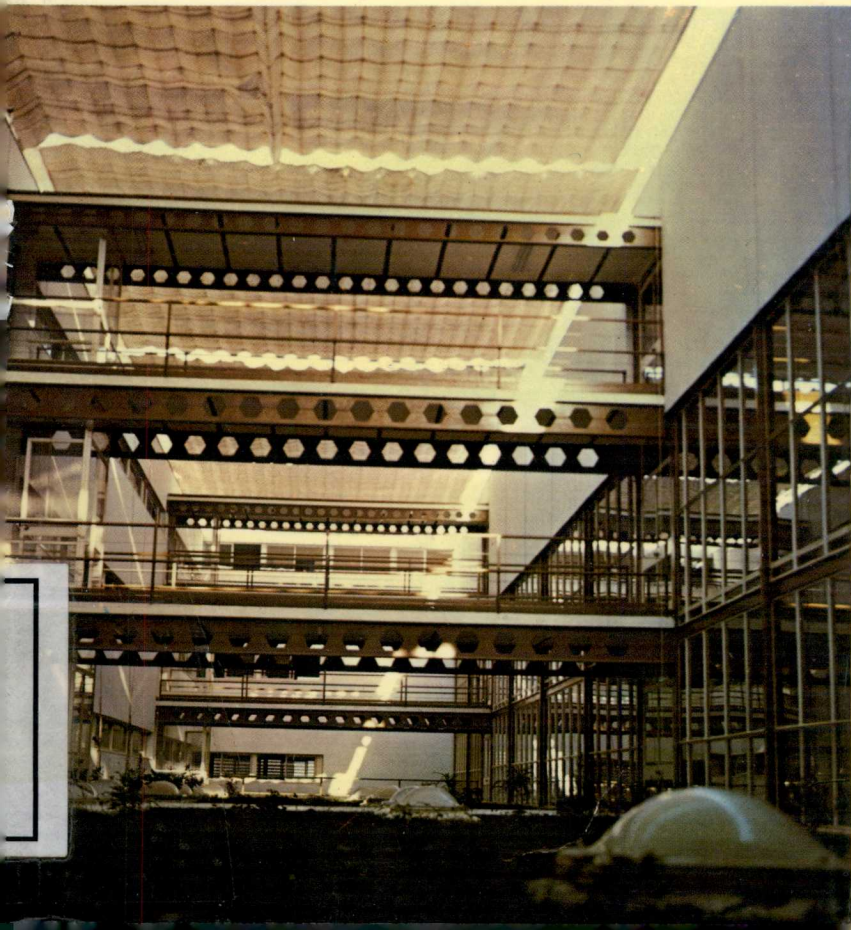




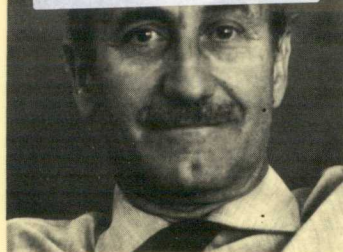
MIGUEL ANGEL BALDELLOU

*(Handwritten signature in red ink)*

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

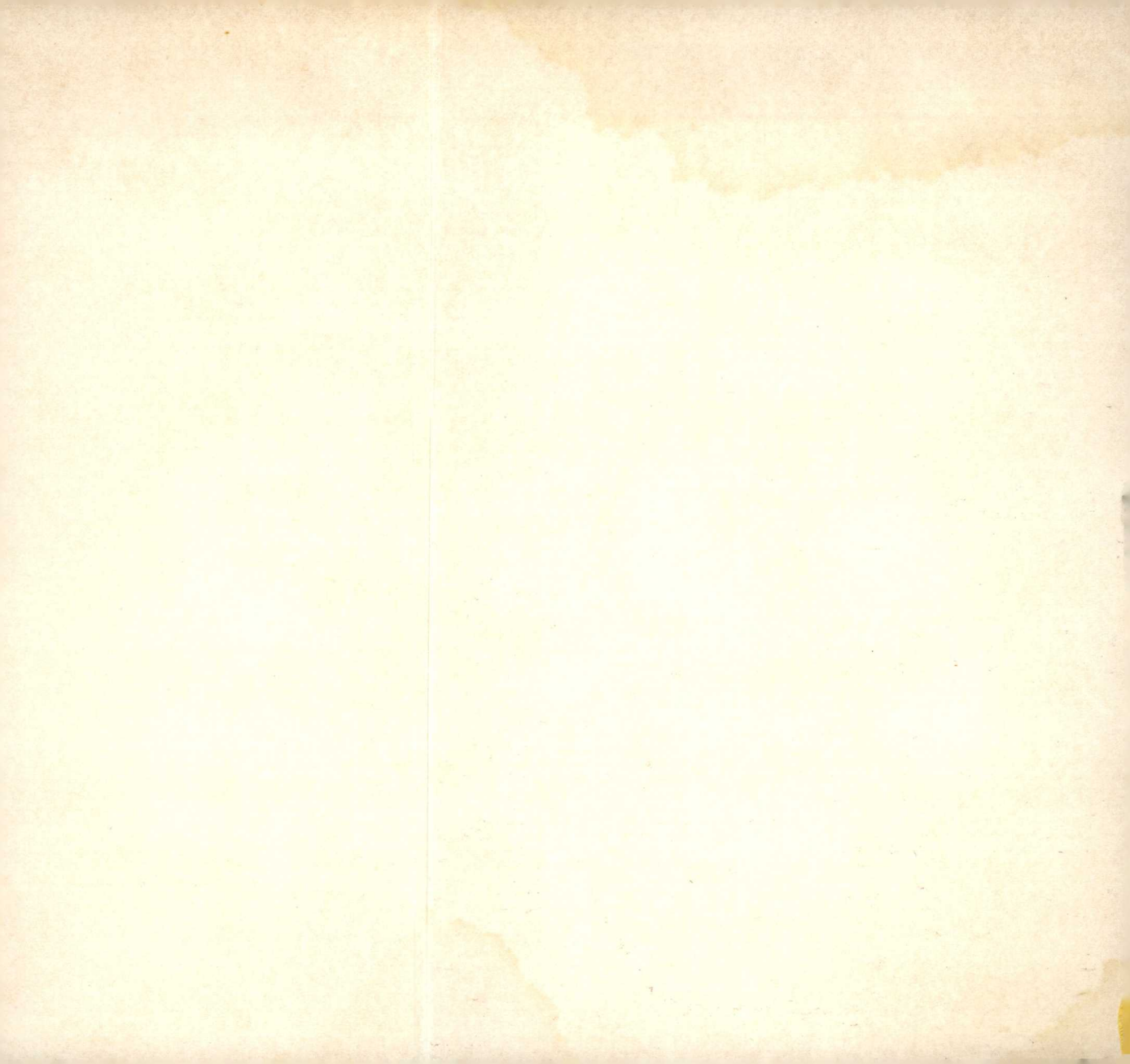


14162



La obra del arquitecto Alejandro de la Sota (Pontevedra, 1913) viene a representar, por sus cualidades, un caso de singularidad sorprendente en el panorama español contemporáneo, al tiempo que puede ejemplificar muchas de las contradicciones de la generación de arquitectos que, como él, comenzó su trabajo profesional al término de la Guerra Civil.

Muchas de las cualidades más características en su producción han servido para situarle en un plano de excepción al tiempo que le han conferido caracteres míticos para arquitectos de las últimas generaciones que han visto en él (al menos en aspectos de su obra) un camino a seguir, unas veces por la ética evidente en sus renunciaciones expresivas, otras por la sensibilidad de sus realizaciones, otras por lo utópico de sus propuestas, con frecuencia por el sentido de lo anónimo presente en muchos de sus edificios, y siempre por un carisma especialísimo y enigmático



14.162





(C. W. W. W.)

