llegar a la Escuela, Análisis de Formas era una asignatura casi de corte, que comprendía de una parte la antigua manera de dibujar, –se dibujaba todavía estatua, se dibujaba del natural, etcétera–. Y ahí tuve que reforzar el aprendizaje. Pero insisto, a dibujar se aprende dibujando y dibujando.

I.T.F.: ¿Qué recuerda con más intensidad de su formación iniciática en la Escuela de Arquitectura de Madrid, de las asignaturas propedéuticas?

A.G.P.: La generación con la que empecé la carrera tuvo como catedrático de dibujo a Javier Seguí, una persona que se caracterizó por cambiar la manera en la que se impartía Análisis de Formas. De una parte, se seguía manteniendo el tema de la representación, pero, de otra, insistía también en lo que él denominaba “expresión, representación e interpretación”, que era una manera más propositiva

Irene de la Torre Fornés: The purpose of the interview is to delve into the aspects that are most linked to the expressiveness of your architecture, both at a graphic level and in the constructive resolution. Let's go back to your origins, to your student days. Presumably, having an architect father, you must have previously been familiar with the work, perhaps more artisanal of drawing. How was it to put it into practice? Were you skilled at freehand drawing?

Ángela García de Paredes: I think few people have innate drawing skills, it's usually a consequence of learning. On the one hand, at school I had a good drawing teacher, a painter, Ángel Orcajo, who was very involved in teaching. In those years, having an architect father made me more familiar with the buildings I visited with him than with the plans or drawings of his studio. Now, when I arrived at the School, Analysis of Architectural Forms was an almost restrictive subject, which comprised on the one hand the old way of drawing, -we still drew statues, we drew from life, and so on-. And there I had to reinforce the learning. But I insist, drawing is learned by drawing and drawing.

1a. Teatro Valle Inclán. Madrid.

Imagen de ©asin Luis Asín

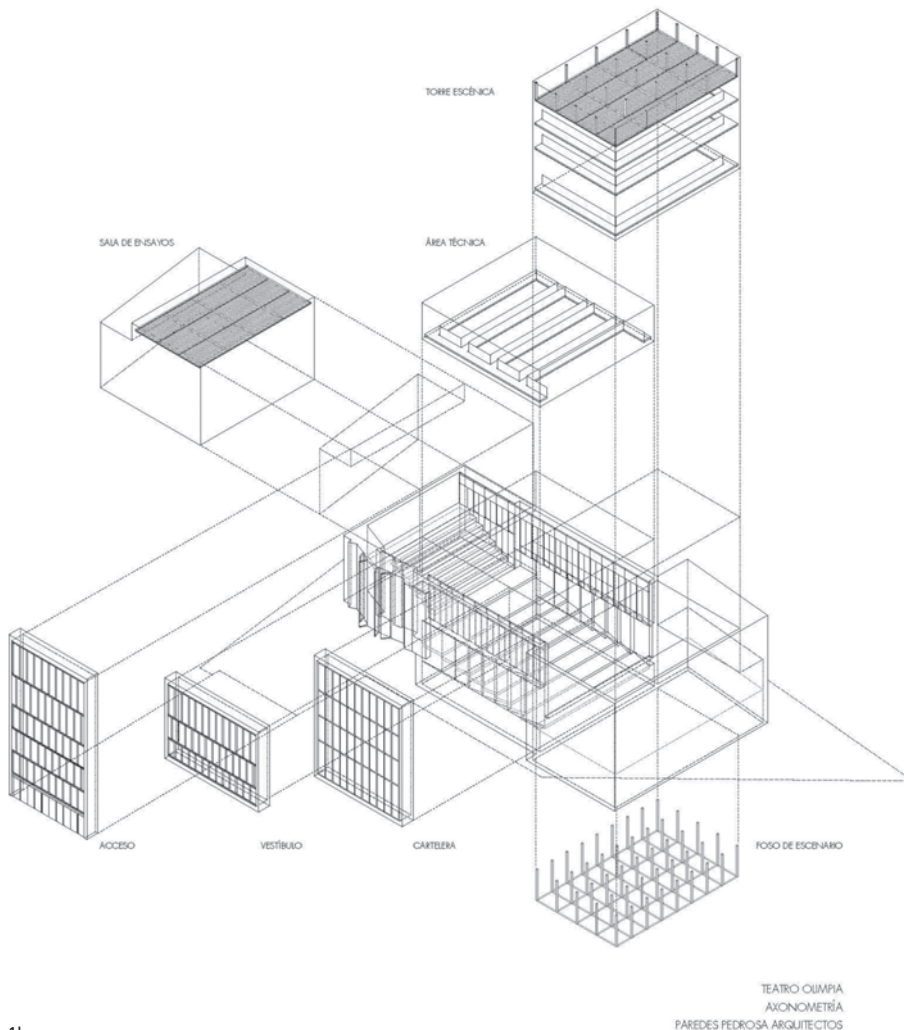
1b. Teatro Valle Inclán. Madrid. Axonometría

1a. Valle Inclán Theatre. Madrid. ©asin Luis Asín

1b. Valle Inclán Theatre. Madrid. Axonometric view



1a



1b

y personal, de dibujar. Entonces yo no sabía, que estos nuevos sistemas de aprendizaje del dibujo que Seguí impulsaron en aquellos años estaban basados en experiencias de la Bauhaus, pero que en aquel momento sorprendían, porque se nos pedía dibujar la alegría o la tristeza, que era una cuestión curiosa. Con el tiempo, me he dado cuenta de que no solamente no era raro, sino que abre al alumno esa faceta personal que no es simplemente reproducir una estatua idéntica, perfecta, porque no somos copistas, sino que había que transmitir aquello que era más personal a la hora de dibujar, o a la hora de interpretar, o a la hora de representar. He comprendido que el dibujo se aprende, como se aprende la música, inicialmente repitiendo y, dominada la herramienta, se convierte en una forma de expresión personal.

No me chocó entonces esa manera, digamos más abstracta, del dibujo. Mi padre estaba vinculado a las vanguardias de aquel momento: sus amigos eran Chillida, Palazuelo, Guerrero, Lara, Beulas... Eran pintores que venían habitualmente a casa y los cuadros que teníamos eran sus obras, los cuadros de sus amigos. Estaba acostumbrada a ver dibujos de este tipo en mi casa, tampoco me extrañó que tuviera que aprender a hacer collage y trabajos de este tipo, me pareció natural. En el fondo, sí traía una formación simplemente por vivir inmersa en un mundo cultural que era extraordinario en aquel momento. Mi madre, Isabel de Falla, fue la impulsora de la Fundación Manuel de Falla. También venían a casa músicos. Curiosamente, muchos músicos eran amigos de pintores y de arquitectos. Esa transversalidad entre las artes, que siempre me ha interesado mucho y que vi desde chica en casa,



2a. Museo de Almería.
Imagen de ©RH Roland Halbe
2b. Museo de Almería. Axonometría

2a. Museum of Almeria. ©RH Roland Halbe
2b. Museum of Almeria. Axonometric view

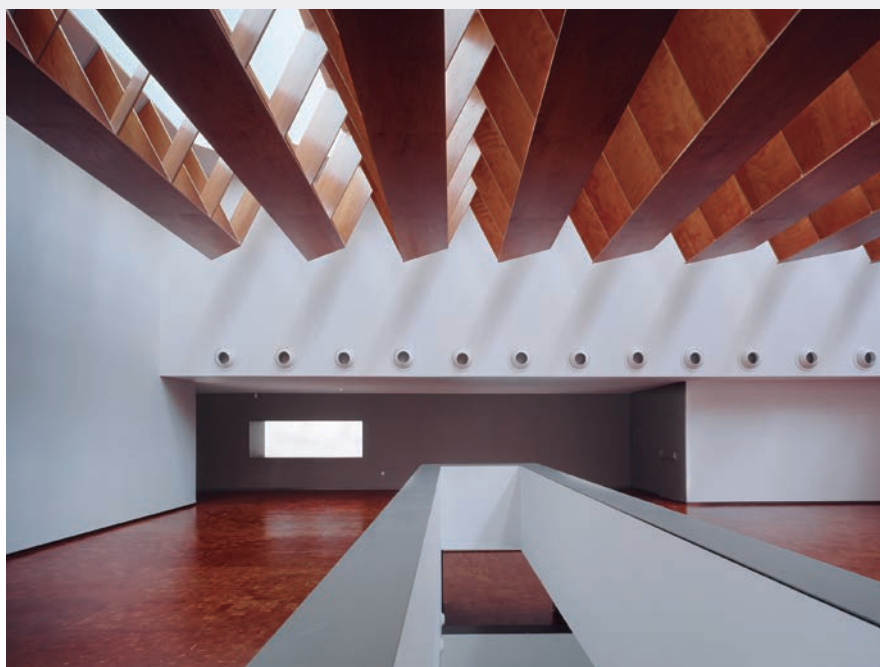
creo que es algo que permanece, esa vanguardia fue muy interesante y muy instructiva. En la Escuela, también el dibujo técnico que se daba en primero estaba impartido de una manera que creo que fue acertada, porque no solamente aprendíamos a representar con reglas y lápices y ro-

tring (entonces se dibujaba con esas plumillas que parecían quirúrgicas y que había que rellenar de tinta con jeringuillas). Aquel año estuvo dedicado a dibujar la obra de Louis Kahn, que había fallecido el año anterior, en 1974, con lo cual había un doble aprendizaje: aprendíamos ar-

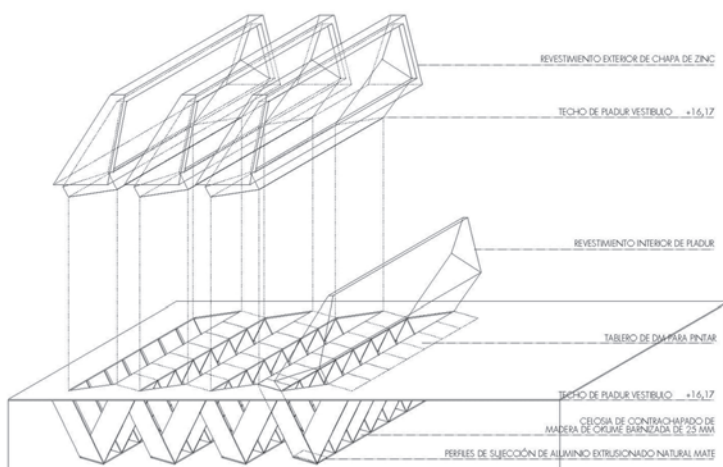
I.T.F.: What do you remember most intensely about your learning at the School of Architecture in Madrid, of the propaedeutic subjects?

A.G.P.: The generation with which I started my career had Javier Seguí as a professor of drawing, a person who was characterized by changing the way in which Analysis of Architectural Forms was taught. On the one hand, the theme of representation was still maintained, but, on the other, he also insisted on what he called "expression, representation and interpretation", which was a more purposeful and personal way of drawing. At that time, I didn't know that these new systems of learning drawing that Seguí promoted in those years were based on Bauhaus experiences, but they were surprising at that time, because we were asked to draw joy or sadness, which was a curious question. Over time, I have realized that not only was it not unusual, but it opens up to the student that personal facet that is not simply to reproduce an identical, perfect statue, because we are not copyists, but that we had to transmit what was more personal when it came to drawing, or when interpreting, or when it comes to representing. I have understood that drawing is learned, as music is learned, initially by repeating and, once the tool has been mastered, it becomes a form of personal expression.

