

Retorno a Campo Verano

Campo Verano Revisited

EDUARDO DELGADO ORUSCO

Resumen / Abstract

El reciente enterramiento de Javier Carvajal Ferrer en el Panteón de los Españoles de Roma –del que fue su arquitecto junto a José María García de Paredes mediada la década de los cincuenta– presta pertinencia a una revisita a esta pequeña instalación, cuyos criterios de proyecto contribuyeron a asentar la refundación de la arquitectura moderna en España tras la década de posguerra, identificada con carácter general por una cierta involución histórico-casticista. La ubicación geográficamente periférica de la Academia de España en Roma, entorno próximo de este ejercicio, y del contexto italiano en general, ayudó a la configuración de un proyecto con marcado carácter experimental lo que no haría sino acrecentar el interés de la revisita propuesta en este artículo. Se trata de una de las primeras obras construidas por sus autores pero que, no obstante, ofrece claves interpretativas de sus respectivas obras futuras, ya fueran en solitario o en equipo otra vez.

The recent burial of Javier Carvajal in the Spanish Pantheon in Rome which he designed with José María García de Paredes half of the fifties, becomes relevant a review to this small installation. Its project strategies contributed to seat the foundation of the modern architecture in Spain after the postwar decade, identified generally by an attempt to historicist recovery. The geographically peripheral location of the Roman Academy where the work is located, and the Italian context in general, helped the development of a strong experimental project which increases the interest of this research. This is one of the first works constructed by the authors but nevertheless it provides interpretive clues to their future works, whether them alone or as a team again.

Palabras clave / Keywords

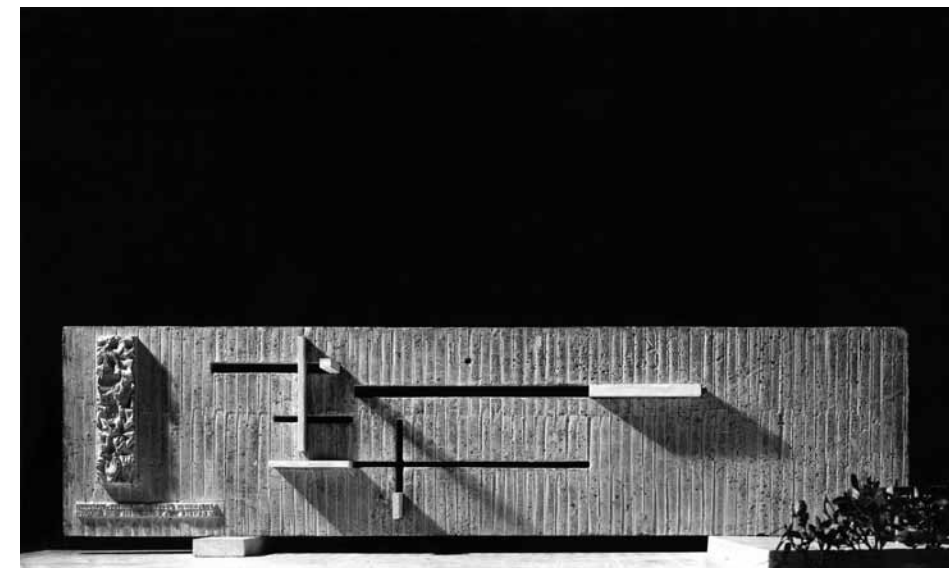
García de Paredes, Carvajal, Panteón de los Españoles, Arquitectura moderna, Arquitectura religiosa.

García de Paredes, Carvajal, Spanish Pantheon, Modern Architecture, Religious Architecture.

Eduardo Delgado Orusco. Doctor Arquitecto (ETSAM 1989 y 2000, Premio Extraordinario de la UPM 2001). Autor de numerosos artículos sobre arte y arquitectura contemporáneos, entre sus monografías destacan *Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal* (2002), *Entre el suelo y el cielo: Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975* (2006), *Santa Ana de Moratalaz. Miguel Fisac, 1965-1971* (2008), *La piel dura. El Edificio Beatriz, Madrid* (2013), *Alvar Aalto en España* (2013) e *Imagen y memoria. Fondos del archivo fotográfico del INC, 1939-1973* (2013). Profesor en la USEK-Segovia, en la UCJC-Madrid, donde fue responsable de los Departamentos de Proyectos y Expresión Gráfica (2000-2008) y en la ETSAM-UPM. En la actualidad es profesor en la Universidad de Zaragoza. Como arquitecto es autor, entre otros, de la ampliación del Monasterio de San Pedro Regalado (2008-2012, La Aguilera-Burgos), la reforma del Edificio Beatriz (2006-2012, Madrid), los colegios GSD de Las Rozas y Guadarrama (2007 y 2008, Madrid) y el Vía Crucis de la JMJ (2011, Madrid).

[Fig. 1] Fotografía de la maqueta del Panteón de los Españoles. Fotografía de Calvo (1958).

Fuente: Archivo J.M. García de Paredes.



El pasado septiembre el Colegio de Arquitectos de Madrid publicaba en su sitio web una emocionante y exquisita necrológica sobre Javier Carvajal Ferrer, fallecido no obstante tres meses antes¹. En la misma –significativamente titulada «*Javier Carvajal vuelve a casa*»– Alberto Campo Baeza reseñaba el enterramiento en el Panteón de los Españoles de Roma de uno de sus dos arquitectos² [Fig. 1].

Puede que esta circunstancia preste mayor pertinencia si cabe a la revisita de esta pequeña instalación que, junto a otras coetáneas, sirvió para apuntar el cambio de rumbo de la arquitectura española en aquellas ya lejanas y oscuras fechas, mediado el siglo XX.

Otras circunstancias de difícil precisión, entre las que podrían apuntarse su carácter experimental, su distancia geográfica a los centros de la crítica y la producción arquitectónica del momento³, y, puede que de manera sobresaliente en este capítulo, su relación con el Gobierno del General Franco, han contribuido a un relativo olvido bibliográfico de este excepcional jalón de la arquitectura española, edificado no obstante en Roma.

Ciertamente hoy en día estos mismos argumentos se vuelven razones para una aproximación detallada, que contribuya a valorar en su justa medida este episodio del proceso de modernización que la arquitectura, y la cultura española en general, estaban llevando a cabo mediada la década de los cincuenta.

También el contexto de la Academia de España en Roma de aquellos años cincuenta cumplía con aquella condición geográficamente periférica. Y si bien las pensiones de la Academia no tenían como objetivo directo el trabajo profesional, lo cierto es que durante toda esa década los miembros de esta selecta comunidad trabajaron, además de en algunos proyectos en territorio español, también en arquitecturas oficiales y de representación en territorio italiano⁴.

Finalmente, el desconocimiento que envuelve a la Obra Pía, institución con más de seis siglos de antigüedad, promotora y todavía tenedora del Panteón, y propietaria de un importante patrimonio en la ciudad de Roma y en toda Italia, merece también la aproximación que se pretende en este artículo para arrojar luz sobre una institución cuyos existencia en nuestros días parece en cuestión.

La Obra Pía y el encargo del Panteón

Desde los ya remotos tiempos en los que empezaron a hacerse frecuentes las peregrinaciones a Roma, capital de la cristiandad, muchas de las naciones del orbe católico han velado por sus ciudadanos desplazados a la Ciudad Eterna. Fruto de

¹ Fallecido en Madrid el 14 de junio de 2013, la necrológica se publicaba el 23 de septiembre del mismo año.

² El otro había sido José María García de Paredes. Aunque en la mayoría de los textos que se refieren al Panteón entre los años 1955 y 1957, nosotros manejamos las fechas de dos proyectos: noviembre de 1956 y febrero de 1957. Examinados ambos, la *formalización* definitiva del proyecto tuvo lugar entre esas dos fechas, lo que no obsta para que el encargo fuese anterior.

³ Buenos ejemplos de esta condición podrían ser las actuaciones de determinados organismos oficiales como el Instituto Nacional de Colonización o la Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura que, precisamente por el carácter periférico de muchas de ellas, dieron oportunidades a jóvenes profesionales a los que el trabajo en las grandes capitales estaba todavía vedado. Para ilustrar lo que se dice se podría hablar de los trabajos de Alejandro de la Sota o José Luis Fernández del Amo para Colonización o los de Francisco Cabrero para la Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura, por citar los ejemplos seguramente mejor conocidos.

⁴ El contacto e intercambio entre los pensionados de las diferentes especialidades –pintura, grabado, escultura, arquitectura y música– además de la inmersión en la cultura latina que significaba este pensionado, era una estrategia ya conocida y empleada para la formación de sus artistas por parte de las naciones más cultas de Occidente. En el caso español esa inmersión significaba un alejamiento y, por añadidura, una cierta liberación del oprimente ambiente cultural de la metrópoli, lo que, unido a la naturaleza inquieta de los artistas involucrados en la aventura, favoreció una cierta experimentación.