MIGUEL ANGEL BALDELLOU

Crítico de Arquitectura.  
Director técnico de «Entorno»,  
estudio de Diseño y Arquitectura



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO  
ARTÍSTICO Y CULTURAL

C. V. (Mh)

R-40-248



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO  
DE EDUCACION Y CIENCIA. 1975

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación  
y Ciencia. 1975

Imprime: Artes Gráficas Encinas. Torregalindo, 5. Madrid-16

ISBN: 84/369-0463-X

Depósito legal: M. 3.709/1976

Printed in Spain



## INVARIANTES Y EVOLUCION

Para intentar la aproximación a la arquitectura realizada por Alejandro de la Sota, podría servir un estudio intemporal pues su obra es desde hace mucho tiempo un ejemplo de madurez, y si bien en ella existe un proceso de evolución sorprendente, ésta transcurre básicamente en la primera década de su ejercicio profesional, para, a partir de esas fechas de 1950, situarse en un plano de calidad estable que puede considerarse prácticamente único en una situación en la que la trivialidad permite el apuntarse a muchas corrientes arquitectónicas con desparpajo evidente. Pero, al mismo tiempo, la arquitectura de De la Sota, como la de toda su generación, adquiere buena parte de significado si se sitúan adecuadamente, tanto el punto de partida y la enseñanza recibida como las influencias a que estuvo sometida posteriormente. Así pues, habrá que repasar, siquiera sea por encima, una serie de circunstancias no

por conocidas menos notables, que afectaron y marcaron la evolución de muchos arquitectos españoles. Habrá que tener en cuenta, además, que en el caso de De la Sota, estas circunstancias condicionan el inicio con claridad pero que su evolución posterior siguió un camino absolutamente personal que de ningún modo es fácil relacionar con el seguido por su generación.

De este modo, la revisión de algunos supuestos explicativos de su producción primera, habrá que ligarla con la situación histórica que afectó al grupo de arquitectos que trabajaron en España durante la década de postguerra (1939-1949), y el análisis de su obra madura habrá que plantearlo muy descontextualizado por ser este el cambio que permitió al arquitecto su tensión creadora.

Veamos en principio cuáles pueden ser los factores que determinaron la mayor parte de los resultados arquitectónicos en la España de los años cuarenta. Tomemos nota, en primer lugar, de que estos resultados no fueron obtenidos por un grupo determinado de arquitectos, sino que de ellos hay que responsabilizar prácticamente a todos los que ejercieron su profesión en España durante esos años. Conviene recordar, aunque sólo sea de pasada, que la arquitectura española tuvo en la década anterior a la guerra civil una etapa de esplendor, al menos aparente, que la llevó a establecer un lazo de unión bastante coherente con las avanzadas europeas. Pues bien, los arquitectos que permanecieron en el país y que de algún modo se vieron adscritos a este inicio de la arquitectura moderna en España, una vez terminada la contienda cambiaron urgentemente sus modos de actuación y se pa-

saron al bando de los nacionalismos imperantes. La producción que las nuevas generaciones, y concretamente la de 1940, llevó a cabo, no fue ni más ni menos que la de la época. La arquitectura «oficial» tuvo unos caracteres muy definidos y en ellos se vieron envueltos los restos de los racionalistas preguerra tanto como los jóvenes de entonces. Lo homogéneo de los condicionantes externos favorece el clasificar como grupo coherente a los titulados entre 1934 y 1944, años de la obtención del título de Chueca y Oiza, respectivamente. Uno y otro marcan los límites de los que forman la generación de 1940, en la que caben nombres como Fisac, Sostres, Coderch, Sota, Aburto, Cabrero.

Se ha tratado anteriormente de analizar las circunstancias en las que esta generación comenzó su trabajo. De ellas, y por parecerme más significativo a la hora de enjuiciar la obra de De la Sota, cabría destacar en primer lugar el hecho de la amputación del nexo con la arquitectura del GATEPAC (por su planteo riguroso y su actitud polémica) y, en general, con la realizada en la década del 1927-1937. El olvido sistemático impuesto a esta arquitectura, sin duda por sus connotaciones, si bien hay que atribuirlo a la clase arquitectónica dirigente, no puede dejar de referirse también a unas promociones de arquitectos que en esa época no mostraron sentido polémico precisamente.

En segundo lugar, las directrices de la arquitectura oficial facilitaron un modelo que nada tenía que ver con la realidad. Esto posibilitó la referencia arquitectónica a cualidades exaltadas, pero fuera de contexto, y, en consecuencia, unas actuaciones en las que se siguió un

proceso de evasión de la realidad. Dicho de otro modo, se justificó el escapismo por medio de la abstracción, que de este modo careció en adelante de contenido crítico.

En tercer lugar, la necesidad urgente de actuación, impuso a la generación el abandono de la teoría con todas sus consecuencias acrílicas, y como sustitutivo, se recurrió a una interpretación intuitiva de la historia, cuyos esquemas se intentaron aplicar bastante fuera de lugar. Esto, unido al aislamiento a que estuvo sujeta la sociedad española, llevó a nuestros arquitectos a una labor de introspección en el mejor de los casos, y en el peor, a una labor mimética y ecléctica sobre el triángulo de lo «nacional-imperial-popular».

En cuarto lugar, la evidente penuria material condicionó una realidad constructiva en claro contraste con la grandilocuencia del modelo oficial, lo que motivó dos posibles salidas. La una, el disimulo por el escurialense, y la otra, la posibilidad de asumir la realidad y sus consecuencias a través de lo popular, siendo el anonimato como aspiración su consecuencia más valiosa.

También se ha comentado en muchas ocasiones la dispersión de arquitectos españoles por el mundo como consecuencia de la guerra civil y su resultado. Nombres que debieron, de no haber sido por otra causa, ejercer su profesión en España privaron, con su ausencia, a las generaciones siguientes de su ejemplo. La lista numerosa y la calidad media de sus obras hacen pensar, sin duda, en una enorme pérdida, aunque muchos de los que quedaron, y en los que se hubiese podido pensar como portadores de la antorcha que en su día compartieron con los



exiliados, realizaron una inversión de valores tan anacrónica, que el magisterio vital que pudieron ejercer fue a todas luces inexistente, cuando no nefasto. Este cúmulo de circunstancias daban un saldo negativo del que ni siquiera se tenía conciencia, y éste fue quizá el principal problema, por otra parte intrínseco a la situación general, pues facilitó cerrar el círculo vicioso de causa y efecto. Sólo la evidencia de la comparación hizo volver los ojos a otras soluciones, que quizás estaban latentes esperando tan sólo la ocasión propicia para manifestarse.

Puede hacerse coincidir este momento de toma de conciencia, con el Congreso Iberoamericano de Arquitectura de 1948. A partir de aquí, deshechas las condiciones culturales determinantes de la arquitectura de la década del 40, cada autor fue encontrando el camino apropiado a sus cualidades expresivas. Si en un principio existió una cierta homogeneidad, acháquese al origen común, con más acierto, que a un planteamiento consciente. Conviene recordar aquí, aunque sólo sea como referencia, al que hoy puede clasificarse como documento «camp» del «Manifiesto de la Alhambra», que reúne las firmas acreditadas del momento (1). Entre ellas no se encuentra la de Alejandro de la Sota, pero puede decirse que su generación estaba representada en mayoría. Este último coletazo de casticismo, a cierto nivel al menos, acontecía coincidiendo aproximadamente con el comienzo de una nueva década, la de los años 50.

---

(1) «Manifiesto de la Alhambra», documento colectivo elaborado por Chueca, recientemente reeditado junto con los «Invariantes castizos de la Arquitectura española» del mismo autor, por Seminarios y publicaciones, Madrid, 1971.