I wasn't shocked then by that more abstract way of drawing. My father was linked to the avant-garde of that time: his friends were Chillida, Palazuelo, Guerrero, Lara, Beulas... They were painters who regularly came to our house and the paintings we had were their works, the paintings of their friends. I was used to seeing drawings of this type in my house, I was not surprised that I had to learn to make collage and works of this type, it seemed natural to me. Deep down, I did bring an education simply from living immersed in a cultural world that was extraordinary at the time. My mother, Isabel de Falla, was the driving force behind the Manuel de Falla Foundation. Musicians also came to the house. Interestingly, many musicians were friends of painters and architects. That transversality between the arts, which has always interested me a lot and that I



2a



MUSEUM IN ALMERÍA
PAREDES PEDROSA ARCHITECTOS
AXONOMETRÍA DE ILUMENARIO, TAMIZ DE LUZ, CEJOSÍA DE MADERA SUSPENDIDA
AXONOMETRIC DETAIL OF SKYLIGHT AND SUSPENDED LIGHT - FETER

2b

3a. Villa Romana La Olmeda. Imagen de ©RH Roland Halbe
 3b. Villa Romana La Olmeda. Axonometría.
 3c, 3d, 3e, 3f. Villa Romana La Olmeda. Paisajes

saw since I was a child at home, I think is something that remains, that avant-garde was very interesting and very instructive. At the School, the technical drawing that was taught in the first year was also taught in a way that I think was successful, because we not only learned to represent with rulers and pencils and rotring (then we drew with those pens that looked surgical and that had to be filled with ink with syringes). That year was dedicated to drawing the work of Louis Kahn, who had died the previous year, in 1974, so there was a double apprenticeship: we learned architecture and we learned to draw. They taught us how to make the first axonometrics, which we still do. And then we move on to composition elements. The professor and my direct teacher of the subject was Antonio Fernández Alba, who once again made us draw and draw. Then, it also became learning to draw on architectures that already exist. You might think that Antonio Fernández Alba is a modern architect, and yet what we drew with him were Romanesque churches. We drew the Romanesque churches of Palencia, and we drew them by hand: in plan, section, elevation, axonometric... with the ellipses and curves templates and it always seemed that the arcs were flattened and the tangencies were complicated. But I was willful and also very careful and I like to do things very accurately. Fernández Alba was a truly extraordinary teacher, an unusual teacher. He was very demanding and very critical. Recently he gave us a little book that he has made about drawings of Granada, of the Alhambra, in which the drawings of the students that were made during the course also appear, with drawings by Ignacio Pedrosa.

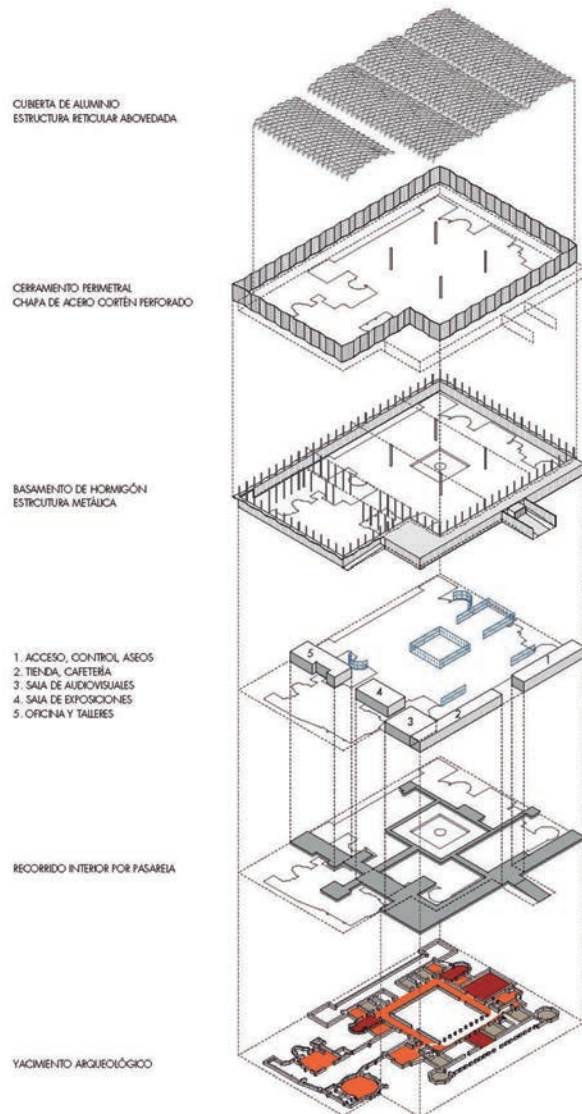
I.T.F.: So, we can say that this "academic" drawing methodology is still valid today, with new ways that we have of formalizing a project?

A.G.P.: Yes, to know how to draw you have to draw continuously, there is no doubt about it. And there it seems to me, from the point of view of architectural projects teacher, that it is not only about drawing the existing architecture but through drawing, you learn the architectures



3a

SUPERPOSICIÓN AXONOMÉTRICA DE LA INTERVENCIÓN



AXONOMETRÍA
 0 10 20 30 40 50m

3b



3c



3d



3e



3f

3a. La Olmeda Roman Villa. ©RH Roland Halbe
3b. La Olmeda Roman Villa. Axonometric view
3c, 3d, 3e, 3f. La Olmeda Roman Villa. Landscape

that you need to know when designing, because you don't design from scratch, you design with references. Having drawn other architectures, for example, the Alhambra in Granada, is essential to get to know them. I explain this to my students: the subject of the history of architecture is not watertight, or the subject of projects... they are communicating vessels. The history of architecture is not only about learning in what century or who the architect was, you have to draw it, understand the space and put it to use, interpret it in your own projects. It is important to draw the work of the relevant architectures, from which we learn. You learn through what others have learned.

I.T.F.: Precisely along these lines the debate on new architectures resulting from new graphic and design tools is currently being raised. Your projects have the virtue of responding to different issues such as physical environments and functional aspects in a brilliant way. In the moments when these technological tools were not available, have you felt any creative limitation (especially at the level of formal resolution) that could have conditioned the result?

A.G.P.: Objects are conditioned by the tools used to produce them... The architecture that comes out of the paralex, which is made with a square and bevel at 30°, 45° and right angles... is different from that which occurs with the typographer or with the computer. My father drew with a technigraph, which allows for all angles. The sections of a concert hall, or the complexity of an acoustic ceiling, with angles that are neither 30° nor 45° are only possible with a technograph or a computer. It is known how the use of advanced design programs allowed Gehry to project architectures freed from orthogonal geometry. When we did not have the new graphic and design tools, we could neither imagine that they could exist nor feel a creative limitation due to their lack. We managed with the resources we had. We started working with computers in 1990: the first computers we had in the studio were bought by my father, he didn't get to see them, we opened them ourselves. We draw with computers because we learned

4a. Viviendas sociales en Pradolongo. Madrid.
Imagen de ©RH Roland Halbe
4b. Viviendas sociales en Pradolongo. Madrid.
Axonometría

18



at a very young age, but it does not replace hand drawing.

I.T.F.: And being computer users, since always, what is the role of the pencil ideation sketch?

A.G.P.: It is necessary, the first ideas that are written, captured, expressed, annotated, emerge in this way. Also, it's good to have the drawings close by because the computer tends to deform things. There are even times when, with the project already advanced, we have scanned the sketch to see if it has the same proportion as what we are doing.

I.T.F.: These sketches also appear in the presentation of his projects on the web: the sketches of the City of Justice in Jaén, of the exhibition "Displacements" of the X BIAU in Milan, of the public housing of Campillo, in Badajoz, the development of the Sanxenxo Marina... There are many in which the sketch is used as an icon of the project, which summarizes and synthesizes it.

A.G.P.: Sometimes we tell the students: "keep this sketch, the project is here, always have it nearby" because many times, especially in the process of construction development of a project, which is complex, when issues such as the structure, installations start to intervene... the freshness, the dimension, the scale... are lost. In this sense, we draw and work with the site plan nearby, from the moment we start projecting, because it is important to maintain an understanding of the place, of the context, from the beginning. We keep the site plan at hand until the end of the project. In the Library of Cordoba, once the building was finished, with the gardening done, we went back again to the general plan of the situation and to the city of Cordoba to check that the building responded to the place. Now we are lucky enough to have Google Maps, but when we started we had the aerial photographs of Spanish Landscapes, which were fantastic, or the topographic plans of the National Geographic Institute. It's something we've always paid attention to, almost more than the architectural object itself.

I.T.F.: We can observe a careful presentation of the project through models

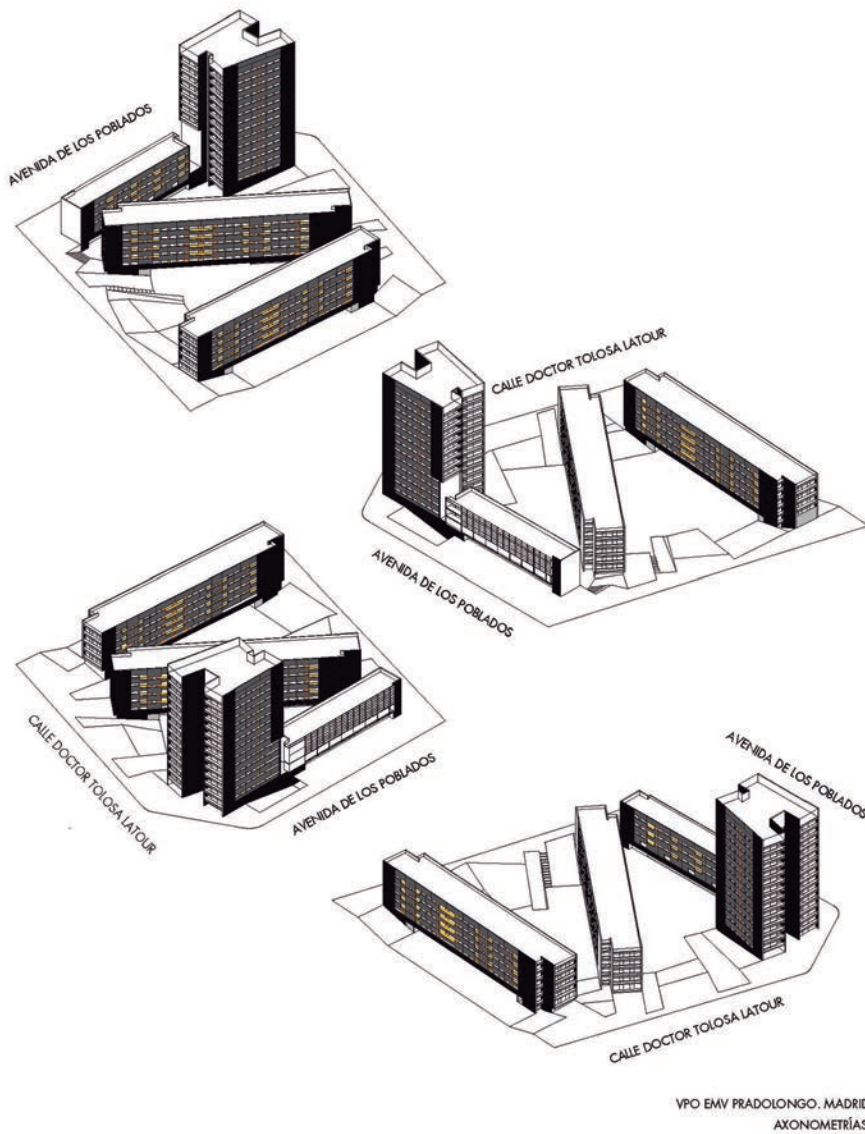


4a

arquitectura y aprendíamos a dibujar. Nos enseñaron a hacer las primeras axonométricas, que nosotros seguimos haciendo. Y después ya pasamos a elementos de composición. El catedrático y mi profesor directo de la asignatura fue Antonio Fernández Alba, que otra vez nos hacía dibujar y dibujar. Entonces, se convirtió también en aprendizaje dibujar sobre arquitecturas que ya existen. Se podría pensar que Antonio Fernández Alba es un arquitecto moderno y, sin embargo, lo que dibujamos con él fueron iglesias románicas. Nos dibujamos las iglesias románicas de Palencia, y las dibujamos a mano: en planta, sección, alzado, axonométrica... con las plantillas de elipses y de curvas y siempre parecía

que los arcos quedaban chafados y las tangencias eran complicadas. Pero yo era voluntariosa y también muy cuidadosa y me gusta hacer las cosas con mucha exactitud. Fernández Alba fue un profesor realmente extraordinario, un profesor, poco habitual. Era muy exigente y muy crítico. Hace poco nos regaló un librito que ha hecho sobre dibujos de Granada, de la Alhambra, en el que aparecen también los dibujos de los alumnos que se hicieron durante el curso, con dibujos precisamente de Ignacio Pedrosa.