[Fig. 2] Fotografía del Rincón de los Españoles en Campo Verano, Roma (1942).

Fuente: Elías Tormo. *Monumentos españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*. Publicación de la sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, 1942.

Fotografía de George Santayana en Roma (c. 1950).



5 En su magna obra sobre los monumentos españoles, portugueses e hispanoamericanos de Roma, Elías Tormo daba noticia de los enterramientos en el cementerio romano, mencionando por primera vez el campo que ocuparía el nuevo Panteón: «*Cinco de los prófugos españoles (sacerdotes) del año 1936, en general catalanes fugitivos, sabía yo (a alguno de los entierros asistiera) que se habían enterrado en "panteón" especial de los españoles en Roma, y quería verlo. No es panteón, sino sepulcro terráneo de cruz alta sobre pedestal, cosa de diez o doce metros cuadrados el área. En la cruz, bien labrada por el escultor Felipe Moratilla, la cruz de Santiago y su concha, símbolos de la refundida iglesia de los españoles, antes de la de S. Giacommo degli Spagnoli. En el pedestal, la letra, algo inesperada, "a la memoria de los piadosos españoles que fundaron en Roma los Reales establecimientos de Caridad". Año 1880. Dije inesperada, porque los tales aludidos, o yacen en S. Giacommo, ya sin lápidas, o en Monserrato, y no en el Verano. Pero allí debajo, practicable el descenso, yacen ya docenas de españoles (de una María Paolina Martínez de la Rosa y de un José Rodrigo y Arbona hay pequeño dado mármoleo; pero también de dos servidores de las casa de España, italianos). Lo que hay, y a costa de 250.000 liras, es lejos de ese punto un "campo" del cementerio adquirido por la Obra pía española, aún no aprovechado, adquirido al precio de 1700 liras el metro cuadrado*». Cfr. Elías Tormo. *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispano-americanos*. Volumen II. Publicación de la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, 1942. p. 231

6 Jorge Ruiz de Santayana, más conocido como George Santayana (Madrid, 1863 - Roma, 1952), filósofo español trasladado a Boston a los nueve años. Estudió en las universidades de Harvard, de Berlín –donde fue discípulo de Paulsen– y de Cambridge. Vuelto a Boston enseñó filosofía en Harvard (1889-1912). Retirado de la docencia viajó por varios países y se instaló finalmente en Roma. Hizo entonces visitas periódicas a España, residiendo en Ávila. Los últimos años de su vida los pasó en una clínica de Roma atendida por las «blue nuns», las monjas azules norteamericanas.

esta preocupación resultó la aparición de las llamadas Obras Pías. Estas instituciones cuya existencia se remonta incluso al medievo, se convirtieron en tenedoras de las iglesias nacionales y otras pertenencias inmobiliarias, derivadas en muchos casos de cesiones o herencias de los mismos peregrinos.

Las limitaciones de espacio de la iglesia nacional de Monserrat, unidas a medidas higienistas propias del siglo XX condujeron a que en 1944, y con el fin de ampliar las posibilidades de enterramiento de los peregrinos españoles en Roma, la Obra Pía plantease un nuevo Panteón sobre un campo adquirido años antes en el Cementerio de Campo Verano⁵. Originariamente el enterramiento se organizó como una cripta subterránea, pendiente de acabado exterior como consecuencia de las limitaciones económicas derivadas de las posguerras española e italiana. La inmediata densidad de los panteones vecinos y sus monumentales tratamientos parecían reclamar un proyecto de mayor entidad que el pobre acabado de la cripta.

En 1952, es decir, ocho años después de la adquisición del terreno, se produjo un accidente en la embajada española que alteraría esta situación ya de suyo inestable. Se trata de la caída que sufrió el filósofo George Santayana⁶ que había acudido a renovar su pasaporte, en las escaleras de la embajada y que, dado su delicado estado de salud y su avanzada edad acabó precipitando su muerte a los pocos días [Fig. 2].

El entonces Embajador de España ante la Santa Sede, Fernando María Castiella, fue el comitente del encargo. Castiella –diplomático y político avezado– había acudido a la Ciudad Eterna precisamente para ultimar el Concordato con la Santa Sede. Con el tiempo, y como premio a su eficaces gestiones que tanto contribuyeron al asentamiento internacional del régimen del General Franco, se convertiría en uno de los ministros más influyentes del dictador. En Roma tenía instrucciones de evitar cualquier atisbo de indignidad achacable al régimen que representaba lo que le llevaría a tomar cartas en el *affair Santayana*.

La necesidad de una rápida respuesta, unida al creciente prestigio de los profesionales pensionados en la Academia de España en Roma se tradujo en el encargo⁷. En el contexto del Gianicolo, la colina romana sobre la que se asienta el complejo de la Residencia del Embajador, la Academia de Bellas Artes y el Liceo españoles, resulta fácil imaginar de qué manera el empeño de Castiella se convertiría en inmediato encargo a los jóvenes arquitectos pensionados y residentes en la Academia, Javier Carvajal Ferrer y José María García de Paredes. [Fig. 3]



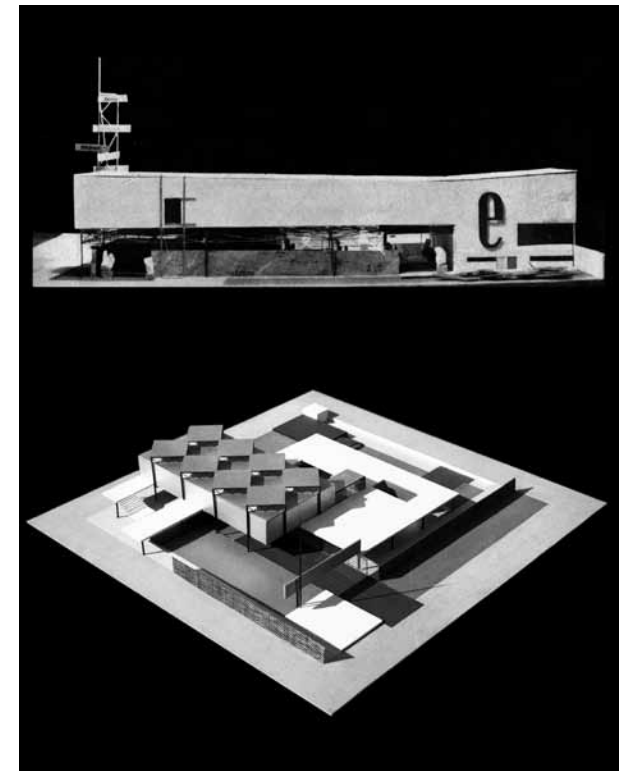
[Fig. 3] Fotografía del estudio asignado a José María García de Paredes en la Academia de Roma (1956).

Fuente: Archivo J.M. García de Paredes.

[Fig. 4] Fotografía de las maquetas presentadas al Premio de Roma por Javier Carvajal y José María García de Paredes (1955).

Fuente: Archivo J.M. García de Paredes.

7 Ignacio Vicens, arquitecto y profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid, discípulo y heredero de la Cátedra de Javier Carvajal, relata, puede que con alguna licencia poética, las circunstancias y las dificultades del encargo: «*El joven arquitecto es convocado a la Embajada. Se le plantea la cuestión, sugiriendo el traslado de los restos de Santayana al Panteón de los Españoles de Campo Verano. Javier Carvajal acepta el encargo y, al tiempo, los problemas. (...) Carvajal plantea, y consigue que se acepte, una ampliación de la antigua estructura en los terrenos adyacentes. Más difícil resulta convencer a las autoridades eclesiásticas. El Vicario de Roma, Cardenal Poletti, no autoriza el traslado al cementerio católico de los restos de quien no consta que muriera como tal. Javier Carvajal se entrevista con el purpurado. Las dificultades parecen insuperables pero el entusiasta arquitecto despliega sus dotes de convicción y su habilidad diplomática. En definitiva, argumenta, cabe rastrear un fondo cristiano en el pensamiento de Santayana. El Cardenal sonríe ante la fogosa defensa y abre el resquicio a la combinación: "Ofrézcame", dice, "un punto de apoyo y le concederé el permiso". Javier Carvajal emprende la lectura de la obra de Santayana, a la búsqueda de un párrafo, de una frase que pueda esgrimir ante el Vicario. Con característica tenacidad, lee compulsivamente textos filosóficos mientras anota pasajes y colecciona citas que puedan interpretarse, más o menos literalmente, como de inspiración*



Los años cincuenta, Italia y la refundación moderna de la arquitectura española

Las Academias de Bellas Artes en Roma son, como las Obras Pías, otras de esas instituciones habituales de los países occidentales que tienen como fin procurar un período de especial formación para sus mejores artistas en la Ciudad Eterna, entendida como destino de referencia del «Grand Tour», viaje ideal a la cuna de la civilización y el arte occidental⁸.