Puede decirse como resumen que en los primeros años de posguerra la arquitectura de De la Sota debe encuadrarse en el marco general de lo que en el país se hizo, aunque no incurriera en el pecado del exceso, apartado de ello, sin duda, por el buen sentido arquitectónico, cualidad tan poco frecuente en aquellos tiempos como en éstos. Las nuevas condiciones imperantes a partir de los 50 dieron ocasión a que el joven De la Sota fuera mostrando una manera de hacer muy personal que pronto produjo un resultado maduro. La evolución de esta arquitectura puede plantearse de diversas maneras. Carlos Flores (2) comenta acertadamente las etapas de la producción de De la Sota: «Tras unas primeras obras inspiradas en el lenguaje de la arquitectura popular, Alejandro de la Sota inicia con esta obra —se refiere a TABSA— una segunda etapa en la que somete a un proceso personal de recreación el vocabulario de la arquitectura moderna europea de los años 30. Esta fase, caracterizada por un cierto esquematismo formal y de la que esta obra es exactamente representativa, dejará paso a una tercera de plena madurez del arquitecto y de afirmación de sus propias posibilidades expresivas.»

Aun a pesar de la validez de esta opinión, la coherencia de la evolución de la arquitectura de De la Sota hace que pueda ser estudiada su obra refiriéndose más a las constantes que a las diferencias.

Las cualidades más características en la producción de De la Sota son, a mi modo de ver,

---

(2) Carlos Flores y Eduardo Amann, «Guía de la arquitectura de Madrid».

el sentido de lo anónimo, la utopía de sus propuestas arquitectónicas y el equilibrio espacial, consecuencias de la resolución que el arquitecto da a las contradicciones que forman su contorno cultural. La extraordinaria intuición del arquitecto ha provocado desde el comienzo de su actuación que las ambigüedades de las tomas de postura inmaduras, propias de toda la generación, sirvieron para constituir las bases de las etapas posteriores, que de este modo adquirirían una consistencia evolutiva, que si no era debida a la crítica progresiva, al menos era consecuente con el medio y las posibilidades de actuación. De modo que por la intuición, la arquitectura de De la Sota ha facilitado una labor cognoscitiva que plantea con suma lucidez las frustraciones de una situación que, por otra parte, no ha explicitado al mismo nivel en otros campos. Las contradicciones entre la obra y la conciencia intelectual son típicas de las vanguardias europeas a partir de los años 30, y, como señala Tafuri (3), encuentran una de sus salidas lógicas en el campo de la ética. La dialéctica interna establecida entre obra y pensamiento, invertida en el caso de De la Sota, en relación a las citadas vanguardias es quizá el punto más atractivo de la controvertida obra del arquitecto, que opta también por la ética como punto de referencia para la resolución de sus dicotomías fundamentales: orden-libertad, silencio-contestación, polémica-aceptación, inclusión-exclusión.

Por este camino, justificado por la ética y posibilitado por la ambigüedad, la arquitectura de

(3) M. Tarufi, «Para una crítica de la ideología arquitectónica», en «De la vanguardia a la metrópoli», Gustavo Gili, 1972.



De la Sota ha evolucionado sin virajes bruscos, sin precipitaciones mal calculadas en la asimilación de los lenguajes de punta. Aunque en 1941 obtiene el arquitecto su título profesional, no es hasta bastante más tarde que su obra permite adivinar las cualidades que caracterizan su desarrollo posterior. Su evolución, que arranca de la interpretación de la arquitectura popular, que muy pronto asimila la utopía tecnológica (a nivel posibilista de realización, no obstante), reelabora formalmente las propuestas del Movimiento Moderno y se adelanta intuitivamente a soluciones inclusivas de compromiso que marcan una salida a la inevitable crisis que acompaña a la arquitectura moderna desde la lúcida enunciación de sus propuestas. Los cambios que caracterizan una determinada etapa se fraguan en la anterior de un modo intuitivo, de forma que los puntos de discontinuidad que las delimitan no se aprecian claramente. Estos cambios vienen provocados de diferente manera: por la oportunidad de un programa, en los pueblos del INC, del container fabril de la nave TABSA y en el complejo espacial interno del gimnasio y aulas para el Colegio de Maravillas; pero en todos estos casos no se produce más que la evidencia de una propuesta diferente, ya que el auténtico cambio mental que justifica el formal es siempre muy anterior.

Por ello, no seguiré el desarrollo de las etapas, sino de las constantes en su producción, para estudiar los efectos de su interacción en el estilo maduro de De la Sota desde una perspectiva múltiple.

En los años de «reconstrucción nacional» se intenta, a nivel ideológico la reconstrucción,



además de los ideales del Imperio, del hombre nuevo de la reorganización capitalista. Los modelos de la cultura de colonización de Carlos III, apoyados en la utopía continental americana de la conquista española, dan el entronque necesario a la actividad casticista imperante con las realizaciones de las Siedlungen centroeuropeas. El híbrido resultante puede comprobarse en la confusa ideología del modelo urbano de posguerra, uno de cuyos más significativos exponentes lo constituyen, sin duda, los «pueblos» del INC. En ellos, la controversia entre orden y caos, naturaleza y artificiosidad, cultura popular, casticismo e Imperio encuentra base para el desarrollo de las ideologías arquitectónico-políticas de los años 40.

El Urbanismo en América, a tantos años vista, se representa ingenuamente parcializado y hábilmente manipulado como punto de referencia de la transposición de ideales llevada a cabo por los dirigentes arquitectónicos. El urbanismo barroco de Carlos III matiza la rigidez ingenua del urbanismo del Imperio y el populismo que asegura las raíces más puras de la raza, es contraposición obligada a la cultura política de la urbe progresista o proletaria, y confluyen en el modelo para prestar forma idónea a las ideologías imperantes.

La vertientet del tipismo, que encuentra su manifestación sublimada en los éxitos del drama rural de Benavente, intenta la recuperación de lo nazarí, de lo mudéjar, de la herencia árabe en general como diferenciadora en relación a la cultura europea, y, apoyándose en el prestigio de las arquitecturas recias y hondas de la meseta y de las regiones de la periferia, posibilita la

elaboración de una ideología de autenticidad, regresiva históricamente, que aísla la tradición de la arquitectura moderna anterior a la guerra, de la realidad de los años 40. La arquitectura nacionalista encuentra su justificación ideológica máxima en el «Manifiesto de la Alhambra», al tiempo que se manifiesta la inviabilidad de la opción en el momento en que apremios de conveniencia imponen la apertura y el despegue económico. Esto coincide con el desprestigio ideológico de las Siedlungen sustituido por la nueva ideología de la ciudad capitalista.

A finales de la década del 40 se publican en la «Revista Nacional de Arquitectura» realizaciones del Instituto Nacional de Colonización. Entre ellas, dos proyectos del joven De la Sota: el poblado de Gimenezells, en Lérida, y un centro de colonización en la zona del Canal de Aragón y Cataluña (4). En ambas, fundamentalmente en Gimenezells, ya pueden apreciarse aspectos de su obra posterior. El orden evidente viene modificado por ligeras alteraciones de los ritmos, el rompimiento de la continuidad de las calles, que aun siendo rectas se quiebran, se modifican en anchura, producen plazuelas. Los edificios importantes están adecuadamente valorados en escala; de ninguna manera alteran la armonía del conjunto. Hay un desplazamiento sutil de los ejes en forma de turbina. Los espacios cerrados y abiertos se dosifican con acierto, con efectos derivados posiblemente del paisajismo de las piazzas y piazzetas italianas. Todas estas cualidades, que fueron ya exploradas por los teóricos del Siglo de las Luces, tienen importancia

---

(4) «R. N. A.», núm. 83, noviembre 1948.

en este momento por proveer la posibilidad de la recuperación, aunque desfasada, del debate básico en que se fundamente el origen del Movimiento Moderno. Y por encima del buen uso de la arquitectura, el sentido de que ni es un pueblo triunfalista ni folklórico, sino que es anónimo en su planteamiento y en su ejecución. (En el edificio principal del Centro de Colonización se pueden apreciar, a otra escala, semejantes cualidades de orden, modificaciones de las simetrías, un comienzo de ambigüedad en los ejes, que anuncian las complejas composiciones futuras del arquitecto.) Aunque a primera vista pueda parecer paradójico, la ambigüedad que caracteriza al modelo urbano de posguerra favorecerá en el caso de De la Sota un sentido crítico que ya señalaba Diderot para el eclecticismo y que, como apunta Tafuri (5), «el origen mismo del eclecticismo romántico es el rescate de la ambigüedad como valor crítico en sentido estricto». No será casual que la ambigüedad en la arquitectura de De la Sota aparezca con las primeras obras de carácter popular, de las que será claro exponente el pueblo de Esquivel.