I.T.F.: Entonces, podemos decir que esta metodología de dibujo, entre comillas "academicista" ¿sigue siendo vigente hoy en día, con



4a. Social housing in Pradolongo. Madrid.
©RH Roland Halbe
4b. Social housing in Pradolongo. Madrid.
Axonometric view

4b

nuevos modos que tenemos de formalizar un proyecto?

A.G.P.: Sí, para saber dibujar hay que dibujar continuamente, no cabe duda. Y ahí me parece, ya desde el punto de vista de profesora de proyectos, que no solamente consiste dibujar la arquitectura que existe, sino que, a través el dibujo, se aprenden las arquitecturas que se necesita conocer a la hora de proyectar, porque no se proyecta de cero, se proyecta con referencias. Haber dibujado otras arquitecturas, por ejemplo, la Alhambra de Granada, es fundamental para conocerlas. Esto lo explico a mis alumnos: la asignatura de historia de la arquitectura no es estanca, o la asignatura de proyectos... son

vasos comunicantes. La historia de la arquitectura no es sólo aprender en qué siglo fue o quién fue el arquitecto, hay que dibujarla, comprender el espacio y ponerlo en uso, interpretarlo en tus propios proyectos. Es importante el dibujar la obra de las arquitecturas relevantes, de las que aprendemos. Se aprende a través de lo que lo que otros han aprendido.

I.T.F.: Justamente en esa línea, en la actualidad se plantea el debate sobre las nuevas arquitecturas resultado de nuevas herramientas gráficas y de diseño. Sus proyectos tienen la virtud de responder a diferentes cuestiones como son los entornos físicos y los aspectos funcionales de una forma brillante. En

enhanced with different materials and approaches, from the neutrality of white, as in the María Moliner Library, to a greater constructive definition, as in the City of Justice in Jaén. As for the ideation processes, do you work with models, or are they used more to represent and explain the final result?

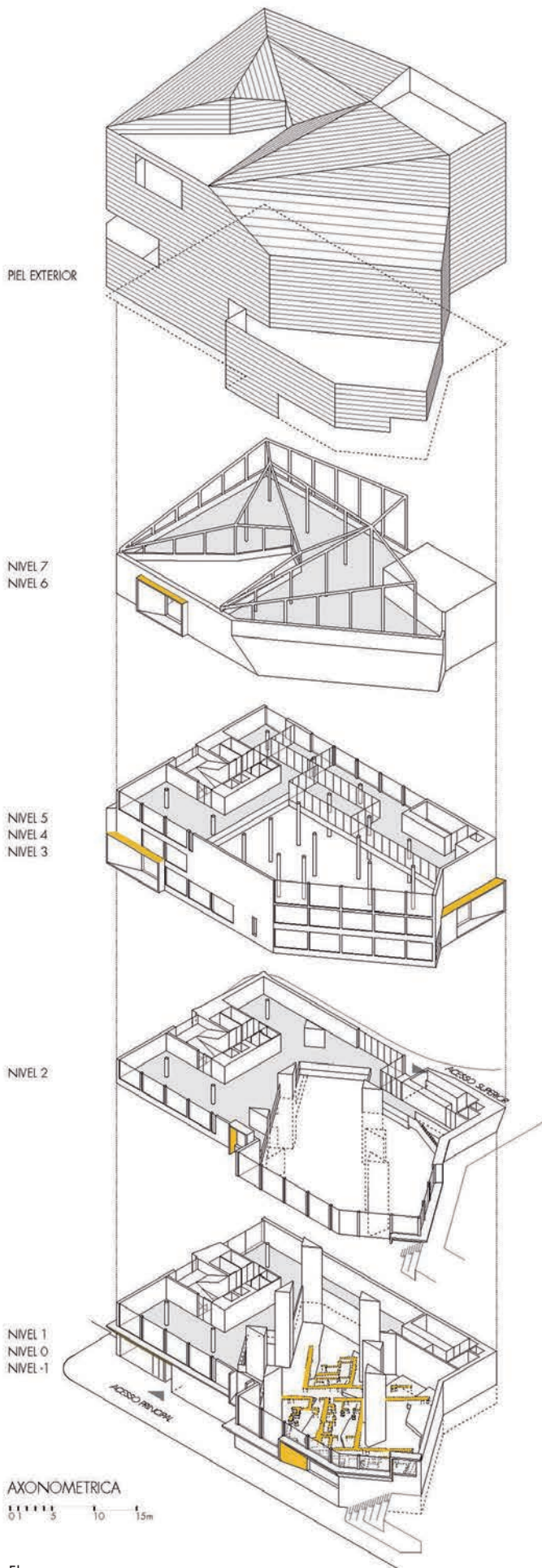
A.G.P.: We work more with models in the ideation than making the model at the end. We almost never make the model at the end, unless the administration asks us to deliver one. We do it before, always with the environment, we make a base of the situation and then we start working.

I.T.F.: Regarding the new tools, and as a professor of architecture, do you think that sometimes work is carried out with complex or gimmicky resolutions, but that they can mask design shortcomings? Are people who may lack a certain digital training prepared to detect them?

A.G.P.: A good drawing always pleases, always catches the attention, but in architectural projects what we analyze is the project. In the classroom we always analyze the projects and give guidelines for drawing, especially if it is deficient and we encourage it to be personal. It is very difficult to mask a bad project with a good drawing, normally, a bad project has a bad drawing -it usually goes together- and vice versa: normally the student who has projected well has also drawn well, it is something that goes hand in hand. I try to convey to my students the value of drawing not only as an abstract representation but also for its documentary value, which is based on precision and its ability to transmit information.

I.T.F.: Let's get to the topic of color. Within the Department of Architectural Graphic Expression of the Universitat Politècnica de València there is the Colour Research Group in Architecture, and there are a number of questions about colour that are of particular interest to us.

A.G.P.: Those are the questions that I have found most difficult, they are questions that I had not asked myself and it is true that color itself is not usually handled, although thinking in depth, when



5b



5a



5d



5a. Biblioteca de Ceuta. Imagen de ©alda Fernando Alda
 5b. Biblioteca de Ceuta. Axonometría
 5c. Biblioteca de Ceuta. Axonometría
 5d. Biblioteca de Ceuta. Imagen de ©alda Fernando Alda

5a. Ceuta Public Library. ©alda Fernando Alda
 5b. Ceuta Public Library. Axonometric view
 5c. Ceuta Public Library. Axonometric view
 5d. Ceuta Public Library. ©alda Fernando Alda

los momentos en que no se disponía de dichas herramientas tecnológicas, ¿ha sentido alguna limitación creativa (sobre todo a nivel de resolución formal) que hubiera podido condicionar el resultado?

A.G.P.: Los objetos están condicionados por las herramientas que se emplean para producirlos...la arquitectura que sale del paralex, que se hace con escuadra y cartabón a 30°, a 45 ° y el ángulo recto... es diferente de la que se produce con el tecnígrafo o con el ordenador. Mi padre dibujaba con tecnígrafo, que permite todos los ángulos. Las secciones

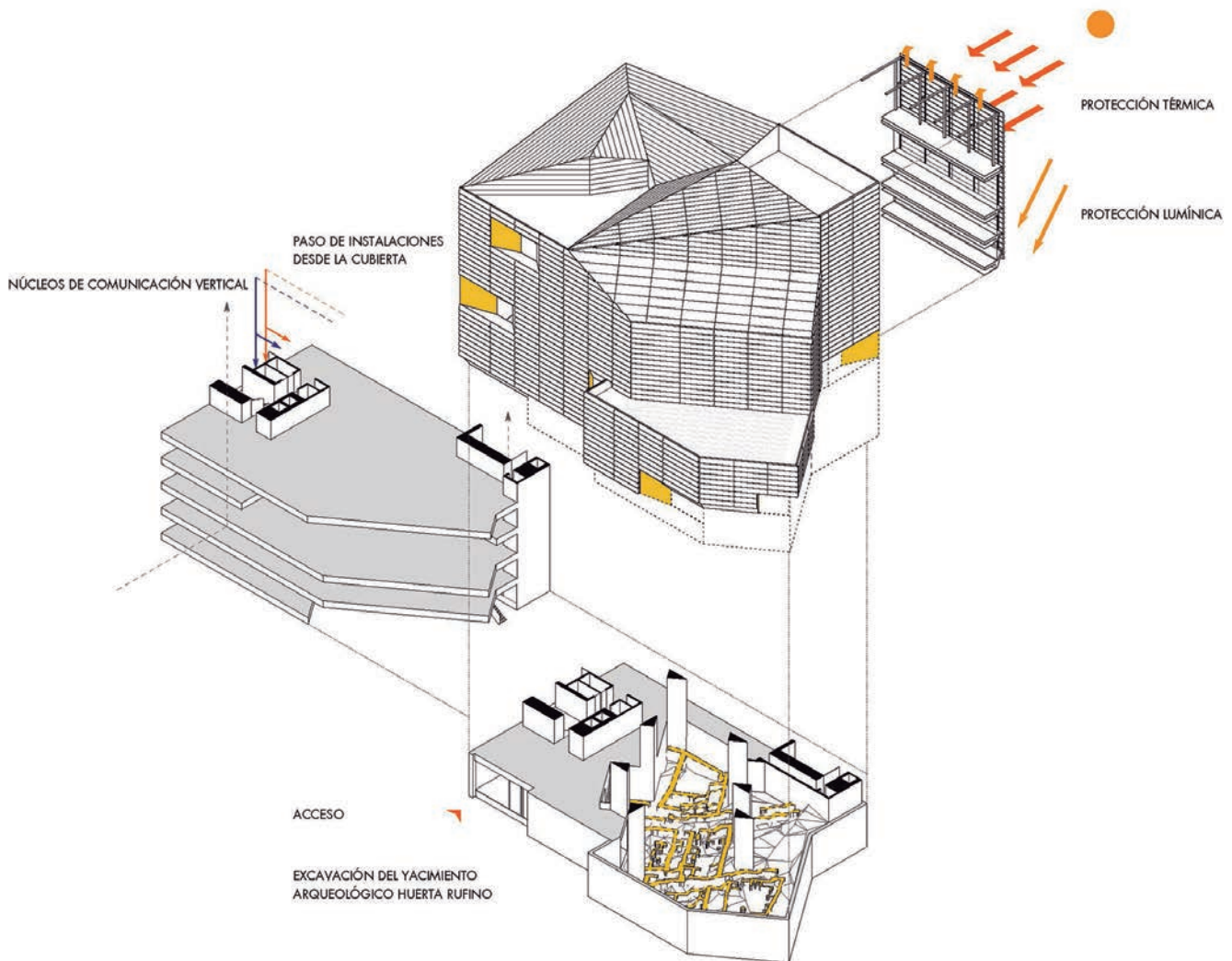
de una sala de conciertos, o la complejidad de un techo acústico, con ángulos que no son ni 30° ni 45° solamente son posibles con tecnígrafo o con ordenador. Es conocido cómo el uso de programas de diseño avanzado permitió a Gehry proyectar arquitecturas liberadas de la geometría ortogonal. Cuando no disponíamos de las nuevas herramientas gráficas y de diseño, no podíamos ni imaginar que pudieran existir ni sentir una limitación creativa por su falta. Nos manejábamos con los recursos que teníamos. Nosotros empezamos a trabajar en

it comes to designing, when building, color is essential.