A lo largo de su historia la Academia española ha experimentado los mismos avatares que el propio país, pudiendo hablarse de varias etapas. En el caso que nos ocupa –que se corresponde con la que Juan María Montijano denomina «*tercera época*»⁹ la que se inicia en 1947, fecha de la reapertura de la Academia tras la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, que obligó a unas obras de remodelación y restauración de su sede, podría hablarse de una época de notables penurias materiales compensadas con el entusiasmo y la calidad de los pensionados. El mismo Montijano señala que esta época «*se podría definir a grandes rasgos como una etapa feliz en la vida de la institución*»¹⁰.

En 1955 ganaron la oposición para la Academia los arquitectos Javier Carvajal y José María García de Paredes [Fig. 4] que compartirían residencia con los pintores Francisco Echaz Buisán, Rafael Reyes Torrent y José Beulas Recasens¹¹, y con los escultores César Montaña García y Joaquín García Donaire, quien acabaría colaborando de manera directa en el proyecto del Panteón de los Españoles¹².

Mediada la década de los cincuenta, la pensión en la Academia significaba, además de un escape para el oprimente ambiente cultural de la península ibérica, el conocimiento directo de la arquitectura italiana que en los años que estamos tratando manifestaba numerosas conexiones con la práctica proyectual en nuestro país.

Y es que efectivamente algunos de los arquitectos españoles más inquietos habían buscado en el contexto italiano una fuente de inspiración como salida al marasmo cultural de la España de los cuarenta. Desde el siempre inconformista e inquieto Miguel Fisac, que había buceado en el Quattrocento y Cinquecento para sus primeros pasos profesionales ligados a la experiencia del CSIC, a los José Antonio



[Figs. 5] Fotografías del Pabellón español de la Trienal de Milán (1957), y de Javier Carvajal, Isabel de Falla, la hija de Gio Ponti y José María García de Paredes tomada en el Pabellón.

Fuente: Archivo J.M. García de Paredes.

crisiana o contenido trascendente. De pronto, un epígrafe preciso: "Cristo ha hecho posible para nosotros la gloriosa libertad del alma en el Cielo". Es exactamente lo que buscaba. Nueva audiencia del Cardenal Poletti, que queda desarmado ante la obstinada determinación del arquitecto. "Haga usted lo que quiera", concluye». Cfr. El Panteón de los Españoles. Ignacio Vicens y Hualde, en Actas del Congreso internacional «De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965». Departamento de Proyectos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona, octubre 1998. pp.113-114. No obstante indudable la belleza y la épica del relato habría que puntualizar la imprecisión del titular del vicariato, en aquellos años en manos del Cardenal Clemente Micara, desde 1951 hasta 1965. El Cardenal Ugo Poletti no sería nombrado Vicario hasta 1972. Por otra parte este relato centra la acción en Javier Carvajal cuando todo apunta a una responsabilidad compartida en todo momento con el otro arquitecto del proyecto, José María García de Paredes.

⁸ La Academia de España fue fundada en agosto de 1873 de la mano de la Primera República Española siendo Emilio Castelar, Jefe de Gobierno, y el Conde Coello de Portugal, segundo Jefe de la Legación Española en Roma, sus principales impulsores. No obstante, esta institución venía a formalizar las ayudas que desde al menos el siglo XVII venían recibiendo artistas españoles para conocer de primera mano lo que se hacía en Italia. Al respecto pueden recordarse los célebres viajes de Velázquez a Italia en 1629 y entre 1649 y 1651.



Coderch y Manuel Valls quienes trabaron amistad con Ernesto Nathan Rogers y otros arquitectos del ámbito italiano, en busca de claves contemporáneas. En la misma línea habría que apuntar el descubrimiento de la plástica chiriquiana operada por Asís Cabrero o el diálogo más teórico sostenido por Carlos de Miguel desde la Revista Nacional de Arquitectura.

De hecho los cincuenta fueron, además de la década de la recuperación de la perdida modernidad en España, un momento de particular experimentación y brillantez en el contexto italiano. En efecto, hay que anotar que fue particularmente abundante la cosecha de premios y honores en este país para los arquitectos y artistas españoles. Así podrían apuntarse la edificación del Pabellón de España en la Bienal de Venecia (1953), de Joaquín Vaquero Palacios¹³, el Gran Premio de la X Triennale de Milán (1954) por el Pabellón de España, de Ramón Vázquez Molezún, en colaboración con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún¹⁴; o la Medalla de Oro de la XI Triennale de Milán (1957), precisamente para Carvajal y García de Paredes [Figs. 5].

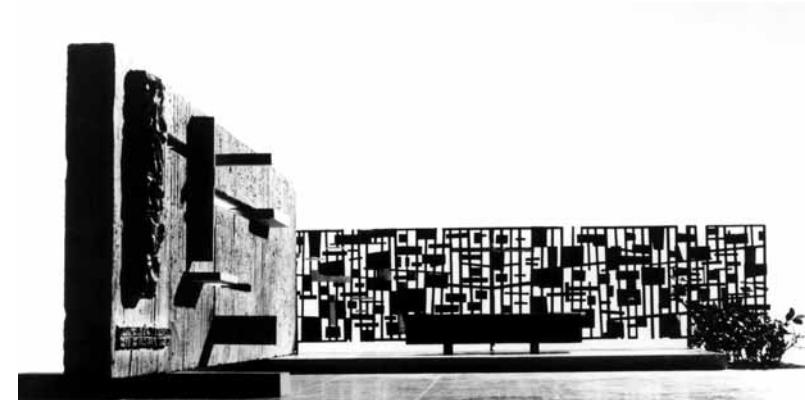
García de Paredes y Carvajal: un puzzle de dos piezas

Como ya se ha señalado más arriba, el Panteón de los Españoles en Roma resulta del encuentro de dos, por entonces jóvenes profesionales que acabarían deviniendo gigantes de nuestra Arquitectura: José María García de Paredes y Javier Carvajal, cuyas historias habían corrido paralelas en muchos aspectos, pero cuya idiosincrasia más profunda no podría resultar más distante.

Formados ambos en la Escuela de Madrid de los años cuarenta, Carvajal y García de Paredes procedían de dos entornos bien distintos: Barcelona y Sevilla. García de Paredes obtuvo su título en 1950 y Carvajal en 1953, disfrutando éste último del Premio Extraordinario de Fin de Carrera.

Para aproximarnos a las figuras de García de Paredes y de Carvajal, podemos acudir a las sintéticas explicaciones de dos de sus discípulos directos, arquitectos y catedráticos ambos en la Escuela de Arquitectura de Madrid: Miguel Ángel Baldellou y Alberto Campo Baeza.

Para explicar la obra y la personalidad de Javier Carvajal, Alberto Campo Baeza acudía a los hitos de su vida profesional: «*La arquitectura de Javier Carvajal, su*



[Figs. 6] Fotografías del Panteón de los Españoles y de la Casa de Fauno de Pompeya, tomada por José María García de Paredes (1956).

Fuente: Archivo J.M. García de Paredes.

⁹ Juan María Montijano García habla de al menos tres etapas, la primera ligada a sus primeros años hasta el siglo XX; la segunda desde 1900 hasta el inicio de la Guerra Civil española y la tercera desde 1947, fecha de su reapertura. A estas tres habría que añadir al menos una cuarta, desde la transformación de las pensiones en becas en 1984. Cfr. Juan María Montijano García. La Academia de España en Roma. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores; Embajada de España en Italia y Academia de España en Roma. Madrid, 1998.

¹⁰ Cfr. Montijano. Op. cit. p. 155.

¹¹ Muestra de la afinidad descubierta en aquellos años entre este pintor y el arquitecto José María García de Paredes fueron los sucesivos proyectos realizados para él: su estudio, en la calle Doctor Castelo 44 de Madrid (1962), y sus casas-estudio, la primera en Santa Coloma de Farnés, Gerona (1963-64) y la de la Urbanización Los Arroyos de El Escorial (1973-74).

¹² El grabador Jesús Fernández Barrio y el músico Miguel Alonso Gómez también disfrutaron de una pensión entre 1955 y 1958.

¹³ Aunque no pasa de la categoría de anécdota, pero cabe reseñar que el propio Vaquero Palacios, responsable de las pruebas de selección para las pensiones de la Academia, propusiera como tema el Pabellón de España en Venecia, proyecto con el que alcanzaron el Premio de Roma tanto García de Paredes como Carvajal, dejando constancia de sus tempranas capacidades.