El sentido crítico y la vía de la ambigüedad ofrecen la salida evidente del anonimato, que la arquitectura de De la Sota ha seguido lúcida-mente hasta las consecuencias últimas permitidas por su indeclinable voluntad de autor.

Este incipiente sentido de lo anónimo que caracteriza ya a la primera producción de Alejandro de la Sota viene acompañada de la posibilidad de repetición que abre una vía al camino del consumo. El año 1949 produce una serie

---

(5) M.° Tarufi, «op. cit.».

de ejemplos repetibles para distintas regiones. No se trata de encargos, sino de «invenciones», lo que acentúa su carácter de propuesta que, aun aceptando una situación de «gusto» establecido, intenta su modificación. Puede que aquí la noción de tipo preconizada por Hilberseimer tenga algo que ver, ya que con ella se permite su análisis y solución en abstracto, y por esa vía se facilita la reorganización de la imagen constructiva que resulta por agregación de tipos. Si en una primera etapa la arquitectura de De la Sota logra la unidad a través de la agregación de tipos, cosa que sólo encontramos en dos ejemplos de su obra madura en que el programa favorece este tipo de actuación (colegio de Orense, pueblo del Mar Menor), en una fase posterior procederá a la inversa, a partir de un tipo formal que diversifica. Al mismo tiempo, en estos ejemplos de edificios con reminiscencias populares se plantea ya el dilema entre una cultura ligada al paisaje y una afirmación volumétrica definida que, cada vez más, al estar desprovista de lo accesorio en favor de lo fundamental, le permitirá la asimilación del racionalismo y la abstracción. En principio, estas propuestas son para un lugar genérico dentro de un área climática y culturalmente delimitada. En las presentaciones de los dibujos (6), De la Sota dice, por ejemplo:

«En el Alto Aragón nada extrañará encontrarse un edificio como éste»; o «si este exterior podemos semiconfundirlo con una casa de mariner o labrador, habremos pasado además por el campo sin apenas tocarle, y el paisaje nos agradecerá el que no hayamos hecho en él otro

---

(6) «R. N. A.», núm. 101, mayo 1950.



“hotelito”, sino una casa más de las que con las otras existentes, el verde, árboles, etc., lo forman.»

Son frases que apuntan con claridad al anonimato, lo popular y el paisaje (incluyendo en él lo construido). Pero al mismo tiempo confiesa: «El amor al hueco y al macizo influyó en la composición de los alzados de este hotel. Un muro con buena calidad es siempre tema arquitectónico»; y también, en otro lugar: «Gusta en estos tiempos de grandes dudas el ir un poco a la verdad de las obras de campesinos y marineros; saber poco de las malicias de los arquitectos.» En estos párrafos se advierte la tendencia a la abstracción arquitectónica (en esta época, acompañada de un cierto ingenuismo), al tiempo que pretende huir de ella. Sin embargo, ya hay muchos «detalles» absolutamente modernos. Recuerdos (o intuiciones) de aspectos de las obras de Wright primeras, o de Neutra (la planta del hotel de verano) e incluso en la colaboración americana Gropius-Breuer.

Hasta finales de la década del 50, la arquitectura de De la Sota se ocupa de la incorporación del lenguaje moderno a sus ejemplos anteriores, como puede observarse en la madurez formal del poblado de Fuencarral «B» y en muchas de las propuestas implícitas en el pueblo de Esquivel. En ese tiempo interviene activamente en las Sesiones de Crítica, que fueron una clara muestra del estado del pensamiento arquitectónico de los participantes.

El dilema entre el paisaje y lo construido lo planteaba en la charla dada en la Sesión de Crítica de 1952 (7), en la que, por un lado, co-

mentaba: «Un pueblo de barro en sus muros, de barro mal cocido en sus cubiertas, de madera vieja en sus puertas y ventanas y asentado sobre barro, es un paisaje que nos llega a las entrañas. Si pasamos a la montaña pizarrosa y vemos aquellos muros hechos con lajas con sólo agujeritos para meterse dentro o que dentro se respire...»; y, por otro: «La arquitectura, diferenciada del paisaje tanto en forma como en color o calidades, es la única que comúnmente, como tal, se entiende. ¿Es esto acertado? Por lo menos, real sí lo es. ¿Es cosa tan mala esta diferenciación? No, en absoluto; sólo lo será cuando lo sea en sí misma la arquitectura hecha, pues es muy amplio el margen en que el paisaje admite obras en su seno.» La solución comienza a resolverse a través de los valores intrínsecos de la «buena» arquitectura.

En 1954, decía en la Escuela de Arquitectura de Madrid (8), hablando del mismo tema: «Cuando la razón va directamente a la verdad, sin prejuicios, el acierto es, normalmente, grande. Es también grande y hermoso cómo entonces se llega a formas naturales maravillosas. En este siglo de los Constellations, poco queda más digno de admirar que su maravillosa forma. La razón, la ciencia, ha llevado aquí a una forma auténticamente natural un Constellation y un escuela, iguales: formas para moverse con rapidez en medios homogéneos.»

---

(7) «R. N. A.», núm. 128, agosto 1952. «La arquitectura y el paisaje», por Alejandro de la Sota.

(8) «Arquitectura y Naturaleza», por Alejandro de la Sota. Conferencia pronunciada en el Curso de Jardinería y Paisaje. Folleto por la E. T. S. A. M., 1954.

Aquí comienza a entreverse la influencia tecnológica que le llevará a presentar propuestas utópicas. Pero a partir de, al menos en ese momento, la admisión de las relaciones del contexto con la arquitectura: «Y es que la arquitectura (tanto se dijo ya esto) es el reflejo de toda una sociedad: su arte, su técnica, su espíritu, su política, quedan en ella reflejadas. Este retrato no suele fallar.»

En esa misma ocasión planteaba la enseñanza en estos términos: «Yo me atrevería a decir que el enseñar bien es enseñar lo que no sabemos; mejor: más de lo que sabemos.»

«Para mí, repito, enseñar en un abrir pequeños agujeros en ese mundo desconocido de las ciencias, las letras o las artes, decir “¿Ves aquélló?” No sabemos qué es; ya lo sabremos, si ponemos mucho ahínco y mucho amor en averiguarlo. Cogerse de la mano del que aprende e iniciar ese desconocido camino. Enseñar lo que uno sabe es poco y viejo ya; lo que sabemos pronto se transmite; quien aprende por intuición, asimila en seguida. Señalar ese camino que, repito, no conocemos despertando inquietudes: las ciencias, las artes, no podemos estancarlas. Cerrando aquellos agujeros al mundo desconocido y enseñando lo de aquí dentro solamente, hemos anulado a quien empieza.»