I.T.F.: You have a consolidated and recognized trajectory, in which it can be said that the application of color is done in a contained and strategic way, from the different tones that provide the materiality itself: wood, stone, ceramics... that introduce more or less natural and that help the building to a certain integration.

A.G.P.: As you rightly point out, we always use colour almost through the materiality of the work: it is not the same to use marble for the colour it can give, than to use wood, or ceramics...

I.T.F.: Beyond the truth of the material, in some projects such as the Spanish





Educational Center in Rabat, the chromatic factor is introduced at the graphic level, from the ideation process, sustaining the coherence of the creative discourse. In this project, you work with a defined chromaticism (red), as a decided bet that is already shown from the graphic design itself, that is, in some way the color is predetermined and is perhaps a previous decision at the material level, a color that will be placed in the work.

A.G.P.: In the case of Rabat, since the competition, the Project approach was to make a small city with different buildings for different ages, each one having its own courtyard, its own open space, giving the same importance to open spaces as to closed ones. Rather than a building with a huge garden, the idea is to make everything more fragmented. The outdoor spaces are linked with a canopy that makes the routes so that they are exterior and go from one to the other... That canopy is the one we designed in the competition with its lower face in red ceramic, thinking of a color that would identify the country (it is the Spanish school), it is also a color that gives energy, it is warm, that accompanies the child when he goes from one playground to another... That was the idea.

I.T.F.: As we say, we have on the one hand color in architecture and, on the other, the color used in graphics, which does not have to have a literal translation. There are times when colour in its graphics has a communicative intention, to explain the project or to complete it, without necessarily taking it to materiality, as in the project of the Munich Concert Hall, in which the sections of the auditorium are marked with colour. Does colored drawing help you to better explain your projects? In these cases where there is colour in the graphics of the plans that can be materially carried out in the work (the colour of the project graphics is mixed with the colour of the work), to what extent do you feel committed to that chromatic decision in that project phase? Does colour – applied in your work – help you to better read your architecture?

A.G.P.: Transmitting color at a graphic level in a project is not an easy task, it is possible to transmit an intention or an intuition, as

6a. Universidad Popular Infantil. UPI. Gandía.
Imagen de ©RH Roland Halbe
6b. Universidad Popular Infantil. UPI. Gandía.
Axonometría

6a. Gandía Kid University. ©RH Roland Halbe
6b. Gandía Kid University. Axonometric view

1990 ya con ordenador: los primeros ordenadores que tuvimos en el estudio los compró mi padre, él no los llegó a ver, los abrimos nosotros. Nosotros dibujamos con ordenador porque aprendimos muy jóvenes, pero no sustituye el dibujo a mano.

I.T.F.: Y siendo usuarios de ordenador, desde siempre, ¿qué papel juega el boceto de ideación, el lápiz?

A.G.P.: Es necesario, las primeras ideas que se van escribiendo, plasmando, anotando, surgen así. Además, es bueno tener los dibujos cerca porque el ordenador tiende a deformar las cosas. Hay veces incluso que, con el proyecto ya avanzado, hemos escaneado el croquis para ver si tiene la misma proporción que lo que estamos haciendo.

I.T.F.: Esos bocetos figuran también en la presentación de sus proyectos en la web: los bocetos de la Ciudad de la Justicia de Jaén, de la exposición “Desplazamientos” de la X BIAU de Milán, de las viviendas públicas de Campillo, en Badajoz, la ordenación del Puerto Deportivo de Sanxenxo... hay muchos en que se utiliza el boceto como un icono del proyecto, que resume y sintetiza.

A.G.P.: A veces se lo decimos a los alumnos: “guarda este croquis, el proyecto lo tienes aquí, tenlo cerca siempre” porque muchas veces, sobre todo en el proceso de desarrollo constructivo de un proyecto, que es complejo, cuando empiezan a intervenir cuestiones como la estructura, instalaciones... se pierde la frescura, la dimensión, la escala... En este sentido, nosotros dibujamos y trabajamos con el plano de situación cerca, desde que empezamos a proyectar, porque es importante mantener la comprensión del lugar, del contexto, desde el principio. El plano de situa-

ción lo tenemos a mano hasta el final del proyecto. En la Biblioteca de Córdoba, una vez terminado el edificio, con la jardinería hecha volvimos otra vez al plano de situación general y a la ciudad de Córdoba para comprobar que el edificio respondía al lugar. Ahora tenemos la suerte de tener Google Maps, pero cuando empezamos teníamos las fotografías aéreas de Paisajes Españoles, que eran fantásticas, o los planos topográficos del Instituto Geográfico Nacional. Es algo a lo que siempre hemos prestado atención, casi más que al propio objeto arquitectónico.

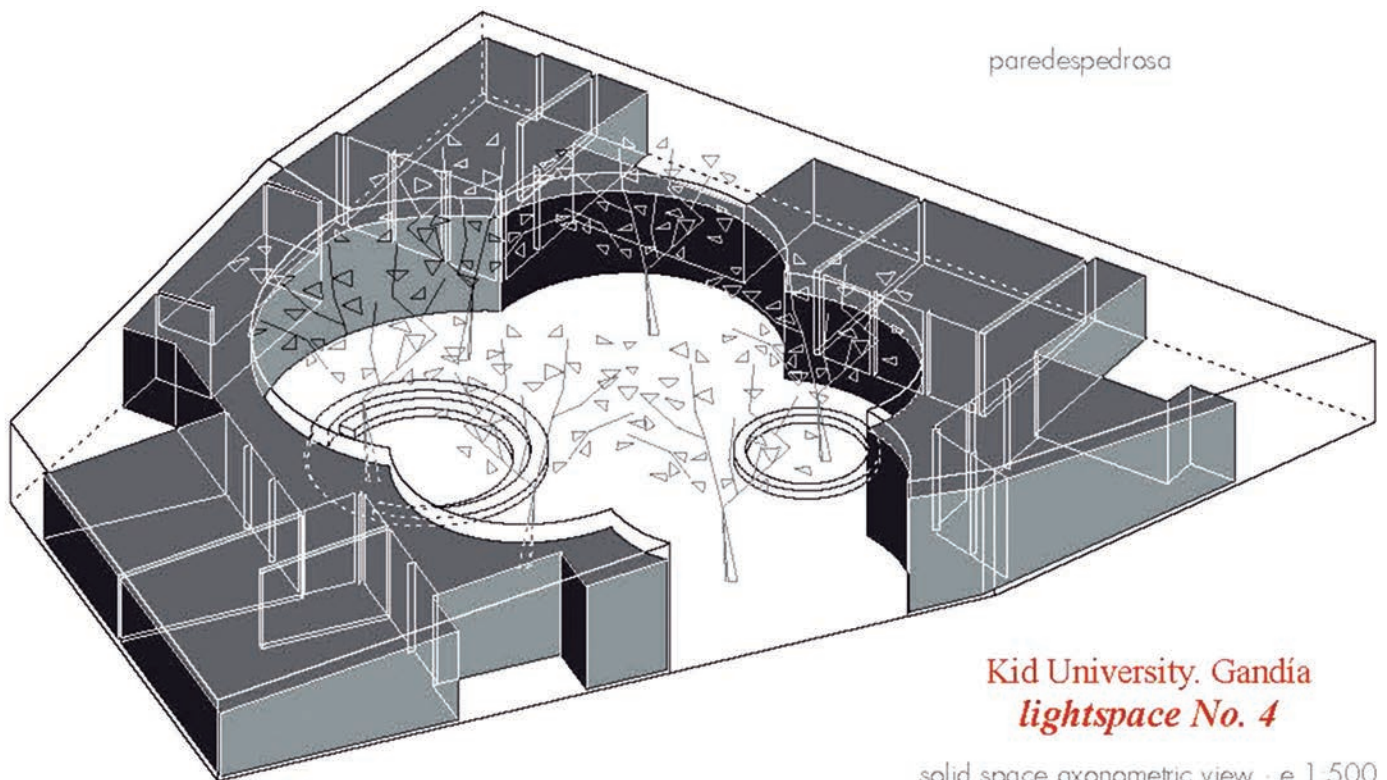
I.T.F.: Podemos observar una cuidada presentación del proyecto a través de maquetas realizadas con distintos materiales y enfoques, desde la neutralidad del blanco, como en la Biblioteca María Moliner, a una mayor definición constructiva, como en la Ciudad de la Justicia de Jaén. En cuanto a los procesos de ideación ¿Trabajan con maquetas, o éstas se emplean más bien para representar y explicar el resultado final?

A.G.P.: Trabajamos más con maquetas en la ideación que haciendo la maqueta al final. Casi nunca hacemos la maqueta al final, a menos que la administración nos pida que entreguemos una maqueta. La hacemos antes, siempre con el entorno, hacemos una base de situación y ahí empezamos a trabajar.

I.T.F.: En cuanto a las nuevas herramientas, y como docente de arquitectura, ¿cree usted que en ocasiones se realizan trabajos de resolución compleja o efectista, pero que podrán enmascarar carencias proyectuales? Las personas que puedan adolecer de una cierta formación digital, ¿están preparadas para detectarlas?