¹⁴ Punto de partida de MoGaMo, asociación profesional de los tres artistas para el diseño de instalaciones, que fue ejemplo de la colaboración multidisciplinar que abundó en aquellos años con tan buenos resultados.

¹⁵ Cfr. "El Aire Cincelado". Alberto Campo Baeza, en AAV. *Javier Carvajal, Arquitecto*. Fundación Cultural COAM. Madrid, 1996. p.XI.

¹⁶ Cfr. Miguel Ángel Baldellou. *J.M. García de Paredes. Arquitecto (1924-1990)*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1992. pp. 40 y 42.



trayectoria, su vida, ha sido muy brillante, fulgurante desde los comienzos. Tanto que en las oposiciones en que ganó su Cátedra de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Oiza se retiró porque se presentaba "el joven y brillante Carvajal". Recién terminada su carrera gana por concurso el edificio de la hoy Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona, que construye a su vuelta de Roma, donde va pensionado a la Academia española. Peter Eisenman, en una visita a la Ciudad Condal hace poco tiempo, no se recataba en sus elogios ante esta obra. En 1963 vence a todos los mejores arquitectos que se presentaban al concurso para el Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York. Y lo construye. Y los arquitectos americanos se le rinden concediéndole los máximos galardones, tentado a Carvajal a emprender la aventura americana, a la que renuncia para volver a trabajar a España. Y a los pocos años, en 1968, los arquitectos alemanes le otorgan el "Fritz Schumacher" de la Universidad Técnica de Hannover a la mejor obra de arquitectura construida ese año, por las casas de Somosaguas. Y en 1971, tras unas tumultuosas elecciones, llega a ser Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Y luego, Director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y de la de Las Palmas.

En resumen: todos los premios, todos los cargos y los encargos, todas las publicaciones, todos los reconocimientos»¹⁵.

Y frente a esta figura, la de José María García de Paredes, igualmente sólida pero con otra geometría. Miguel Ángel Baldellou, discípulo y amigo del arquitecto le retrata como sigue: «*Diría que José María cautivaba por su discreción, su sensibilidad y su ironía. Estas cualidades cultivadas con esmero, en una educación que se manifestaba de forma superior en su capacidad para escuchar con atención y asimilar con sensibilidad lo ajeno, característica de lo que para Diderot era el sentido ecléctico, se podían identificar con la gracia, el ingenio, el del inventor laborioso y la del artista honesto. Utilizadas con medida, estas cualidades, creo que trabajadas conscientemente por José María, le alejaban de cualquier manifestación afectada o estridente y le aproximaban, al contrario, a la amistad de sus amigos. (...) Aunque su obra se vio premiada con frecuencia, por su propia naturaleza, la popularidad le era ajena»¹⁶.*

No obstante todo lo anterior, podría adivinarse que fuera precisamente este contraste el que los convirtiese en figuras complementarias, un inequívoco puzzle de dos piezas cuya unión multiplica el valor de su producción por separado.

Como primera caracterización común habría que mencionar que ambos arquitectos compartieron la costumbre y el disfrute de los viajes. José María García de Paredes realizó –como señala con precisión Ángel Urrutia– «*viajes de estudio por Francia, Italia, Suecia, Noruega, Dinamarca, Alemania e Inglaterra (1950-1952)*». También Miguel Ángel Baldellou señala como «*una última referencia nos llevará a recordar sus paisajes primordiales en los que aprendió y enseñó, en los que proyectó, quizá con los que soñó. Hombre del Sur (Sevilla, Cádiz, Córdoba, Granada),*

EDUARDO DELGADO ORUSCO

Retorno a Campo Verano

[Fig. 7] Noticia aparecida en el *Helsingin Sanomat* de la visita a Finlandia de los arquitectos José María García de Paredes, Joaquín Vaquero Turcios y Javier Carvajal, en la fotografía junto a Isabel de Falla (1957).

Fuente: Archivo J.M. García de Paredes.

[Fig. 8] Fotografía del interior de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Fotografía de Alberto Schommer (c. 1960).

Fuente: Archivo del autor.



viajero que recaló serenamente en Roma, amante de Venecia o de Londres» [Figs. 6]. Finalmente, y muy de primera mano, Ángela García de Paredes, arquitecta e hija del arquitecto, apuntaba que «*mi padre viajó desde muy joven y conoció directamente, en los años cincuenta, la nueva arquitectura que aún no había llegado a España. El motivo de los viajes no era estrictamente arquitectónico, acompañaba a mi abuelo, gerente de una bodega jerezana, como intérprete*»¹⁷.

Por su parte, el propio Javier Carvajal apuntaba como de pasada, que el «*conocimiento de la polémica arquitectura de los años treinta fuera patrimonio limitado de los hijos de arquitectos contemporáneos y comprometidos con el Movimiento Moderno; o de los pocos que, como yo mismo, la conocimos por la vía extraprofesional que nos abrió la inquietud e interés de nuestras familias –que, desde luego, no eran, sin duda, muy numerosas– por lo cual tengo, entre otras muchas razones, esta deuda de agradecimiento con mis padres*»¹⁸.

Así las cosas, resulta más que probable que la experiencia de los respectivos enriquecimientos debidos a estos viajes, y más aún, la configuración del viaje como hábito, como recurso formativo de estos dos jóvenes arquitectos¹⁹, les condujera a buscar una de las escasas posibilidades de la época para trascender la experiencia profesional española: las becas de la Academia de Bellas Artes de Roma a las que accedieron simultáneamente en 1955 y en donde residieron hasta 1957²⁰ [Fig. 7].

No obstante, y aunque las pensiones de la época, muy diferentes en su filosofía a las actuales becas²¹, ofrecían cuatro años de formación a los pensionados, las numerosas ofertas de trabajo condicionaron un movimiento constante de ambos arquitectos entre la península ibérica y la itálica²².

Por aquellos años la colaboración de García de Paredes y Carvajal, que se inició en los años romanos, se prolongó en la iglesia parroquial de Vitoria –muy relacionada como veremos y, de alguna forma, continuación de la experiencia romana, junto al también escultor del Panteón Jesús García Donaire– [Fig. 8] y en la Escuela de Ingenieros de Telecomunicaciones de la Universidad Politécnica de Madrid.

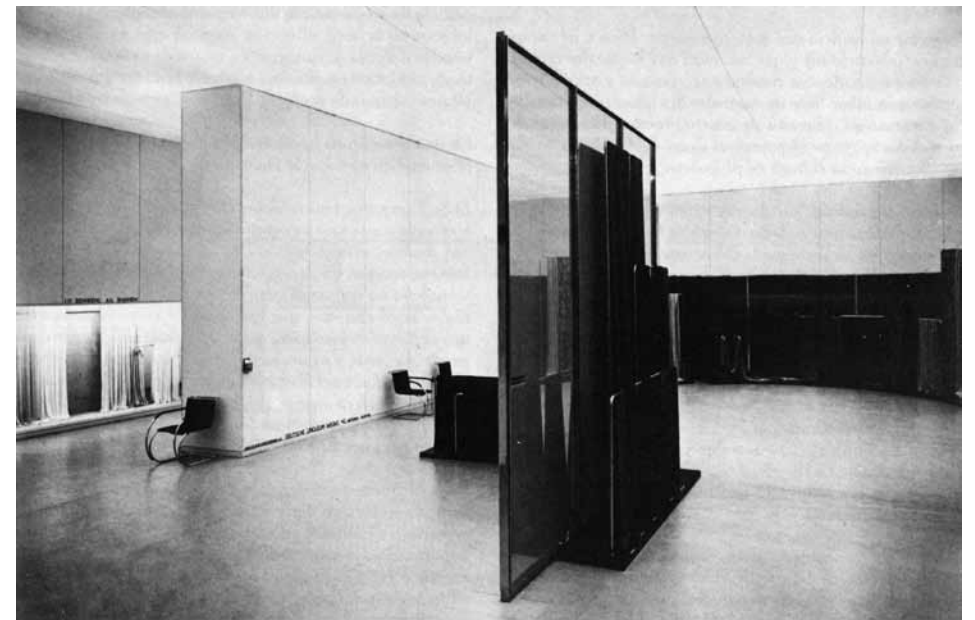
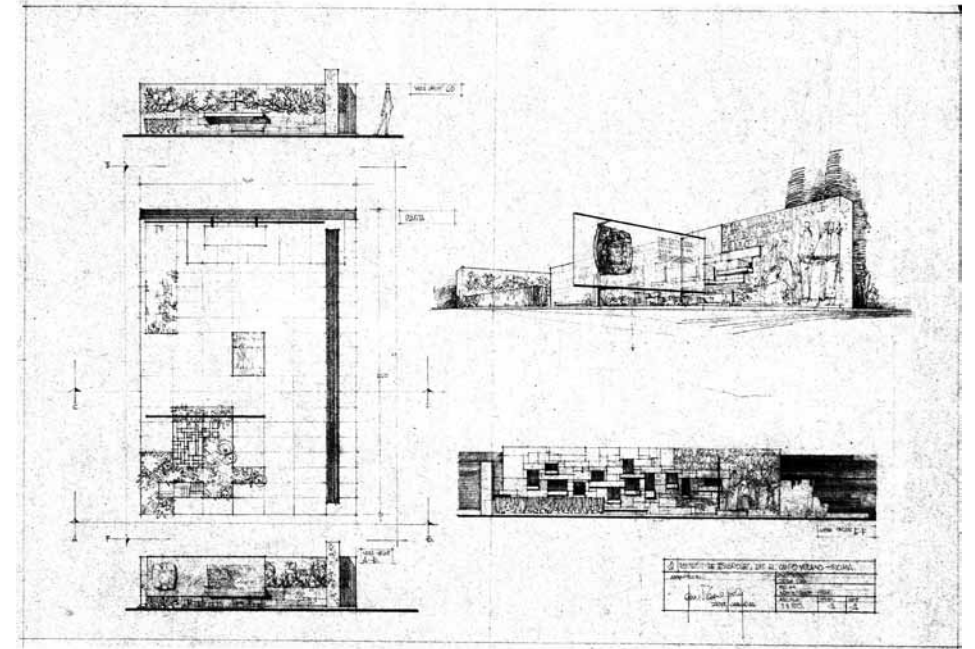
Proyectos y obras