En una de las citadas Sesiones de Crítica (9) se comentaba la moderna arquitectura de Brasil, y en aquella ocasión decía De la Sota, entre otras cosas: «Noto una falta grave en el análisis de las nuevas formas; se atribuyen todas a la aparición de nuevos materiales, de nuevas

---

(9) «R. N. A.», núm. 156, diciembre 1954.

técnicas, es decir, se justifican como consecuencia. No se ha hablado de la aparición de las nuevas formas por ellas mismas.»

«Existen laboratorios de investigación técnica o científica y, sin embargo, parece que no se comprende el que se investigue sobre formas nuevas»; y después: «... El análisis ha de hacerse allí, en Brasil, y no pensar si se debe o no importar a España.»

Recordemos que de 1953, un año antes, es el intento del «Manifiesto de la Alhambra». Y vale la pena observar también ya varias propuestas que, aún hoy, son utópicas: el análisis de la forma en sí misma y la investigación sería sobre la misma.

En una Sesión de Crítica sobre el proyecto de Molezún para el Museo de Arte Contemporáneo (10), De la Sota manifestaba su entusiasmo con el proyecto comentado, a través de su simpatía por las cualidades que consideraba claves para la buena arquitectura: inteligencia y arte.

Un dato que me parece interesante, poco advertido con anterioridad (11), es el factor dadaísta del «objet trouvé» en la obra de la Sota. Este aspecto puede derivarse del descubrimiento de Gaudí-Jujol y encontrar su apoyo en esa constante de su arquitectura: la sorpresa controlada. El diseño de silla, encontrado por el juego con dos horquillas de su esposa (recordemos la frase «Yo no busco; encuentro», de Picasso) y el sorteo de los accesorios de Esquivel, así como muchas de las formas simbólicas de este

---

(10) «R. N. A.», núm. 154, octubre 1954.

(11) Carlos flores, «Arquitectura popular española», vol. I. Aguilar, 1973.



pueblo, confirman esta hipótesis (12). (En el caso de Esquivel, la entrada con letrero podría ser una referencia al aún no inventado «pop», el anuncio —puesta en la carretera, el reloj-despertador del Ayuntamiento, los angelotes trompeteros—. Ciertas extrañas relaciones con la obra de Venturi están ya presentes.)

Paralelamente, el entendimiento de la Arquitectura Moderna se realiza de un modo paulatino, asimilando tanto la complejidad de plantas y relaciones de un Wright o un Neutra como las abstracciones de Gropius y Mies. Realizó una síntesis un tanto ecléctica, si nos atenemos a las procedencias, pero muy selectiva en cuanto a la intencionalidad de los recogidos. Su fina intuición le hizo seleccionar entre lo encontrado y lo buscado aquello que iba permitiendo la afirmación de su expresión madura.

Al mismo tiempo que el lenguaje racionalista era asimilado, la experiencia de lo popular iba marcando con ese sentido de lo anónimo la síntesis realizada, de modo que la elaboración formal tendía más que a la exteriorización de la complejidad volumétrica y espacial, a la interiorización, logrando una simplicidad formal en la que la investigación espacial se realizaba hacia el interior. De esta época data un escrito del arquitecto sobre Chillida, y es curioso observar semejanzas entre hallazgos de ambos en la manipulación del cubo. En el citado artículo, en 1956 (13), decía: «Yo creo muy seriamente que el mundo sería distinto si el mundo gustase

---

(12) El proyecto de Esquivel se publicó en «R. N. A.», número 133, enero 1953.

(13) «Chillida», por Alejandro de la Sota, en «R. N. A.», número 180, 1956.

del arte abstracto; lo creo así. Si la Humanidad se elevase tanto, tanto, que dejase de ser ,las relaciones de los hombres serían otras, mejores, distintas, nuevas. Es necesario gozar de las cosas allí donde casi dejan de serlo, en el principio de ellas, donde desapareció tanto de su superficialidad, que no queda más que ese escollo puro, lo noble que en toda cosa hay.»

La abstracción ofrece una posibilidad de escape, o de sustitución, o de propuesta utópica de la realidad mediocre, pero existente. Esta admiración por lo abstracto como vía, además de con su propia obra, la manifestaba en la Sesión de Crítica en la que comentaba la iglesia de Oiza y Romaní (14), aunque en ese caso referida por el camino del material además del de la forma.

Probablemente de los contactos con la industria aeronáutica, con sus realizaciones para Aviacó de una serie de agencias y del proyecto para TABSA, surja en De la Sota un sentido de admiración profunda por la tecnología, que, aplicado con gran sutileza a su obra, ha facilitado al arquitecto las propuestas utópicas al encontrar la referencia a un mundo muy altamente especializado y de gran precisión en sus realizaciones, tan distinto a esa realidad constructiva a sustituir. La versatilidad en el uso, de modo sorprendente, de nuevos materiales, favorece el carácter progresivo de su obra. No es de extrañar que de la aeronáutica haya deducido el arquitecto gran parte de su síntesis formal: máxima simplicidad exterior, posibilidades internas de función y uso.

---

(14) «R. N. A.», mayo 1955.



El Movimiento Moderno ha dado ejemplos de espacio interior de gran calidad, pero casi siempre acompañados de la expresión externa. Son los casos de Wright en la Larkin, el Guggenheim, la Johnson Wax, los espacios totales de Mies; de Le Corbusier, sus espacios interiores de los palacios de Chandigarh; de Aalto, la plasticidad interior de sus bibliotecas; de Loos, el juego sorprendente del interior en la calma tensa de sus volúmenes...

Es sumamente significativo el homenaje que hizo a Wright en su muerte (15): «Pensó en otro mundo, aun en éste, y creó una arquitectura... Los temas fueron mucho en sus obras: una lanza más en contra de la rutina... Inventó el triángulo y el hexágono en la arquitectura y dejó éste y tantos otros caminos abiertos.»

La asimilación abstracta de la utopía de Wright, la continuidad coherente y la abstracción formal características del maestro americano son los factores que destaca como herencia e influencia.

En el proyecto de TABSA, la síntesis se concreta gracias a un programa que permite la experiencia. Aquí entra en juego el factor determinante de la calidad espacial obtenida en la síntesis entre el anonimato y el espacio interior seleccionados, respectivamente, de la tradición y de la arquitectura moderna. La utopía se plantea como propuesta de algo más que una forma más o menos elaborada, gracias al equilibrio. Sin él y su consecuencia espacial de proporción-escala, la utopía habría quedado a nivel exclusivamente tecnológico. Un largo camino en

---

(15) «Arquitectura», núm. 5, mayo 1959.

la evolución espacial está comenzando en la obra de Alejandro de la Sota.

Esta misma década del 50 da oportunidad al arquitecto de plantear la misma propuesta en los concursos del Gobierno Civil de Tarragona, las Delegaciones de Hacienda de La Coruña y Tarragona, la iglesia de San Pedro Protomártir en Cuenca, una parroquia en Vitoria, la residencia de Miraflores (16) (aunque aquí el lugar juega también un papel importante), en las que la abstracción es controlada con gran sutileza; la riqueza del espacio interior es una aportación a nuestra arquitectura.

En el comentario publicado como presentación del centro religioso (17) para Vitoria, De la Sota advierte que: «Esta iglesia aquí proyectada es una iglesia romántica al entender por romanticismo el hecho de dar formas a un sentimiento», y de acuerdo con este propósito resuelve el problema de la expresión a través de la sensibilización de los símbolos por medio de relaciones espaciales abstractas.

Programas posteriores han vuelto a poner a prueba la capacidad de respuesta a nuevas condiciones de su «arquitectura-container». Los ejemplos del CENIM, CLESA, el gimnasio del Maravillas, dan buena prueba de los resultados.

La investigación espacial ha sido prácticamente exhaustiva. Desde el taladro y penetración del cubo en el ejemplo de Tarragona, un momento cumbre en su producción, hasta el proyecto de Banco para Madrid, en el que la superficie exterior queda exactamente eliminada y

---

(16) Obra en colaboración con Corrales y Vázquez Molezún.