6a



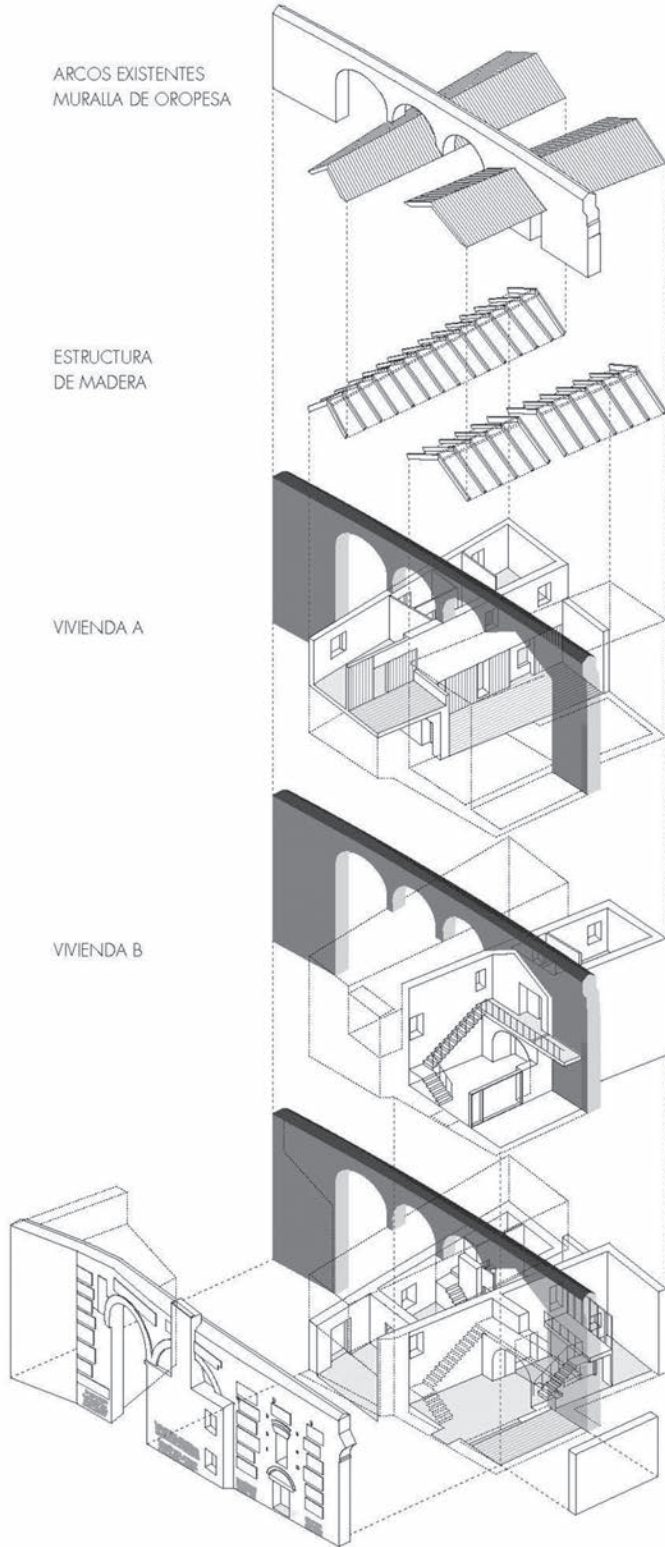
6b

ARCOS EXISTENTES
MURALLA DE OROPESA

ESTRUCTURA
DE MADERA

VIVIENDA A

VIVIENDA B

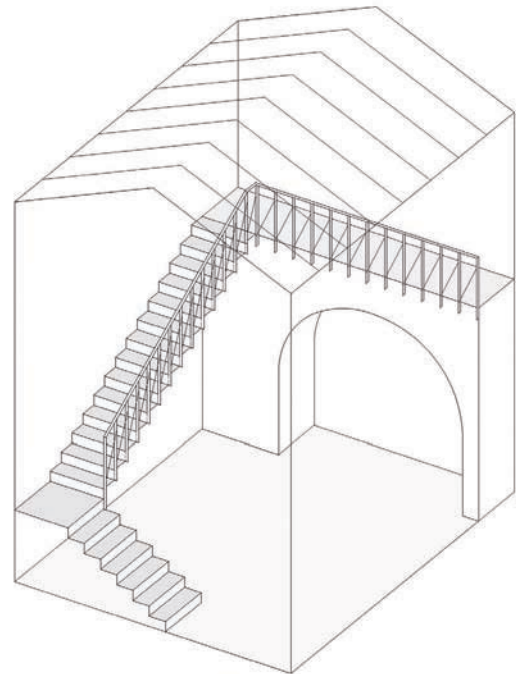


AXONOMETRÍA DESPLEGADA

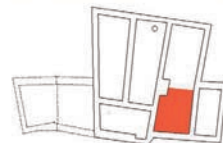
7b



7a



AXONOMETRÍA ESCALERA, ARCO Y CUBIERTA



7c



7a. Dos viviendas en Oropesa. Toledo. Imagen de ©asin Luis Asín
 7b. Dos viviendas en Oropesa. Toledo. Axonometría desplegada
 7c. Dos viviendas en Oropesa. Toledo. Axonometría escalera

7a. Two houses in Oropesa. Toledo. ©asin Luis Asín
 7b. Two houses in Oropesa. Toledo. Axonometric view unfolded
 7c. Two houses in Oropesa. Toledo. Axonometric view of the staircase

A.G.P.: Un buen dibujo siempre agrada, siempre gusta, siempre atrapa la atención, pero en proyectos arquitectónicos lo que analizamos es el proyecto. En el aula analizamos siempre los proyectos y damos pautas para el dibujo, especialmente si éste es deficiente e incentivamos a que éste sea personal. Es muy difícil enmascarar un mal proyecto con un buen dibujo, normalmente, un mal proyecto tiene un mal dibujo –suele ir unido– y viceversa: normalmente el alumno que ha proyectado bien ha dibujado bien también, es algo que va de la mano. Intento transmitir a mis alumnos el valor del dibujo no sólo como representación abstracta sino por su valor documental, que se fundamenta en la precisión y en su capacidad de transmitir información.

I.T.F.: Vayamos al tema del color. Dentro del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València se encuentra el Grupo de Investigación del Color en la Arquitectura, y hay una serie de cuestiones acerca del color que nos interesan particularmente.

A.G.P.: Esas son las preguntas que me han parecido más difíciles, son preguntas que no me había planteado y es cierto que el color en sí no lo solemos manejar, aunque pensando en profundidad, a la hora de proyectar, a la hora de construir, es imprescindible el color.

I.T.F.: Usted tiene una consolidada y reconocida trayectoria, en la que se puede decir que la aplicación del color se realiza de forma contenida y estratégica, a partir de los distintos tonos que aportan la propia materialidad: maderas, pétreos, cerámica...que introducen más o menos naturales y que ayudan al edificio a una cierta integración.

A.G.P.: Como bien apuntas, siempre utilizamos el color casi a través de la propia materialidad de la obra: no es lo mismo utilizar un mármol por el color que pueda dar, que utilizar una madera, o la cerámica....

I.T.F.: Más allá de la verdad del material, en algunos proyectos como en el Centro Educativo Español en Rabat, se introduce el factor cromático a nivel gráfico, desde el proceso de ideación, sosteniendo la coherencia del discurso creativo. En este proyecto se trabaja con un cromatismo definido (el rojo), como una apuesta decidida que se muestra ya desde el propio grafismo, es decir, de alguna manera el color está predeterminado y es quizás una decisión previa a nivel material, un color que se colocará en obra.

A.G.P.: En el caso de Rabat desde el concurso, el planteamiento del proyecto era hacer una pequeña ciudad con distintos edificios para distintas edades, que tuviera cada uno su patio, su espacio abierto, dar la misma importancia a los espacios abiertos que a los cerrados. Más que un edificio con un jardín enorme, la idea es que todo fuera más fragmentado. Se enlazan los espacios exteriores con una marquesina que va haciendo los recorridos para que sean exteriores e ir de uno a otro... Esa marquesina es la que proyectamos en el concurso con su cara inferior en cerámica de color rojo, pensando en un color que identificara el país (es el colegio español), además es un color que da energía, es cálido, que acompaña al niño cuando va de un patio a otro... ésta era la idea.

I.T.F.: Como decimos, tenemos por un lado el color en la arquitectura y, por otro, el color utilizado en el grafismo, que no tiene por qué tener una traducción literal. Hay

in the red canopy in the Rabat school at the competition level, but another issue is to get the color that architecture should have right from the drawing. In the drawing, in the competition, in the first ideas, you implement a color, or you want to convey, for example, the idea of a wooden ceiling, or a golden ceiling in a concert hall, or dark walls in the case of a theater. Then, when it comes to putting it into practice, some time passes and they are decisions that are matured, nuanced. But always, everything that is experimented with the drawing gives the guidelines of the final result, which is finally executed in the work. It is one of the issues, such as the perception of interior space, dimension, acoustics, materiality, which always carry with them something of unknown or surprise when arriving at the built architecture. With the knowledge of their tools, architects get closer to the knowledge of something that exists only in our imagination and, in this sense, color in the drawing is a useful tool to explain and know the project. We prefer not to risk too much with color in built architecture. When working with public architecture, the risk of making mistakes, or of the non-durability of what at a given moment may simply be an intuition, is very high. I think working with public architecture gives us that sense of absolute responsibility. That doesn't mean that architecture always has to be painted white, for example, the Valle Inclán Theater is a black box.

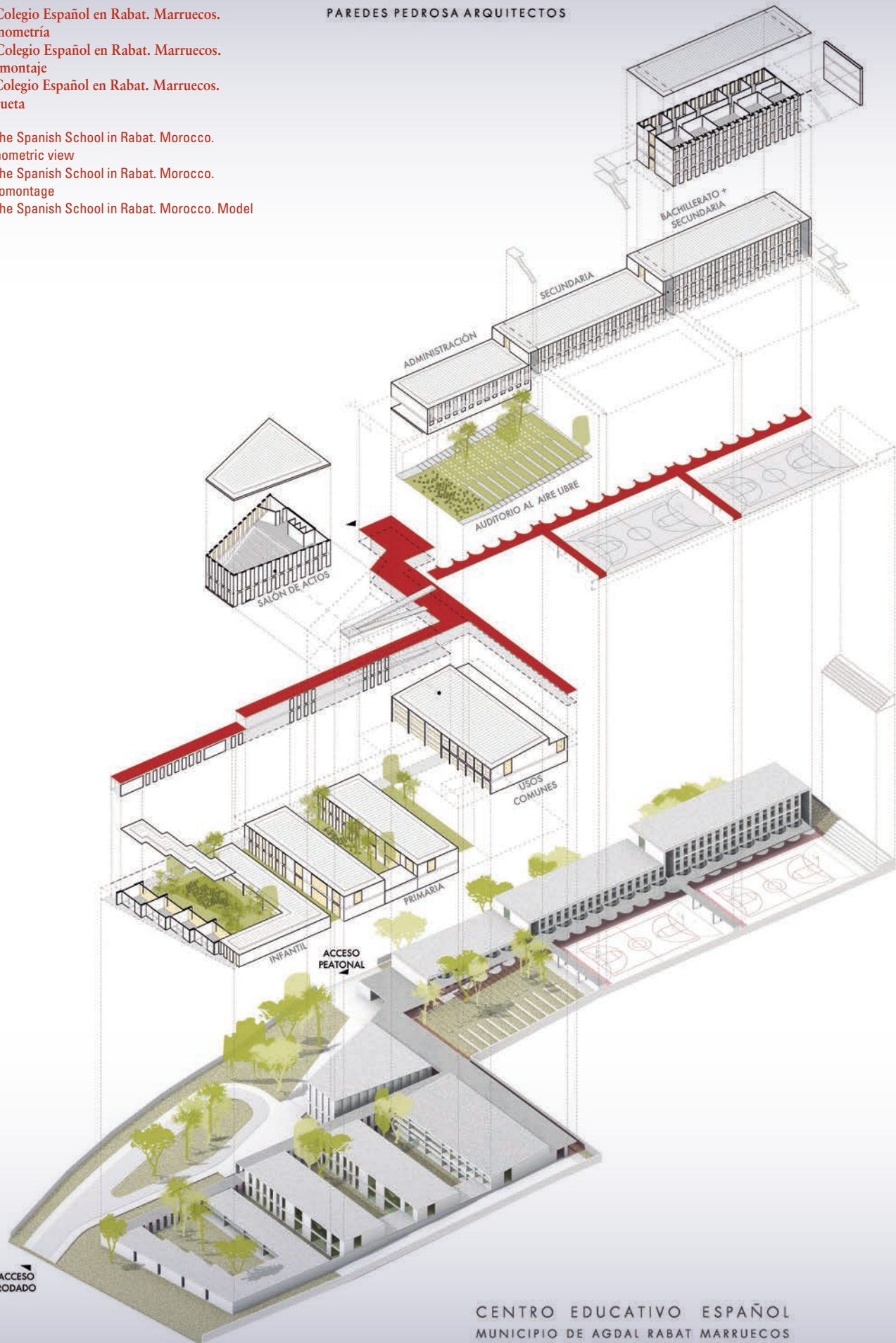
I.T.F.: Indeed, the interiors of your architecture – when we are not talking about the colour provided by materials such as wood or ceramics – are, in general, white. Would you dare to paint a wall in colour?