Aunque para el estudio de cualquier arquitectura nada puede sustituir la experiencia directa de la misma, hagamos una aproximación descriptiva del conjunto. Como es bien conocido, frente a los mausoleos y panteones vecinos en el cementerio monumental de Roma, la apuesta de Carvajal y García de Paredes consistió en una pequeña instalación, un proyecto de mínimos en lo que se refiere a su

[Fig. 9] Anteproyecto del Panteón de los Españoles (Noviembre 1956).

Fuente: Archivo del autor.

[Fig. 10] Fotografía del montaje para los tejidos de seda de la industria alemana en la Exposición internacional de Barcelona. Lilly Reich y Mies van der Rohe (1929).



materialidad y su presencia. No obstante habría que modular esta apreciación en lo que toca a las intenciones. De hecho, su modo de apropiarse del espacio, del vacío, y su respuesta al entorno resulta toda una lección de arquitectura. Se trataría de «*un recinto virtual; un espacio sugerido, ni acotado ni delimitado; un ámbito que subraya el protagonismo del entorno natural, del cielo y el perfil de la ciudad*»²³.

Esta idea estaba ya presente en la primera versión del proyecto, la de noviembre de 1956, [Fig. 9] si bien con ciertos matices y a la espera de una mayor maduración²⁴. A la sazón se trata de los primeros tanteos para el Panteón donde se manifiesta una particular atención al magisterio del arquitecto alemán Mies van der Rohe en el juego de planos verticales y horizontales para una conformación abierta del espacio. Una referencia inmediata y bien conocida para nosotros, podría ser el Pabellón y la exposición de la producción industrial de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929²⁵. Aunque con un mayor grado de afinación podríamos mencionar los croquis preparados por el mismo arquitecto para el Pabellón de Alemania en la Feria Mundial de Bruselas de 1935, que finalmente no se llegó a edificar por restricciones económicas [Fig. 10].

Así, la primera decisión del proyecto del Panteón de Roma consistió en la consolidación conceptual de la superficie horizontal, bajo la cual se debían producir

17 Cfr. "Viaje por las obras de José M. García de Paredes". Ángela García de Paredes, en *Itinerarios de Arquitectura 01*. Fundación Arquitectura Contemporánea. Córdoba, noviembre 2004. p. 31.

18 Cfr. Eduardo Delgado Orusco. *Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal*. Universidad Camilo José Cela. Ávila, 2002. p. 47.

19 A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, los síntomas de agotamiento de la vía historicista condujo a diversos arquitectos a buscar nuevos modelos fuera de nuestro país. En ese período no se trataba tanto de buscar imágenes como nuevos caminos operativos. Así, resulta ya un lugar común la referencia al viaje de Miguel Fisac a los países nórdicos en 1949 que dio origen a la veta organicista en nuestro país, que en el terreno sacro significó el nacimiento de una serie de recursos espaciales, o a la estancia de Sáenz de Oiza en Estados Unidos, becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que le permitió conocer una arquitectura cuyo componente tecnológico se manifestó a su regreso a España en proyectos como el de *Una Capilla en el Camino de Santiago* –junto a Oteiza y Romani– presentado al Premio Nacional de Arquitectura de 1954. Cano Lasso tuvo conocimiento del racionalismo holandés en un viaje a Hilversum en 1949 y también Gutiérrez Soto viajó ese mismo año a Estados Unidos y Brasil, en un rápido recuento de aquellos viajes.

20 Aunque la comunicación de su nombramiento como pensionados se produjo en septiembre de 1955, y su llegada a Roma estaba prevista para principios del 56, el fallecimiento del padre de José María García de Paredes el 4 de noviembre de 1955, se tradujo en un retraso de casi seis meses en su incorporación para atender la difícil situación familiar en España dado que era el mayor de nueve hermanos. No obstante el arquitecto acabaría recuperando esos meses retrasando su regreso hasta el invierno de 1958, precisamente cuando se produjo la inauguración del Panteón de los Españoles. En este capítulo personal podría apuntarse igualmente que el mismo García de Paredes se incorporó a la Academia recién casado, condición que *impuso* Isabel de Falla, su compañera de toda la vida, para ir con él.

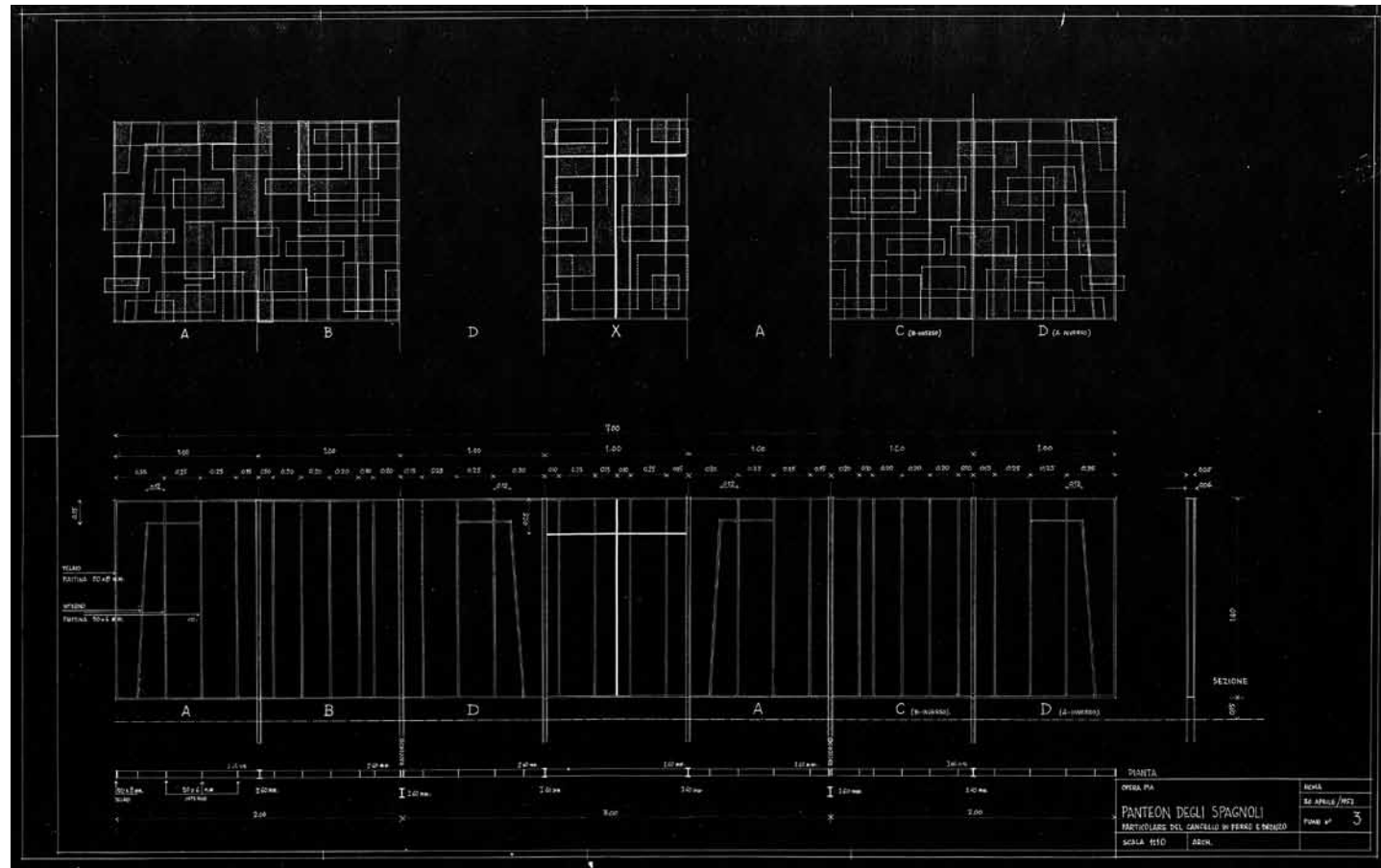
21 Juan María Montijano explica el cambio, acaecido en la primera mitad de la década de los ochenta como sigue: «*Un nuevo régimen político, la Monarquía Constitucional, un nuevo espíritu, la tolerancia democrática, y unos nuevos gobernantes, la izquierda socialista, tenían necesidad de modificar la rancia institución hispana en Roma en otra más rentable y abierta a un mayor número de artistas e investigadores que pudieran beneficiarse de ella*». Montijano. Op.cit. p. 161.