(17) «R. N. A.», núm. 196, 1958.

limitada al tiempo, liberando el espacio interior del exterior, la más utópica de sus propuestas y uno de los ejemplos más importantes de nuestra arquitectura (observando los croquis del proyecto de Tarragona —18— puede advertirse la premonición del prisma del Banco para Madrid, y debajo la nota: «Este volumen no nos sirvió, y es lástima»), pasando por el espacio casi religioso del gimnasio, la increíble proporción del Polideportivo de Pontevedra o de las naves del CENIM (todos ellos auténticos «containers»); las naves para CLESA representan un pequeño retroceso, quizá debido a un programa excesivamente horizontal, mientras que los proyectos del Mar Menor y del Colegio Residencia en Orense, y los Centros de EGB en Galicia, vienen provocados por la solicitación del sentido de la prefabricación, que obliga a la repetición, y esto relaciona de nuevo con lo anónimo, una de cuyas características fundamentales estriba en la profunda e intensa modulación.

El último ejemplo excepcional dentro del esquema planteado es la Facultad de Derecho de Granada, y su derivado, las aulas de Sevilla, y en él la interiorización espacial se continúa elaborando en forma de calle interior, en la que las inflexiones se establecen por pasarelas voladas y la cubierta entoldada.

A este respecto puede ser interesante observar el desarrollo conjunto de las tendencias de lo anónimo y del «container» en los ejemplos de arquitectura unifamiliar de Alejandro de la Sota, que siempre consideró este campo como ideal para experimentar. Ya he mencionado sus

---

(18) «R. N. A.», núm. 185, 1957.

propuestas del 49. Los comentarios a la casa en El Viso (19) pueden explicar su pensamiento: «Vivir tranquilo dentro de casa, de espaldas al mundo... Si el arquitecto se hubiera olvidado por completo del propietario y se hubiese dejado llevar de sus ímpetus, ni una sola ventana le habría puesto en lo que en todas las casas se llama "fachada", y es que esta casa nació luchando en contra de la fachada.»

«En la vida todo requiere revisión constante. Hoy podría hacerse de este punto: fachadas. ¿Qué significado puede tener una fachada? Un amor desmedido a la apariencia, a decir de quien pasa lo que somos o lo que queremos que crean que somos: pienso que esto, hoy, es ya cosa muerta. ¡Vivamos part nosotros! En una casa de familia cuidemos el que viva la familia, sacrifiquemos en ella su posible orgullo.»

«La entrada no pasa hoy de ser un acceso, un agujero por donde nos introducimos a la vida del hogar. Aquí, en esta casa se intentó luchar contra el concepto de entrada.»

«Si meditamos de manera análoga sobre estos puntos al pensar en cualquier clase de edificio, podríamos "cambiar tal vez la faz de la tierra". ¡Desgraciada esa "representación", que tanto buscan quienes son responsables de los desatinos que en arquitectura se comentan cada día y todos basados en esa tonta "representación obligada".»

Las ideas desarrolladas más tarde, el cerrar hacia fuera, el evitar no ya los símbolos de las entradas, sino su neutralización por parte del arquitecto (posibilitando la significación del pro-

---

(19) «R. N. A.», núm. 1964, 1955.



pio usuario) y la posibilidad de generalizar los hallazgos que justifican la búsqueda en un caso singular, se encuentran ya en este proyecto.

En 1967 (20), sobre el mismo tema, vivienda unifamiliar, insistía respecto a la componente anónima...

«Resulta paradójico que la búsqueda del obligado eclecticismo lleve al más grande de los personalismos.»

«Se piensa que un mundo superior ha igualado tantas cosas: familia, clima, cultura, y una superior tecnología debería igualar procedimientos... La arquitectura, absurda, se defiende de lo razonable y en manos de nuestras libres manos lo olvida todo y se entrega a sí misma como si fuera éste su fin.» Y, además, introduce sus preocupaciones tecnológicas en la experimentación a gran escala en el proyecto del Mar Menor, ofreciendo un camino a seguir. «Quiero disentir e invito a la renuncia, y con un mayor optimismo que el triunfo invito también a la meditación para la unificación.» «Gaudis» hubo y hoy son tréboles en autopistas y grandes transportes aéreos y esfuerzos comunes de salir a otras tierras...; que la vivienda unifamiliar, como tema, sea el tubo de ensayo, la preparación microscópica de las grandes experiencias. Otra validez es nula... Trabajemos en el otro común y esperemos mucho más adelante el único lícito fruto» (21).

Esta constante tecnológica en el pensamiento de De la Sota puede seguirse casi como obsesión en sus textos, bien referida a una realidad

---

(20) «Hogar y Arquitectura», núm. 69, marzo-abril 1967.

(21) «Hogar y Arquitectura», núm. 69, marzo-abril 1967.



desligada de la arquitectura, bien en los procesos de industrialización de la edificación (en unos casos muy concretos, sobre la prefabricación). Los proyectos para el colegio-residencia en Orense, las viviendas para el Mar Menor, el Polideportivo de Pontevedra, son los momentos fundamentales de su producción ligada a la prefabricación en hormigón.

La coherencia de la evolución de la arquitectura de Alejandro de la Sota llevada a cabo con un rigor excepcional, ha producido una serie de ejemplos de calidad suficiente como para poder pensar que su obra, al menos la que abarca los últimos quince años, pertenece por derecho propio a la historia de la arquitectura y ocupará en ella el lugar destacado que corresponde a una de las más sugerentes aportaciones espaciales, capaz de provocar en el futuro nuevos caminos.

El estudio de esta última etapa se intenta abordar desde una perspectiva compleja que pueda de algún modo explicar sus procesos y sus motivaciones, el contexto del arquitecto y los resultados más coherentes.

## **LAS COMPONENTES DEL ESTILO**

### **I. LA ETICA**

Alejandro de la Sota no parece tomar conciencia del momento arquitectónico de posguerra con lucidez, sino que va decantando una actitud a través del «bien hacer», con las herramientas culturales y profesionales de que dispuso una generación puente. Esta actitud parece común a todos los componentes de la misma.

La precaria situación económica de posguerra condicionó que la práctica de la arquitectura se viera limitada a soluciones elementales. Por una parte, estos resultados de emergencia hicieron pensar que se debían a una huida consciente del triunfalismo o a la aceptación de los hechos y, consecuentemente, que estaban basadas en una toma de postura ética. Por otra parte, el ejemplo de las arquitecturas populares posibilitó el entronque con una tradición española a la «arquitectura de necesidad» practica-

da en esos años. La conjunción de una serie de factores, tanto económicos como de urgencia, contexto ineludible, forzó una solución que, conscientemente o no, estaban en el camino de la ética a través de las renunciaciones a lo frívolo, a lo superfluo. Sería difícil precisar hasta qué punto esta apariencia ética respondía a una decisión intelectual o, por el contrario, a las condiciones que la hicieran inevitable. Probablemente, en el fondo haya una relación casi lineal entre limitaciones materiales y decisiones éticas, pero, de cualquier modo, la generación de 1940 mostró a nivel general un tipo de preferencias que hicieron fácil su relación con la ética y la actuación posterior de algunos miembros ratificó, por su coherencia, la impresión que produjeron en aquella su primera época de profesionalidad. Es más que probable que, en muchos, el impulso inicial surgiera simplemente como rechazo de lo que sucedía, o como salida original contrapuesta a la grandilocuencia oficial, o quizá sólo la carencia de medios forzó esa realidad escueta. Pero es el hecho que se vieron embarcados en una aventura relacionada con un tipo de decisión moralista, y más o menos les hizo responsabilizarse con una imagen, asignada por las generaciones siguientes, a la que, aun inconscientemente, intentaron asimilar su obra y su posición profesional. La obra de Alejandro de la Sota, fraguando lentamente en un trabajo seguro, tardó aparentemente en incorporar el lenguaje racionalista, pero fue adquiriendo, por el contrario, una asimilación coherente de la búsqueda. El descontento con la realidad arquitectónica fue firme y encontró la arquitectura popular, la que responde a necesidades estrictas

físicas y espirituales con medios inmediatos y artes sutilísimas, nunca gratuitas y siempre fecundas. La arquitectura de la Escuela se fue despojando de sus vestiduras menos auténticas hasta quedar cubierta tan sólo de sensibilidad.