A.G.P.: The predominance of white in interiors is always reassuring, it provides light, cleanliness, clarity, neutrality to accommodate the equipment of buildings and people. The white we use isn't exactly white... But it is true that we use it a lot, and not much of the very marked colors, because of the question of the neutrality of the spaces that must welcome objects, furniture, people, the life for which they are designed. We use dark colors when we want something to lose presence, or to emphasize what happens illuminated inside the space, as in the rooms of the Valle

8a. Colegio Español en Rabat. Marruecos.
 Axonometría
 8b. Colegio Español en Rabat. Marruecos.
 Fotomontaje
 8c. Colegio Español en Rabat. Marruecos.
 Maqueta

8a. The Spanish School in Rabat. Morocco.
 Axonometric view
 8b. The Spanish School in Rabat. Morocco.
 Photomontage
 8c. The Spanish School in Rabat. Morocco. Model

PAREDES PEDROSA ARQUITECTOS



CENTRO EDUCATIVO ESPAÑOL
 MUNICIPIO DE AGDAL RABAT MARRUECOS



8b



8c

ocasiones en el color en su grafismo tiene una intención comunicativa, de explicar el proyecto o de completarlo, sin llevarlo necesariamente a la materialidad, como en el proyecto de la Sala de Conciertos de Múnich, en que las secciones del auditorio se señalizan con color. ¿Le ayuda el dibujo –coloreado– a explicar mejor sus proyectos? En estos casos en que existe color en el grafismo de los planos que puedan llevarse a cabo materialmente en la obra (se mezcla el color del grafismo del proyecto con el color de la obra) ¿hasta qué punto se siente comprometida con esa decisión cromática en esa fase de proyecto? ¿Le ayuda el color –aplicado en su obra– a leer mejor su arquitectura?

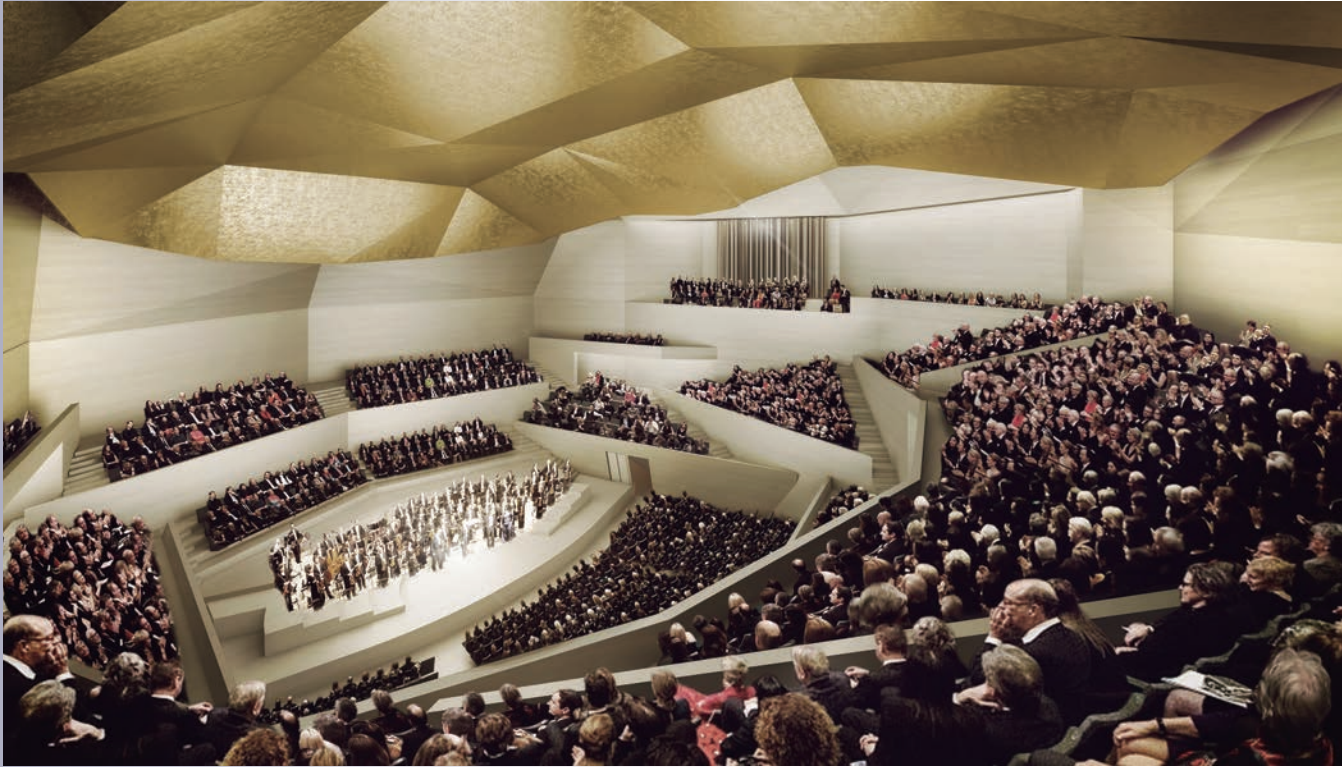
A.G.P.: Transmitir el color a nivel gráfico en un proyecto no es tarea fácil, es posible transmitir una intención o una intuición, como en la marquesina color rojo en el colegio de Rabat a nivel de concurso, pero otra cuestión es acertar desde el dibujo con el color que debe tener la arquitectura.

En el dibujo, en el concurso, en las primeras ideas, se implementa un color, o se quiere transmitir, por ejemplo, la idea de un techo de madera, o un techo dorado en una sala de conciertos, o unas paredes oscuras en el caso de un teatro. Luego, a la hora de la puesta en práctica, pasa un tiempo y son decisiones que se van madurando, matizando. Pero siempre, todo aquello que se va ex-

Inclán Theater, which are black, or more accurately anthracite. But if necessary, I would paint a wall in a bright color, as a claim or reference.

I.T.F.: You commented, in relation to the Museum of Almeria, that the light that penetrates the building through the wooden skylights is stained and nuanced by the warmth provided by this material. Have you ever felt a certain “surprise” when seeing color applied in your constructions? Were the effects expected?

A.G.P.: In the Museum of Almeria, the modular okume wood lattice of the skylights softened the harshness of the white and sharp light of Almeria, added warmth to the interiors and it was planned, but it does not take away the surprise that always produces to see the finished work, perceive its interior, its scale and see it in its environment, to verify that what was drawn was right or wrong.



9a

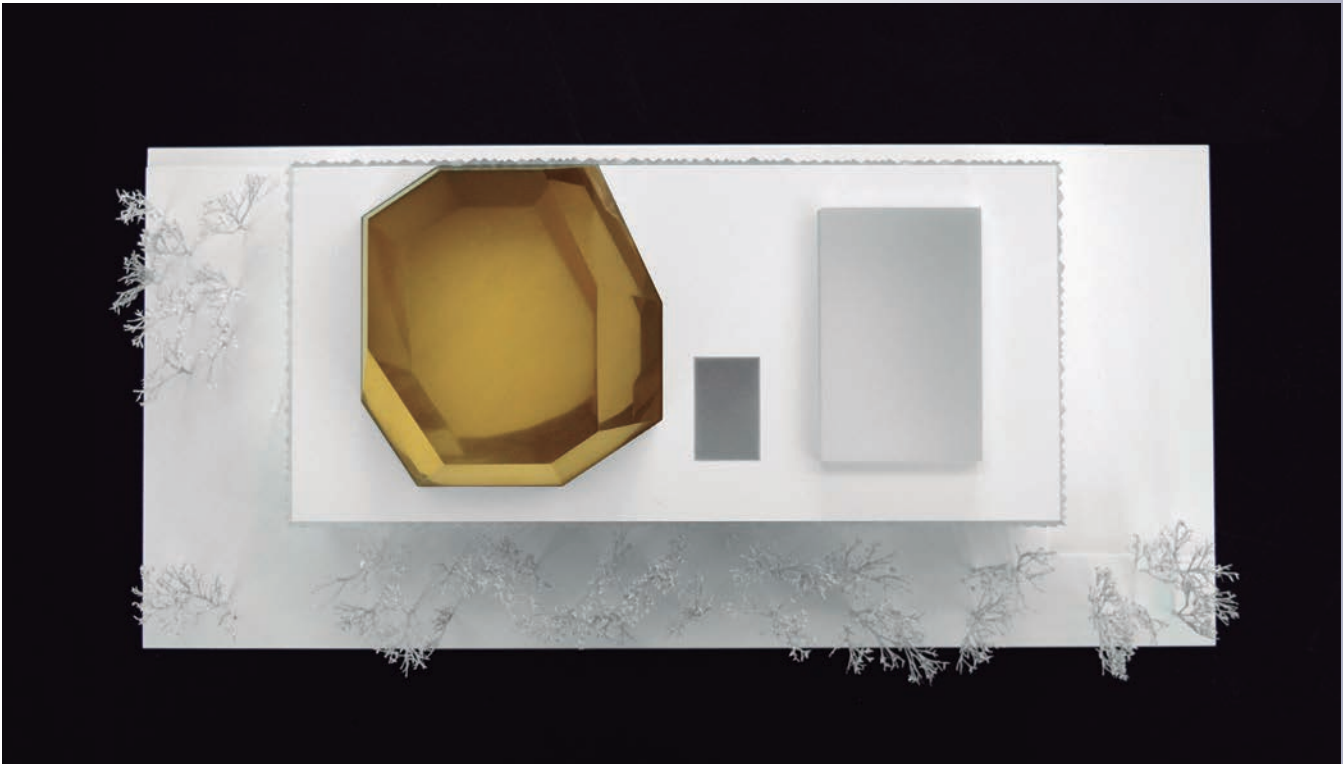
I.T.F.: Beyond the natural ranges provided by the materiality itself, in cases where saturated tones are used – such as the courtyard of the Seville police station – the application of colour is punctual but strategic. What is the basis for justifying the choice of tones? Is it an aprioristic color decision?