22 Al tratar del proyecto y las obras de la Escuela de Altos Estudios Mercantiles que Javier Carvajal realizaba por aquellos años en Barcelona, Francesc Bassó que a la sazón colaboraba en la dirección del proyecto, señalaba que Carvajal «*iba y venía*». Cfr. Miguel Ángel Alonso del Val y Luis Manuel Fernández-Salido, Escuela de Altos Estudios Mercantiles. Javier Carvajal y Rafael García de Castro. *Arquitecturas contemporáneas 4*. T6 Ediciones. Pamplona, 2004. p. 15. Esta situación condujo a que finalmente abreviaran su estancia en la Academia para volver al frente de sus respectivos Estudios profesionales en Madrid. En este sentido resulta particularmente significativo que las obras de la vivienda y estudio profesional de José María García de Paredes en la calle Bretón de los Herreros de Madrid, se encuentren datadas en 1956.

23 Cfr. Vicens y Hualde. Op. cit. p. 114.

24 El documento de este primer anteproyecto está firmado en exclusiva por Javier Carvajal. No obstante, esta circunstancia debe considerarse circunstancial pues García de Paredes ya estaba en Roma y ambos arquitectos siempre señalaron la coautoría del proyecto. Podría aventurarse un reparto de tareas pues por esas fechas ambos también trabajaban en el proyecto de la Trienal de Milán que ocuparía previsiblemente los talleres de García de Paredes.

25 Hay que recordar que el Pabellón alemán fue desmantelado poco después de la Exposición y no fue reconstruido, como consecuencia del interés crítico de un reducido grupo de arquitectos catalanes, hasta finales del XX.



[Fig. 11] Proyecto del Panteón de los Españoles. 10 de febrero de 1957.
Fuente: Archivo J.M. García de Paredes.

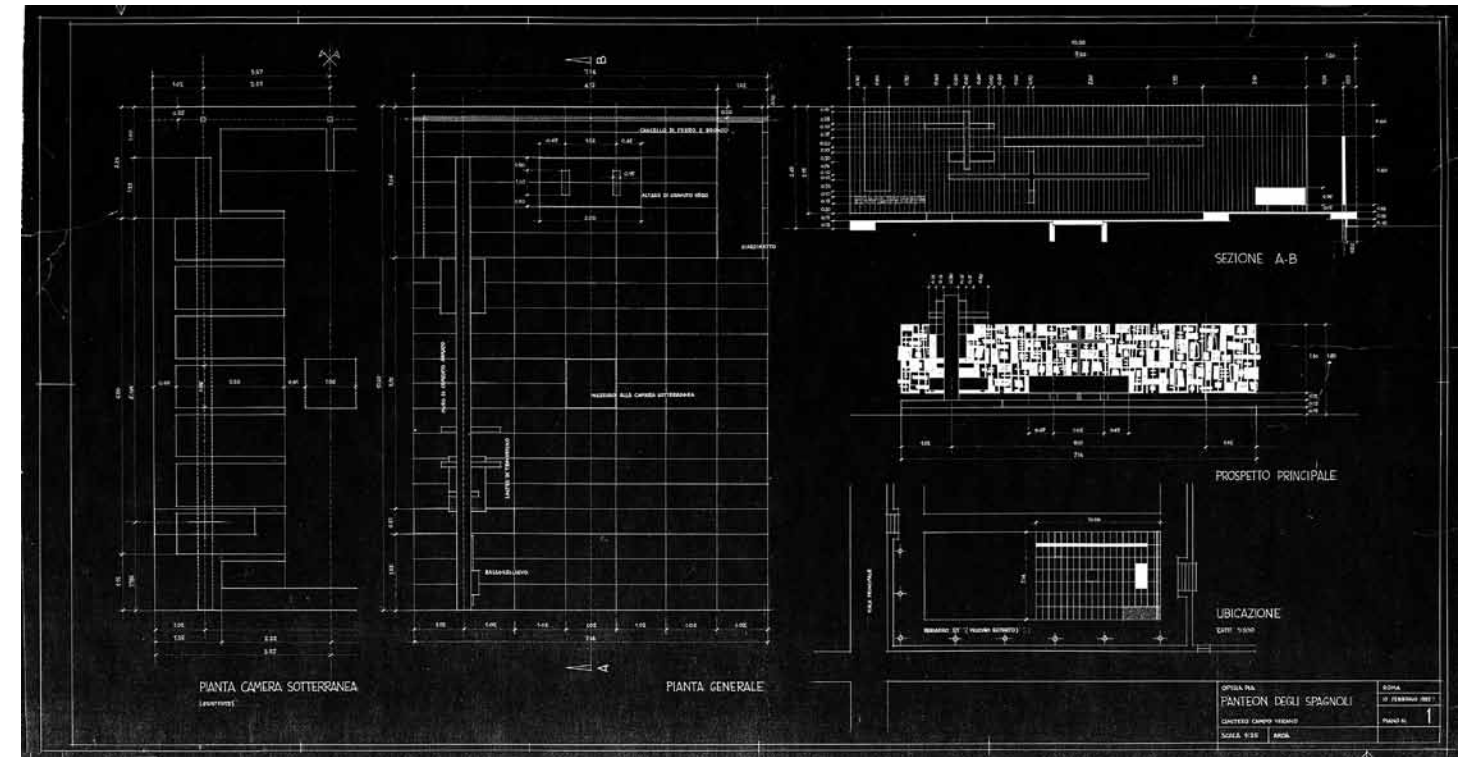
los enterramientos propiamente dichos en forma de cripta. Sin embargo en esta primera versión del proyecto la trama de losas se ve interrumpida para generar superficies de plantación que aligerasen la continuidad del suelo. Esta estrategia se vería limitada –como veremos– en el proyecto finalmente construido, a un pequeño recinto junto al altar.

No obstante la mayor diferencia de este primer proyecto con respecto al Panteón que conocemos es su orientación, pues mientras a día de hoy el Panteón *mira* a la ciudad, en el documento de noviembre de 1956 el altar se apoyaba sobre un muro de hormigón, en un gesto que podríamos calificar de arcaizante²⁶.

En efecto, con relación al Panteón finalmente edificado hay que señalar que el proyecto planteaba dos muros de hormigón, con una nula porosidad visual, procurando el mayor aislamiento con respecto al entorno construido, pero abriéndose ya hacia los otros dos lados, aquellos que ofrecían vistas y *respiración* hacia la ciudad. Uno de los muros, el más largo, presentaba ya un grupo escultórico –unas esquemáticas figuras– bajo la inquietante inscripción «Y los Ángeles son los que separan el trigo de la cizaña». En el mismo muro ya estaba previsto el juego de hornacinas y tableros de travertino para acoger las ofrendas –flores y velas– que son acostumbradas en el ámbito italiano, mientras en el otro muro, el de cabecera del Panteón, una decoración de inspiración vegetal acompañaba una severa cruz de cuatro brazos iguales, que acompañaba un tablero adosado al muro que haría las veces de altar del conjunto.