Podría decirse que si la generación de 1940 es fundamentalmente ética (es decir, de principios), Alejandro de la Sota es un arquitecto que por pertenecer a ella con todas sus consecuencias, y por su posición en el dilema realidad-utopía (contradictoria en un primer análisis y coherente en profundidad), llega a una sublimación ético-estética, que podría situarle, por la calidad de su respuesta arquitectónica, a un nivel arquetípico, que alguna vez fue intuido, llamándole «arquitecto de arquitectos».

La ética para la Sota juega un papel importante al menos en dos vertientes: en cuanto determinante de la coherencia en sus decisiones arquitectónicas y en cuanto que le obliga a la fidelidad a unos principios. El cuidadoso equilibrio establecido entre ambos compromisos en la ejecutoria del arquitecto le sitúa en una posición en la que no se produce una relación biunívoca entre arquitectura y realidad, pues ésta (al menos una buena parte de ella se deja fuera de la discusión) es sustituida por un estado de cosas más o menos idealizado, suficiente para hacerle corresponder una arquitectura que podríamos llamar de «élite». Este elitismo arquitectónico, tan difícil de compaginar con la ética en su sentido generalmente aceptado, es, sin embargo, equidistante de lo decadente tanto como del compromiso con «lo social», y puede considerarse como un estar a salvo de tomas de posiciones circunstanciales, un saber ser fiel a



principios sedimentados y, en definitiva, una salvaguardia de la independencia de la arquitectura respecto a las presiones exteriores, lo que hace de las opiniones y decisiones del arquitecto algo formalmente ético, pues se toma en base coherente con sus convicciones (22). Este estar fuera de lo cotidiano, situándose con su arquitectura a unos niveles culturales poco frecuentes, no fáciles de admitir cuando la percepción (de modo amplio) está embotada (el «shock» urbano) de modo que sólo se conmueve al oír grandes alaridos en un panorama de confusión, hace que, visto desde fuera de un contexto psicocultural apropiado, Alejandro de la Sota resulte un arquitecto de «minorías» y aristocrático en su esencia, de tal modo que pudiera ser calificada su obra de decadente y, apurando las cosas, de reaccionario.

Pero también es cierto que, situándose en otro nivel, desde dentro, su arquitectura tiene la carga polémica de planteamientos, de conceptos, de finura casi provocativa, capaz de conferirle un grado de utopía difícilmente alcanzable. Desde esta óptica se puede entrever al arquitecto De la Sota captando con una afinadísima intuición el mundo contemporáneo, transmutando una realidad no satisfactoria en la suya particular arquitectónica, provocando el cambio en una a través de la propuesta en la otra; la utopía a través de la sensibilidad. Y por este lado la propuesta utópica es signo de progresismo archi-

---

(22) Es significativo un texto hindú que preside su mesa de trabajo: «Señor, dame «valor» para cambiar lo que puede cambiarse, dame «serenidad» para aceptar lo que no puede cambiarse y dame «sabiduría» para distinguir lo uno de lo otro.



tectónico. Esta puede ser una de las dicotomías que hacen tan sugestivo el estudio de la obra de una de las figuras auténticamente importantes de nuestra arquitectura, y también una de las fuentes para entender la profundidad de su creación equilibrada entre los dos polos: elitismo-progresismo.

Para Tafuri (3), las vanguardias no pueden plantearse el acercamiento al público, puesto que la propuesta de un modelo para la acción, el gran principio-revancha del arte de la burguesía, se basa en la interceptación de la dialéctica del «shock» propio de la relación de producción impuesta por la ciudad capitalista y la ruptura con el pasado es una condición implícita a su planteamiento.

Por otra parte, la cualidad característica del comportamiento del «hombre metropolitano» de Simmel es su indiferencia ante los valores, por el que «el significado y el diverso valor de cada cosa, y en consecuencia, la propia cosa, son percibidas como no esenciales».

El diálogo resulta, pues, inviable entre la vanguardia y el hombre sin atributos perteneciente a la mayoría silenciosa. Lo que no justifica el intento, renuncia en muchos casos, de separar propuestas técnicas de fines cognoscitivos. Intento que es responsable en gran medida de las contradicciones implícitas en el Movimiento Moderno.

La imposibilidad de diálogo entre la vanguardia, que propone la destrucción del objeto y su sustitución por el proceso, y la exasperación del objeto, propuesto por los eclecticismos que ac-

---

(23) Tafuri «op. cit.».

túan «desde» posiciones menos avanzadas, se resuelve por las contradicciones implícitas en la realidad urbana. Realidad urbana que, exaltada por su complejidad formal, es disimulada por actitudes artísticas que sitúan en retaguardia y renuncian a resolver satisfactoriamente sus contradicciones intrínsecas, optando por la persuasión a través de los valores lúdicos inexplorados propuestos por las nuevas ideologías urbanas. Las propuestas tendentes a la adquisición de un papel persuasor, en vez de operativo, por la actividad artística son lúcidamente interpretadas por Tafuri, al advertir el papel que se la reserva en la sublimación de la crisis y ambigüedad que conforman las estructuras de la ciudad actual.

En este mismo sentido, la crisis de la función ideológica de la arquitectura se manifiesta en la neurosis por parte de la clase arquitectónica, ante el descubrimiento de su ocaso como ideólogos activos y el fin previsible de su «profesionalidad». Lo que plantea como final Tafuri: «La búsqueda de una alternativa que no salga fuera de las estructuras que condicionan el carácter mixtificado del proyectar, es una evidente contradicción.»

La elección ética fundamental en la arquitectura de Alejandro de la Sota creo que es la de comprometerse exclusivamente con la arquitectura eludiendo las trampas sutiles de las nuevas ideologías como sustitutivos de la calidad. Este rigor en la exigencia a sí mismo de niveles de calidad arquitectónica, esta ética, le hacen aparecer como arquitecto difícil para los que quieren fáciles referencias de situación.

Su opción ética se basa en el rigor y la coherencia, que le alejan de los compromisos cuando

éstos no están con la calidad que exige a su arquitectura. Bien se deba su posición ética a un elitismo o a un progresismo, o al equilibrio contradictorio entre ambas tendencias contrapuestas, puede asegurarse que la imagen de una arquitectura ética tiene en De la Sota, en opinión de algunos críticos (24), una de sus figuras más claras, aunque no represente a una ética en virtud de unos principios «a priori» inmutables y comprometidos, sino más bien en base a unas fuerzas opuestas que el arquitecto equilibra gracias a su intuición. El resultado de este equilibrio es ético y trasciende por su sensibilidad a una estética propia.

---

(24) J. D. Fullaondo, en «Architecture d'aujourd'hui», número 139, septiembre 1968, y en «Forma Nueva», número 20, sitúa con acierto la posición de Sota en el panorama español.



## II. TRADICION Y UTOPIA TECNOLOGICA

La generación de De la Sota, Cabrero, Fisac, Coderch, se enfrentó al problema de la cultura y de la tradición de un modo muy singular. De suerte que, en un principio, al no estar aún definidas las posiciones personales en relación a estos problemas fundamentales, las presiones tremendas que las circunstancias externas impusieron hicieron aparecer como toma de partido generalizado lo que probablemente no era sino una imposibilidad de opción. Aquel clima de las verdades eternas, de los principios inalterables, de los ideales sublimados, de la parcialización histórica, llevó a las formas arquitectónicas más empobrecidas de nuestra historia contemporánea.