A.G.P.: Not everything is based on rational decisions or preconceived strategies. Training, experience, even memory or the desires of each moment are randomly mixed and constitute an important part of the project tools. It is true that we use color through the material. When we have used colour more strategically, it is for some reason: in the courtyard of Seville to reinforce the blue of the sky or on the linoleum floor of the Library of Ceuta also to recall the blue of the Strait of Gibraltar. The stairs of the social housing in Pradolongo were painted in bright colours, orange, bright blue... so that the inhabitants would recognize their own portal. We don't usually use pure colors. If we use white, never pure white, if we use black we don't use absolute black, we always use anthracites, we try in that sense to nuance and then use light as well, light always changes the colours. Warm colours change the light in interiors, shading the hardness of white that we "modern" architects like so much. As Gustavo Torner told us when we built the Espacio Torner in Cuenca, there are many

perimentando con el dibujo va dando las pautas del resultado final, lo que finalmente se ejecuta en obra. Es una de las cuestiones, como la percepción del espacio interior, la dimensión, la acústica, la materialidad, que siempre llevan consigo algo de incógnita o sorpresa al llegar a la arquitectura construida. Con el conocimiento de sus herramientas, los arquitectos nos acercamos al conocimiento de algo que existe tan sólo en nuestra imaginación y, en este sentido, el color en el dibujo es una herramienta útil para explicar y conocer el proyecto. Preferimos no arriesgar demasiado con el color en la arquitectura construida. Cuando se trabaja con arquitectura pública, el riesgo de la equivocación, o de la no perdurabilidad de aquello que en un momento dado pueda ser simplemente una intuición, es muy alto. Creo que trabajar con arquitectura pública hace que tengamos esa sensación de responsabilidad absoluta. Eso no significa que la arquitectura tenga que estar pintada siempre de blanco, por ejemplo, el Teatro Valle Inclán es una caja negra.

I.T.F.: Efectivamente, los interiores de su arquitectura –cuando no hablamos del color que aportan los materiales como la madera o la cerámica– son, en general, de color blanco. ¿Se atrevería a pintar una pared de “color”?

A.G.P.: El predominio del blanco en los interiores es siempre tranquilizador, aporta luz, limpieza, claridad, neutralidad para acoger el equipamiento de los edificios y a las personas. El blanco que utilizamos no es exactamente blanco...pero sí es cierto que lo usamos bastante, y poco los colores muy marcados, por esa cuestión de la neutralidad de los espacios que deben acoger objetos, muebles, personas, la vida para la que están proyectados. Usamos colores oscuros cuando queremos que algo pierda presencia, o para enfatizar lo que sucede iluminado en el interior del espacio, como en las salas del Teatro Valle Inclán, que son negras, o más exactamente antracita. Pero si fuera necesario, sí pintaría de un color vivo una pared, como reclamo o referencia.



9b

I.T.F.: Usted comentó, en relación con el Museo de Almería, que la luz que penetra en el edificio a través de los lucernarios de madera queda teñida y matizada por la calidez que aporta este material. ¿Ha sentido alguna vez cierta “sorpresa” al ver aplicado el color en sus construcciones? ¿Fueron los efectos previstos?

A.G.P.: En el Museo de Almería la celosía modular de madera de okume de los lucernarios matizó la dureza de la luz blanca y cortante de Almería, añadió calidez a los interiores y sí estaba previsto, pero no quita la sorpresa que siempre produce ver la obra terminada, percibir su interior, su escala y verla en su entorno, constatar que lo que se dibujó era acertado o no.

I.T.F.: Más allá de gamas naturales que aporta la propia materialidad, en los casos en que emplea tonos saturados –como puede ser el patio de la comisaría de Sevilla– la aplicación del color es puntual pero estratégica ¿En qué se basa para justificar la elección de los tonos? ¿Se trata de una decisión apriorística del color?

A.G.P.: No todo obedece a decisiones racionales ni a estrategias preconcebidas. La formación, la experiencia, incluso la memoria o las apetencias de cada momento se mezclan de forma azarosa y constituyen parte importante de las herramientas de proyecto. Es cierto que usamos el color a través del material. Cuando hemos usado el color más estratégicamente es por algún motivo: en el patio de Sevilla para reforzar el azul del cielo o en el suelo de linóleo de la Biblioteca de Ceuta también para recordar el azul del Estrecho. Las escaleras de las viviendas sociales de Pradolongo se pintaron de colores muy vivos, naranja, azul brillante... para que los habitantes reconocieran su propio portal.

No solemos usar los colores puros. Si usamos blanco, nunca blanco puro, si usamos negro no usamos el negro absoluto, siempre usamos antracitas, procuramos en ese sentido matizar y luego utilizar la luz también, la luz siempre cambia los colores. Los colores cálidos cambian la luz de los interiores, matizan la dureza del blanco que tanto nos

9a. Auditorio. Munich

9b. Auditorio. Munich. Maqueta

9a. Konzerthaus Munchen

9b. Konzerthaus Munchen, Model

whites, a white that is not white, a cube of white with a teaspoon of red and another of black... It looks white, but it's not white. There, too, the golden colour of the Gothic ribbed vaults was enhanced with yellow luminaires alternating with white luminaires located above the displays.

I.T.F.: Light, colours, textures... characterize architecture beyond the formal definition of space. The textures you design soften the volumetric rotundity of certain of your works without detracting from their forcefulness, that is, playing sensitively with the surfaces, being more perceptible at a close scale, sometimes in direct dialogue with the user, as in the Roman Villa of La Olmeda and the Public Library of Ceuta. How is this process of defining detail carried out? Are they exclusive “handcrafted” materials, designed for the occasion, or rather the customization of materials in series, in the style of what Aalto described as flexible standardization?

A.G.P.: Each project also represents an opportunity to investigate a material or a production process. We almost always customize a material that already exists, it



is more affordable with the budgets that are handled in public works and safer. Dialogue with the industrialist is always good because it adds the necessary knowledge for the implementation. On the Ceuta façade we used folded aluminium panels manufactured in Portugal and on the perforated corten façade of La Olmeda we adapted to the measurements and die-cuts given to us by the locksmith in León. When we have used handmade ceramics, we have adapted to the moulds that were already made, however, on the façade of aluminium castings of the Library of Cordoba, we used pieces made expressly by a tooling workshop, in cast aluminium.

I.T.F.: Specifically, you have many projects linked to ceramics, and you have also been awarded by Ascer on several occasions. You work with standardised pieces, such as those used in the Seville police station, and others that are very particular, we can say exclusive, such as in the shady Peñíscola and in the Gandía school. What does this particular material bring to you?

A.G.P.: Ceramic is an extraordinary material that we use a lot, either in its natural tone as in the shade in Peñíscola, or in the houses in Oropesa, or glazed in white “which is not white” as in the Children’s Popular University in Gandía or in blue as in the courtyard in Seville. Ceramics is a versatile material, easy to transport, to transform, to customize.

The Gandía pottery was made by Cumella. This piece actually uses a mold that already existed because the budget was very tight. We had a clear idea of the idea of ceramics because glazed ceramics, in places where it rains a lot, work well, they also respond to temperature differences and, in addition, in Gandía, the ceramics were suitable. What we did was to work with that mold and customize the extruded and glazed piece that was the one that built the whole school, facades and roof. The Peñíscola piece was handmade, made directly with the chamotte in its natural colour, they are molded pieces that were dried in warehouses and fired in traditional kilns. In Ceuta the piece with which we built the facade was perforated aluminum, folded sheets that already existed in which we changed the folds, with different perforations depending on the orientation.

In every building there is always, for the need of the project itself, to think of a material. In

10a. Vivienda pública en El Campillo, Badajoz.
Fotomontaje
10b. Vivienda pública en El Campillo, Badajoz.
Boceto

10a. Public Housing in El Campillo, Badajoz.
Photomontage
10b. Public Housing in El Campillo, Badajoz. Sketch

gusta a los arquitectos “modernos”. Como nos decía Gustavo Torner cuando construimos el Espacio Torner en Cuenca, hay muchos blancos, un blanco que no es blanco, un cubo de blanco con una cucharadita de rojo y otra de negro... parece blanco, pero no es blanco. También allí se potenció el color dorado de las bóvedas góticas de crucería con unas luminarias amarillas alternadas con las luminarias blancas situadas sobre los expositores.

I.T.F.: La luz, los colores, las texturas... caracterizan la arquitectura más allá de la definición formal del espacio. Las texturas diseñadas por ustedes dulcifican la rotundidad volumétrica de ciertas obras tuyas sin restarles contundencia, es decir, jugando de forma sensible con las superficies, siendo más perceptibles a una escala próxima, a veces en diálogo directo con el usuario, como en la Villa Romana de la Olmeda y la Biblioteca Pública de Ceuta ¿Cómo se realiza ese proceso de definición del detalle? ¿Se trata de materiales “artesanales” exclusivos, diseñados para la ocasión, o más bien de la personalización de materiales en serie, al estilo de lo que Aalto calificaba como estandarización flexible?

A.G.P.: Cada proyecto representa también la oportunidad de investigar sobre un material o un proceso de producción. Casi siempre personalizamos un material que ya existe, es más asequible con los presupuestos que se manejan en la obra pública y más seguro. El diálogo con el industrial siempre es bueno pues añade el conocimiento necesario para la puesta en obra. En la fachada de Ceuta se usaron unos paneles plegados de aluminio fabricados en Portugal y en la fachada de corten perforado de la

Olmeda nos adaptamos a las medidas y troquelados que nos dio el cerrajero de León. Cuando hemos usado cerámica artesanal, nos hemos adaptado a los moldes que ya estaban hechos, sin embargo, en la fachada de piezas de fundición de aluminio de la Biblioteca de Córdoba, usamos piezas fabricadas ex-profeso por un taller de matricería, en fundición de aluminio.

I.T.F.: En concreto, ustedes tienen muchos proyectos ligados con la cerámica, además han sido premiados por Ascer en varias ocasiones. Trabajan con piezas estandarizadas, como las que se utilizaron en la comisaría de Sevilla, y otras que son muy particulares, podemos decir exclusivas, como en el umbráculo de Peñíscola y en la escuela de Gandía ¿Qué le aporta este material en particular?

A.G.P.: La cerámica es un material extraordinario que usamos mucho, bien en su tono natural como en el umbráculo de Peñíscola, o en las viviendas de Oropesa, bien vidriado en blanco “que no es blanco” como en la Universidad Popular infantil de Gandía o en azul como en el patio de Sevilla. La cerámica es un material versátil, fácil de transportar, de transformar, de personalizar.

La cerámica de Gandía la hizo Cumella. Esa pieza en realidad usa un molde que ya existía pues el presupuesto era muy ajustado. Teníamos clara la idea de la cerámica porque la cerámica esmaltada, en sitios donde llueve mucho, funciona bien, también responde a las diferencias de temperatura y, además, en Gandía, la cerámica era adecuada. Lo que hicimos fue trabajar con ese molde y personalizar la pieza extrusionada y vidriada que fue la que construyó toda la escuela, fachadas y cubierta. La pieza del Peñíscola era artesanal,



10a



10b

the auditorium of Lugo are the glasses. It is a double glass facade, a gallery, as are the Galician galleries, it is not a curtain wall, it is a facade with depth and with different transparencies. I think it is the architecture that gives us the guideline of how we should work the material, rather than saying "let's work now with ceramics". It is the vernacular architecture of Galicia that gave us the guideline to work with glass. Or in Peñíscola, the proximity of the kilns of Castellón and its ceramics led us to work with three-dimensional ceramic lattices that had already been used in the Modern Movement, in Brazil, for example, and yet had fallen into disuse. Three-dimensional lattices are very useful in architecture because they provide the possibility of making exterior spaces that are also interiors, intermediate spaces. Now, with the pandemic, these intermediate spaces have become valuable again, because buildings do not always end in glass that separates inside and outside, it is the intermediate spaces: the courtyard, the loggia, the gallery... that add richness to architecture.