En la planta parece adivinarse que la mencionada decoración iría superpuesta al muro de hormigón en forma de reja metálica, anunciando la solución definitivamente construida meses después. Sin embargo, el mayor protagonismo quedaba confiado a un plano exento, ligero, presumiblemente una abstracta reja metálica, dominada por el escudo de la dictadura *franquista* inspirado en la heráldica de los Reyes Católicos. El escudo, de gran tamaño, se situaba asimétricamente en la reja,

26 En efecto, puede que el cambio de mayor calado de la espacialidad del templo católico derivada del Concilio Vaticano II y que ya venía apuntándose desde las posiciones del llamado *Movimiento Litúrgico*, fue la posibilidad de las celebraciones *coram pópulo*, de cara al pueblo. Esta posibilidad condujo a separar el altar del retablo o remate del presbiterio, gesto que se ha generalizado en la construcción de espacios sagrados hasta nuestros días.



[Fig. 12] Proyecto del Panteón de los Españoles. 30 de abril de 1957.
Fuente: Archivo J.M. García de Paredes.

equilibrando una relación de nombres personales españoles, presumiblemente el listado de los personajes de mayor prestigio enterrados en el Panteón²⁷.

En el centro geométrico de la planta del conjunto se mantenía el acceso a la cripta, pie forzado del conjunto, pues ésta ya estaba en uso cuando se propuso el proyecto del nuevo Panteón.

Cabe hablar del proyecto de febrero de 1957 como un ejercicio de depuración sobre el anterior. Se mantiene el suelo, pero mucho más limpio, entendido como un continuo. Como se ha señalado, el altar se orienta a la ciudad, hacia la Basílica de San Pedro, y se apoya sobre la reja que ha ganado en abstracción y ha perdido los elementos heráldicos. Ha desaparecido el segundo muro de hormigón y el primero se estiliza. El proyecto –y los arquitectos con él– parecen madurar [Figs. 11-12].

Sobre el suelo del nuevo proyecto, un continuo de losas de travertino romano de un metro por 50 centímetros, se inscribirán –al modo tradicional de los suelos de las antiguas naves eclesiales– los nombres de los sepultados, resultando una superficie total de diez por siete metros.

Sobre esta misma superficie, entendida como espacio celebrativo al aire libre, se dispondrá una suerte de presbiterio, definido por la elevación de una mínima grada con un altar de granito negro, en uno de sus extremos más cortos.

En esa misma grada y aprovechando el carácter abierto de la instalación se proyecta un hueco en el suelo, mediante la supresión de seis losas de travertino, para la plantación de una rosaeda natural en el extremo noroeste del conjunto que acompañase perpetuamente el enterramiento. Se trata de un “negativo” conceptual pero que cierra con inteligencia y oficio el conjunto.

Para completar el plano del suelo, alineado con el eje del altar pero centrado esta vez en la superficie destinada a los enterramientos, surge una piedra del mismo travertino pero cuya emergencia y medidas señalan una preferencia. Se trata de una lápida móvil que cela el acceso a la cripta mediante un ingenioso sistema de corredera cuya medida vuelve a ser otra vez múltiplo de la unidad-loza; en este caso, equivalente a tres losas. En su superficie y con una tipografía igualmente

27 El nombre que encabeza el listado –en cuerpo de tipografía destacado– es un tal Luis Santayana, que puede ser interpretado como un mero error de transcripción y sin embargo también ofrece la pista sobre el sentido de esos nombres.



[Fig. 13] Vista de la losa de la cripta del Panteón de la Obra Pía Española con el altar y la reja al fondo. Fuente: Fotografía del autor.

destacada puede leerse, bajo una sencilla cruz esculpida, casi dibujada en la misma piedra: Panteón de la Obra Pía Española [Fig. 13].

No obstante, y como ya se ha apuntado, este planteamiento contrastaba abiertamente con las instalaciones funerarias vecinas por uno de los lados mayores del conjunto, cuya dudosa calidad arquitectónica demandaba una solución de aislamiento, cuando menos visual. Por el contrario, al otro lado y al frente, la proximidad de algunas arboledas, «un maravilloso fondo de pinos y cipreses romanos»²⁸, resultaban un contexto mucho más agradable y que permitía dilatar la experiencia del espacio del Panteón mediante su apropiación siquiera visual.

La atenta observación de este contexto condujo en efecto a un proyecto de una notable modernidad que, jugando con la desocupación del espacio y el vacío, emparentaba con los ejercicios expositivos que los autores habían tenido ocasión de conocer en Milán y Venecia²⁹ y que les serviría de experiencia para su propio proyecto en la XI Trienal de Milán (1957). Más remotamente, Alonso del Val y Fernández-Salido otorgan una «inclinación por la abstracción De Stijl» a las obras de Carvajal de este momento y particularmente al Panteón³⁰. En cualquier caso podríamos concluir que se trata de un ejercicio de una enorme sensibilidad, cuyos contenidos paisajísticos y renuncias a una presencia más protagonista construye un discurso muy adelantado a su tiempo.

Así, el conjunto fue cerrado con un lujoso muro de hormigón visto –si atendemos a las penurias materiales del momento– horadado insistentemente y atravesado por piezas de mármol travertino de diferentes dimensiones para obtener una secuencia de pequeñas y desiguales superficies donde depositar flores, recordatorios, velas y otras ofrendas funerarias particularmente frecuentes en el contexto italiano.

Pero este juego de huecos y macizos en el muro tiene, además de este fin utilitario, un objeto poético: en efecto su geometría inequívocamente ortogonal, de horizontales y verticales evoca –como sugiere Ignacio Vicens– la plástica de la cruz cristiana. Así lo explica, ligando esa intención al texto de Santayana rescatado para su inscripción en el Panteón: «Es hermoso el recurso a la sugerencia: así como el texto evoca la vida futura sin citar tópicos versículos funerarios, aburridamente manidos a fuerza de obvios, las cruces negativas y positivas –hendidias e incrustadas– del muro de hormigón no son explícitas; deben reconstruirse mentalmente a partir de sus trazos deslizantes»³¹.

No debemos olvidar que la oportunidad del proyecto había nacido de la necesidad de dotar de la mayor dignidad posible al enterramiento del filósofo Jorge de Santayana, lo que condujo a los arquitectos a incorporar a su compañero de la Academia de Bellas Artes, el escultor Joaquín García Donaire, al proyecto mediante sendos relieves: uno precisamente con la frase que sirvió como demostración de la fe del filósofo en una existencia trascendente, y el otro, un volumen vertical que contrasta con la horizontalidad del anterior, conformado por un denso conglomerado de manos que se transforman en su fuga vertical en un vuelo de palomas que apuntan finalmente a una estrella en lo alto³².

Por otra parte, también resulta destacable el modo en que el muro nace, cómo se apoya en dos puntos acentuando si cabe su carácter grávido: el presbiterio y la losa emergente, que sirve de sepulcro singular al filósofo Jorge de Santayana. Más allá de este último apoyo, el muro vuela airoso, negando su carácter pesante. La gramática de aquel muro, con su ritmo vertical derivado del encofrado de madera y sus huecos y volúmenes de hormigón y mármol travertino, han devenido probablemente más que ninguna otra, la imagen inequívoca y cuasi-mítica del Panteón.

No menos importante que la operación anterior resultó la instalación de una reja –formando un diedro de noventa grados respecto a al muro de hormigón– concepto que aporta una particular caracterización española al conjunto, y que sirve para



[Fig. 14] Óleo del Monumento a la Contrarreforma (1948). Asís Cabrero y Rafael Aburto. Fotomontaje de la Capilla en el Camino de Santiago (1954). Francisco Javier Sáenz de Oíza, Jorge Oteiza y José Luis Romany.



definir el límite espacial en la cabecera del Panteón. Aunque como se puede fácilmente suponer, este cierre presenta caracteres muy diferentes al del otro paramento vertical. En efecto, la mencionada reja constituida por unos bastidores metálicos anclados mediante perfiles en el suelo y sobre los que se disponen sucesivas chapas de hierro pintado en negro y bronce, ofrece una mayor porosidad, mediando entre la pesadez del hormigón y la apertura al paisaje, a la ciudad y al horizonte.

Efectivamente, las ligeras variaciones dimensionales de las chapas, sus desplazamientos en una serie de planos paralelos, así como la incorporación del bronce, confieren a la reja un movimiento que insiste en el simbolismo mencionado. No obstante, una cruz de bronce de elegantes proporciones inserta en la misma reja sirve también para centrar el cierre del panteón en su cabecera, en un acompañamiento litúrgico del altar de granito. De hecho, el juego de disponer el altar sobre dos rastreles de travertino que quedan ocultos bajo la imponente presencia del granito negro de la piedra, apunta la intención de aligerar esta pieza, siquiera perceptivamente, lo que acompañaría la misma intención apuntada en el muro y en la reja.

Así, el contraste de los dos planos de cierre, el primero pétreo, grueso y pesante, y el segundo metálico, permeable y ligero, resuena con la dialéctica cuerpo-alma, discurso particularmente apropiado en una pieza funeraria. Así lo explicaban los mismo autores: «La transparencia y ligereza así conseguidas contrastan de un modo simbólico con la materia pesada e inerte que constituye el muro dando así vida al verdadero simbolismo espiritual del monumento en el que se quiso representar, más que el paso del tiempo y la corrupción de la materia, la alegría de la definitiva liberación, y el esplendor de la nueva vida del alma»³³.

En la valoración de la gramática de los materiales, tanto del hormigón –en el que la manipulación plástica de las huellas del encofrado parece estar anunciando la que sería exploración explícita, entre otros, de Miguel Fisac algunos años después– como del muro metálico –pariente próximo de los trabajos de Jorge de Oteiza o Eduardo Chillida– podría esbozarse un nuevo perfil del expediente experimental de esta obra.

Vuelve a imponerse la idea de trabajo en común –inclusivo y enriquecedor– para explicar esta obra. El Panteón de los Españoles no es de Carvajal ni de García de Paredes: es de ambos. Y su elegancia para imponerse al exuberante y por momentos monstruoso cementerio romano es el fino y generoso ejercicio conjunto de ambas sensibilidades. Puede que ahí resida su mayor valencia, conformando una obra coral que incluiría también el trabajo del escultor Joaquín García Donaire.

Finalmente, para ayudarnos a valorar hasta qué punto el diseño de García de Paredes y Carvajal es un logro, bastaría practicar una comparación con dos referentes no tan lejanos en el tiempo como en el concepto: el *Sueño arquitectónico para una exaltación Nacional* (1937), de Luis Moya, con Manuel Laviada y el Vizconde de Uzqueta; y el *Monumento a la Contrarreforma* (1948), de Asís Cabrero y Rafael Aburto [Fig. 14]. El abandono de los órdenes arquitectónicos, o de los ejes perspectivos

28 Cfr. *Memoria del Proyecto del Panteón de los Españoles en Roma*.

29 Se trata de los ya citados proyectos del Pabellón de España en la IX y X Trienal de Milán (Coderch y Valls, 1951; y Vázquez Molezún, 1954) y el Pabellón de España en la Bienal de Venecia (Joaquín Vaquero Palacios, 1953).

30 Cfr. Alonso del Val y Fernández-Salido, *Op. cit.* p. 15

31 Cfr. Vicens y Hualde. *Op. cit.* p. 115.

32 Este último relieve se encuentra firmado por su autor en su costado derecho. La reserva de la superficie circundante dejan al descubierto su acabado y textura originales que sirven hoy en día para imaginar el acabado de la totalidad del muro antes de la reciente restauración, en su día mucho más rugosa y pesante.

33 Cfr. *Memoria de Proyecto del Panteón de los Españoles en Roma*.



[Fig. 15] Vista general del Panteón y sus inmediaciones.

Fuente: Fotografía del autor.

centrales; la contención en la escala, o la misma opción por los materiales de la modernidad –hormigón y acero– señalan inequívocamente el sentido de la apuesta de Carvajal y García de Paredes.

No obstante las influencias emitidas por el pequeño Panteón habría que rastrearlas en obras de urbanización de pequeños espacios en nuestro país, ya fueran públicas o privadas. Se trataría de una cierta superación del tradicional *horror vacui* español. Esta línea de influencia y de composición alcanzaría remotamente hasta las plazas duras que caracterizaron el urbanismo barcelonés y catalán de los años ochenta.

Para concluir y a modo de emocionado y breve resumen podría apuntarse que el Panteón de los Españoles en Roma se alza mítico: referencia evocadora para varias generaciones de arquitectos españoles formados al calor de los pocos dibujos y fotomontajes publicados repetidamente y, sobre todo, del magisterio de sus autores. Un magisterio ligado al compromiso y a la voluntad de refundación de la arquitectura moderna española y compartido con los mejores profesionales de su generación. Como señala otra vez Ignacio Vicens³⁴, el recuerdo a la Capilla del Camino de Santiago (1954), de Sáenz de Oíza, Oteiza y Romany, es obligado. Se trata, en definitiva, de dos ejercicios que declaran en diferentes registros, la decidida voluntad de incorporación de la temática religiosa a la arquitectura contemporánea en nuestro país.

Así, la historia del Panteón puede leerse como un capítulo sobresaliente de esta historia española, pero también puede ser leída en el contexto del arte que en Roma y desde Roma ha iluminado el orbe cristiano. Gran parte del progreso técnico y poético de la civilización occidental ha surgido en aquella ciudad y esta pequeña instalación forma parte de esa otra historia, historia con mayúsculas.

El trabajo conjunto e ilusionado de estos jóvenes profesionales es un modelo de progreso, de enriquecimiento y a la vez de generosidad. Esta es otra de las lecciones que deberíamos aprender del Panteón [Fig. 15]. La capacidad de diálogo, de puesta en común de las exquisitas sensibilidades de sus autores permitió recoger un fruto mucho más maduro de lo que cabría esperar atendiendo a su juventud. Y a su vez, como hemos visto, la emocionante experimentación de este ejercicio fue fuente de nuevos recursos y descubrimientos en su obra posterior, ya fuera conjunta o por separado, alcanzando así algunos de los objetivos que les condujeran a la Academia de España en Roma.

La reciente inhumación de uno de sus autores no ha hecho sino aumentar el mito, la leyenda del Panteón. Sirva este texto como invitación, como nueva llamada, para visitar esta instalación donde renació una parte de la modernidad arquitectónica española y rendir emocionado homenaje a sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

AAVV. *Mostra degli artisti vincitori del Premio Roma 1955-1959*. Academia española de Bellas Artes de Roma, 1959

AAVV. *Arquitectura española en el extranjero*. Sala de Exposiciones del Ateneo de Madrid, 1962. Folleto sin paginar

AAVV. *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979

AAVV. *Javier Carvajal Arquitecto*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992

AAVV. Actas del Congreso internacional «De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965». Departamento de Proyectos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona, octubre 1998

AAVV. "J.M. García de Paredes". *Itinerarios de Arquitectura 01*. Colegio Oficial de Arquitectos de Granada y Fundación Cultural COAM. Córdoba, 2004

ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel; FERNÁNDEZ-SALIDO, Luis Manuel, Escuela de Altos Estudios Mercantiles/Javier Carvajal y Rafael García de Castro. *Arquitecturas contemporáneas 4*. T6 Ediciones. Pamplona, 2004

BALDELLOU, Miguel Ángel (Coordinador). *J.M. García de Paredes Arquitecto (1924-1990)*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992

DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Camilo José Cela. Ávila, 2002

FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Aguilar. Madrid, 1961

HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos. *José María García de Paredes*. Colegio de Arquitectos de Málaga, 1992

MONTIJANO GARCÍA, Juan María. *La Academia de España en Roma*. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores; Embajada de España en Italia y Academia de España en Roma. Madrid, 1998

SANTAYANA, George. *The idea of Christ in the Gospels or God in man*. Charles Scribner's Sons. New York, 1946

SANTAYANA, George. *La idea de Cristo en los Evangelios*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1966

URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española siglo XX*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1997

Revistas y periódicos

L'Architecture d'Aujourd'hui 73. Septiembre 1957. p. 57

RNA 185. Mayo 1957. pp. 10-12

Cemento y Hormigón 307. Octubre 1959. pp. 633-635

Nueva Forma 104. Septiembre 1974. pp. 2-5

"Las iglesias de Fisac". Adolfo González Amezcua. *Hogar y Arquitectura* n° 57, marzo-abril 1965

"Santayana y España: una recapitulación". Daniel Moreno Moreno. *Revista de Occidente* n° 278-279, julio-agosto de 2004

³⁴ Refiriéndose en principio al Panteón de los Españoles, Vicens señala –en un bello texto cuyo menor mérito no es el de señalar algunas notas de especificidad de lo sacro– que «pocas veces un espacio sacro se ha definido con tanta eficacia y tan pocos elementos. El recuerdo a la capilla en el Camino de Santiago, de Sáenz de Oíza, es obligado. Ambos son recintos inequívocamente sacros, en cuanto que segregados de la profana cotidianidad y poderosos evocadores del Misterio. Los dos, al tiempo, encepán el proyecto en el entorno dado, se anclan en el paisaje –los trigales mesetarios de Castilla o los pinos y cipreses romanos– tomando de él razones de diseño. Nada de abstracciones teóricas. Concreta y real arquitectura enraizada. Sacra en el sentido profundo del término, estructural y arquitectónicamente, sin recursos a figuraciones añadidas o efectos sentimentales. Y abiertos, porosos al paisaje, franqueables y desplegados, arquitectura de par en par». Cfr. Vicens y Hualde. Op. cit. p. 116.