11a. Plaza del Mar. Sanxenxo. Imagen de proyecto
11b. Plaza del Mar. Sanxenxo. Boceto

hecha directamente con la chamota en su color natural, son piezas moldeadas que se secaban en naves y que se cocieron en unos hornos tradicionales. En Ceuta la pieza con la que construimos en la fachada fue aluminio perforado, unas chapas plegadas que ya existían en las que cambamos los pliegues, con diferentes perforaciones según la orientación. En cada edificio siempre hay, por la necesidad propia del proyecto, que pensar en un material. En el auditorio de Lugo son los vidrios. Es una fachada doble de vidrio, una galería, como son las galerías gallegas, no es un muro cortina, es una fachada con profundidad y con distintas transparencias. Creo que es la arquitectura la que nos da la pauta de cómo debemos trabajar el material, más que decir "vamos a trabajar ahora con cerámica". Son

11a. Sea Square. Sanxenxo. Desing image
11b. Sea Square. Sanxenxo. Sketch

las arquitecturas vernáculas de Galicia las que nos dieron la pauta para trabajar con los vidrios. O en Peñíscola, la proximidad de los hornos de Castellón y su cerámica nos llevaron a trabajar con celosías tridimensionales cerámicas que ya se habían utilizado en el Movimiento Moderno, en Brasil, por ejemplo, y que sin embargo habían caído en desuso. Las celosías tridimensionales son muy útiles la arquitectura porque proporcionan la posibilidad de hacer espacios exteriores que a la vez son interiores, espacios intermedios. Ahora, con la pandemia, esos espacios intermedios se han vuelto a valorar, porque los edificios no acaban siempre en un vidrio que separa el dentro y el fuera, son los espacios intermedios: el patio, la loggia, la galería...los que añaden riqueza a la arquitectura.





I.T.F.: En los casos en que las piezas se diseñan expresamente para esos edificios y, de alguna manera, introducen un factor más de singularización de esa arquitectura ¿Han conseguido esas piezas pasar de ser exclusivas de ese proyecto a poder llegar a una cierta estandarización, o una apertura comercial?

A.G.P.: Sí me gustaría, pero creo que no. En Ceuta, diseñamos e hicimos el prototipo, incluso la patente, de la lámpara, que se llama lámpara *Ceuta*, una lámpara triangular, muy sencilla. Es enorme, a base de tres barras de luz desiguales que ocupan mucho espacio, pero que son muy livianas, iluminan un gran espacio. La tenemos patentada pero no la hemos vuelto a usar en otro sitio.

I.T.F.: Su nombre está ligado al de su compañero, Ignacio Pedrosa. Aun-

que sea difícil disociar lo que cada uno pueda aportar en un proyecto, ¿existe alguna obra suya en la que se haya implicado de forma particular?

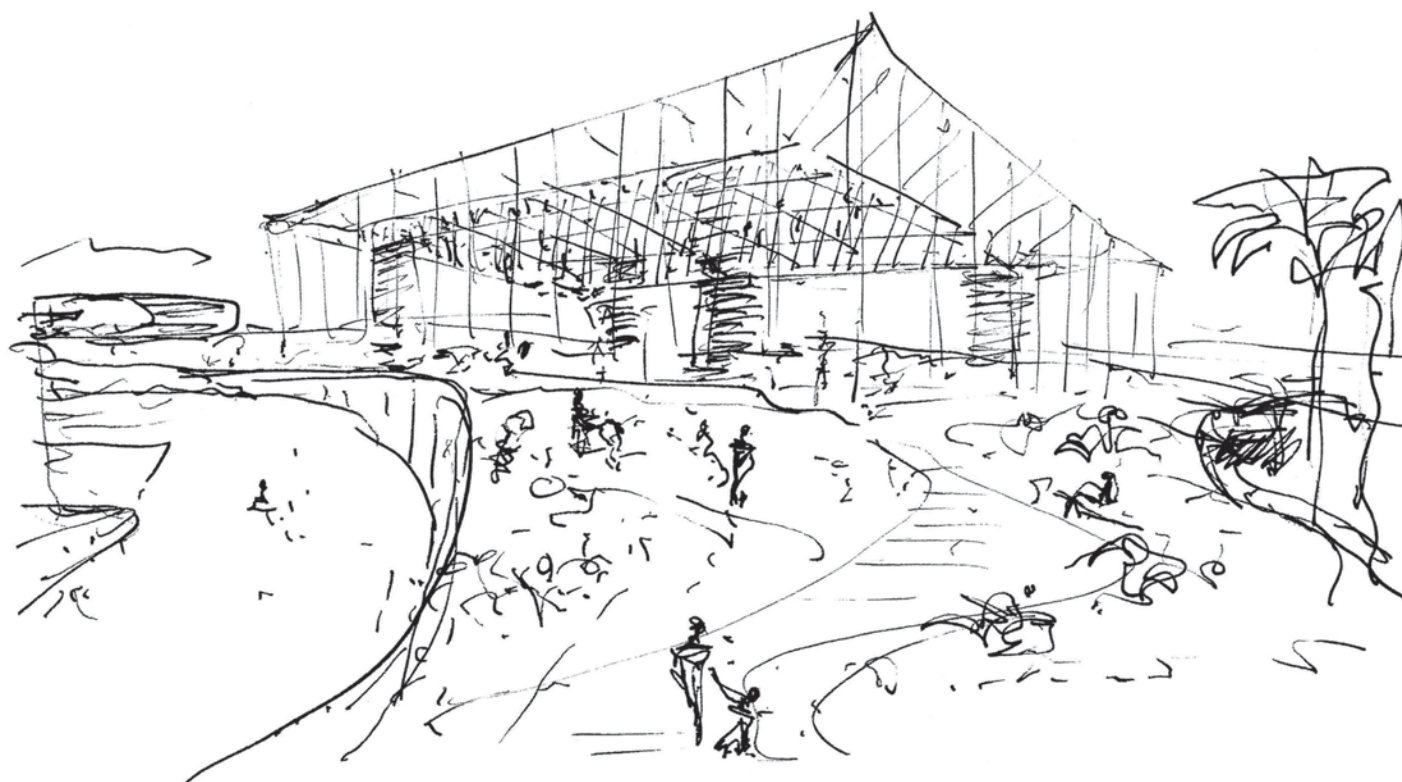
A.G.P.: Creo que nos implicamos por igual, pero de forma distinta, en distintas facetas del proyecto. Sin duda la arquitectura es cada vez más compleja, hoy en día es una tarea de equipo, con todo lo que esto puede implicar de aportación y de renuncia, a favor de la condensación más conveniente en cada proyecto. No sabría decir de qué obra me siento más próxima..., La Olmeda, Ceuta, el Museo de Almería, la Olimpia... todas me traen a la memoria recuerdos y situaciones que reflejan que las vivimos con intensidad suficiente para dejar poso en nuestra trayectoria. La Biblioteca de Córdoba nos ha ocupado más de una década desde el concurso. Nuestro estudio

I.T.F.: In those cases in which the pieces are expressly designed for these buildings and, in some way, introduce a factor of singularization of that architecture, have these pieces gone from being exclusive to that project to being able to reach a certain standardization, or a commercial opening?

A.G.P.: Yes, I would like to, but I don't think so. In Ceuta, we designed and made the prototype, even the patent, of the lamp, which is called *Ceuta lamp*, a triangular lamp, very simple. It is huge, based on three unequal light bars that take up a lot of space, but they are very light, they illuminate a large space. We have it patented but we have not used it again anywhere else.

I.T.F.: Your name is linked to that of your partner, Ignacio Pedrosa. Although it is difficult to dissociate what each of you can contribute to a project, is there any work of yours in which you have been particularly involved?

A.G.P.: I think we are equally involved, but in different ways, in different facets of the project. Undoubtedly architecture is becoming





more and more complex, nowadays it is a team task, with all that this may imply in terms of contribution and renunciation, in favor of the most convenient condensation in each project. I wouldn't know which work I feel closest to... La Olmeda, Ceuta, the Museum of Almeria, the Olympia... they all bring back memories and situations that reflect the fact that we lived them with sufficient intensity to leave a mark on our trajectory. The Cordoba Library has occupied us for more than a decade since the competition. Our studio is controlled in size and works very well as a team. We like to have young people who always add something new for us to learn. But we don't split projects, unlike other studios, we are both with everyone, although it's true that everyone can bring something different to the table. All our projects are simultaneously in our heads and in our eagerness. Heads that are different but that end up producing a unique result.

I.T.F.: The size of your studio allows you to control all these aspects...

A.G.P.: We do not have many projects at the same time, I think it is the only way to complement, to dedicate our attention to perfect, to improve.

The architect's work has gone from being something that in the last century was absolutely personal, of authorship, to being now very different, not to mention among younger architects. And it is always good to have a dialogue, among ourselves, at school... Dialogue about the project is essential, because it is always a search. From the blank paper to having a building built, there has been a lot of doubt, trial and error, and of course a lot of dialogue.

I.T.F.: Finally, what project have you not done that you would love to do?

A.G.P.: I would like to do housing again. Since the times of European, we have not planned housing again, we have had practically no private work. Social or free housing, public or private, and even more so now, after the pandemic, when people spend more time at home and work at home. Our work is always the result of competitions that require a continuous effort. A commission like this would be a good surprise.

es controlado de tamaño y funciona muy bien como equipo. Nos gusta tener gente joven que siempre añade algo nuevo que nosotros podemos aprender. Pero nosotros no nos dividimos los proyectos, a diferencia de otros estudios, estamos los dos con todos, si bien es cierto que cada uno puede aportar algo diferente. Todos nuestros proyectos están simultáneamente en nuestra cabeza y en nuestro afán. Cabezas que son distintas pero que acaban produciendo un resultado único.

I.T.F.: El tamaño del estudio permite controlar todos esos aspectos...

A.G.P.: No tenemos muchos proyectos a la vez, creo que es la única manera de complementar, de dedicar nuestra atención a perfeccionar, a mejorar.

El trabajo del arquitecto ha pasado de ser algo que en el siglo pasado era absolutamente personal, de autoría, a ser ahora muy diferente, no digamos entre los arquitectos más jóvenes. Y es bueno siempre un diálogo, entre nosotros mismos, en la escuela...

El diálogo sobre el proyecto es imprescindible, porque siempre es una búsqueda. Desde el papel en blanco a tener un edificio construido ha habido mucha duda, tanteos y por supuesto mucho diálogo.

I.T.F.: Por último ¿Qué proyecto no ha hecho y le encantaría hacer?

A.G.P.: Me gustaría hacer vivienda otra vez. Desde los tiempos de European, no hemos vuelto a proyectar viviendas, no hemos tenido prácticamente obra privada. Vivienda social o libre, pública o privada, y más aún ahora, después de la pandemia, cuando se pasa más tiempo en casa y se trabaja en casa. Nuestra obra siempre es fruto de concursos que exigen un esfuerzo continuado. Un encargo así sería una buena sorpresa.