La generación de 1940 se encontró sumida en una corriente que ocultó su propia expresividad. Se ha comentado con frecuencia su lucha contra corriente. Quizá sea más correcto pensar que la fuer-



za que impuso los ideales se diluyó, que los errores se hicieron insostenibles y que poco a poco el ambiente dejó de ser hostil y, consecuentemente, los jóvenes se vieron libres, con capacidad y posibilidades de expresión tras el letargo de posguerra. Los nuevos profesionales no estaban ya tan mediatizados por la tragedia y se pudo producir un frente, aunque sumamente diversificado en su fondo, capaz de dar coherencia a varias generaciones.

La cultura y la tradición de los primeros años, más o menos impuesta, aunque fue renovada y puesta al día dejó en esta generación del 40 una huella decisiva. Cultura era sinónimo de Siglo de Oro idealizado tan distinto de la realidad analfabeta. Quizá es en esta separación primera entre ideal y realidad donde reside parte del escapismo relativo de la generación. Cada componente se realizó según sus cualidades, y aunque existen detalles significativos unificadores a nivel de grupo (la ética ya tratada), nada más lejano a ello en la realidad que la actuación arquitectónica de un grupo de personalidades dispares y sumamente individualizadas, como corresponde a una situación exterior tensa, que fuerza las salidas en la interiorización.

Así podríamos decir que la componente cultural es de salida traumatizante a nivel de generación y que las limitaciones son mayores a todas luces que las posibilidades.

Las limitaciones pueden resumirse así: primero, la conexión con la realidad para el grupo se rompe casi sin remedio; segundo, un retraso apreciable en el desarrollo de sus ideas; tercero, una rotura de la continuidad de su evolución; cuarto, una tendencia a la subjetivación de los

planteamientos derivados de un aprendizaje unilateral; quinto, una cierta ingenuidad o infantilización en las propuestas, que adolecen de simplicidad con frecuencia; sexto, una incapacidad crítica y de asimilación de las nuevas corrientes, que, en definitiva, dan una apariencia ética a lo que quizá sea una imposibilidad de ejercer la capacidad de decisión o la nula intuición para opciones contradictorias.

Sólo a finales de la década de los 40 comienza a entreverse un camino de cierta validez para la generación, que llevará a cada uno de sus miembros a la definición más o menos concreta de una poética.

Hay una serie de circunstancias culturales que condicionan el desarrollo de la arquitectura de Alejandro de la Sota, diferenciándola con un sello propio de la obra de otros compañeros de promoción y singularizándola en el panorama español.

La sensibilidad del arquitecto, ya aludida en anteriores ocasiones, tiene una capacidad especialísima de manifestación en el campo de la cultura musical. Uná práctica continuada y educada en un acoplamiento riguroso a la necesidad del conjunto, comenzada de niño cantor en Pontevedra, seguida en el conocimiento directo, como intérprete de piano, de los clásicos y, en definitiva, como inteligente escucha de la música. Esta cultura musical merece unas consideraciones porque es significativa en su obra de diversas maneras. En primer lugar, en un concepto del espacio que es esencialmente musical. En segundo lugar, la tendencia a ajustarse a un orden preestablecido, a seguir una norma. En tercero, la afición al «tema» y su desarro-

llo de diversas maneras, la búsqueda de variaciones (25). Además de ayudar en determinados aspectos a definir un estilo. La afición sería a la música tiene una serie de consecuencias que pueden destacarse: fuerza a la abstracción, a la sutileza de las tonalidades y al rigor en la medida del tiempo y del espacio. Todos estos aspectos educados en la música producen una fácil sensibilización para lo sutil, para lo trascendente, que se traducen en cualidades específicas en la arquitectura de Alejandro de la Sota. Y, además, debido a sus preferencias musicales, a conseguirlo con una enorme economía de medios, basando los efectos en la sutileza de las alteraciones y en la sencillez de la estructura, pero también en la complejidad de las relaciones.

Pero puede seguirse otra posibilidad que centra en parte la contradicción elitismo-progresismo antes señalada, y es la posibilidad que, por abstracción, procura la música a la creación de un mundo pleno, poco vinculado a la realidad (la música como tal, fuera del contexto). Si relacionamos esta característica con el equivalente escapismo teórico de la generación del 40, tendremos que, en el caso de De la Sota, se produce un puente entre el contexto y la arquitectura,, formado por la música que sensibiliza la realidad, la abstrae y produce un equivalente ético-estético en la arquitectura, que resulta elitista por fuerza del camino recorrido, y por realizar un salto sobre algunos aspectos de la rea-

---

(25) Recordemos que para los sicólogos de la Forma, el «tema musical es una analogía empleada para referirse a la Gestalt, que a nivel conceptual es comparable al estilo como lo plantea Hauser, como una estructura.

lidad se producen contradicciones entre el progresismo de la propuesta arquitectónica de De la Sota (relacionada con el contexto ideal creado por el arquitecto) y aquella realidad marginada. Estas contradicciones favorecen, aun sin pretenderlo, el que la propuesta incida sobre la realidad, al menos como comparación con otra más válida, ideal, a la que se refiere, lo que, en definitiva y paradójicamente, confiere a su obra caracteres utópicos en sentido estricto.

Por otra parte, la obra de De la Sota es uno de los ejemplos más claros de arquitectura de autor. Tiene para ello todas las características necesarias, y entre ellas la fundamental del estilo. Otra contradicción que se establece, paralela a la de elitismo-progresismo, es ésta de una voluntad ético-estética de anonimato junto con la singularidad que impone la selectividad del estilo. El compromiso se resuelve por medio de un equilibrio que modera lo singular hasta límites de integración en un contexto idealizado y que eleva lo anónimo a lo esencial. En un sentido interviene el mito evasivo tecnológico, el servicio eficaz, y en el otro, la profunda intuición y trascendencia conferida al «paisaje» (cultura y hábitat).

Debe incluirse aquí una observación referente al lugar de procedencia de Alejandro de la Sota, Galicia. En otra ocasión (26) hice notar una serie de características de la arquitectura gallega tradicional que se reflejaban en la obra de algunos arquitectos jóvenes que operan en aquella región, al tiempo que identificaba la influen-

---

(26) M. A. Baldellou, «Panorama de la arquitectura moderna en Galicia», H. y A., núm. 96, 1971.



cia que, bien directamente, por su magisterio o por la de la obra, sobre ellos tenía De la Sota. Señalaba como principales características de «lo gallego» la relación con el entorno, los ritmos espaciales, la subordinación de las partes al todo, en sentido del módulo, la búsqueda de la unidad. Las citadas características se dan en la arquitectura de De la Sota por la doble vía de la tradición gallega y de su formación (musical fundamentalmente) y, además, por una influencia estética que le lleva al desarrollo de un tema abstracto que da unidad a las obras y encuentra la variedad a través de las modificaciones, que se realiza mediante la alteración sutil de un orden previo. En todas estas constantes de la tradición gallega subyace un común denominador derivado de la especial relación del hombre gallego con su entorno (el panteísmo y la simpatía son fuerzas antagónicas que producen un admirable equilibrio de propiciación de las fuerzas naturales y de remodelación del territorio para el mejor aprovechamiento de un auténtico hábitat natural y artificial, de adaptación y reforma; este común denominador es el anonimato como voluntad de forma, llevado a cabo a través de generaciones con una calidad estética implícita en clima, topografía y carácter: la sutileza. Abundando ciertamente en este concepto del anonimato, Baltar (27) apuntaba que la arquitectura actual (una determinada producción) gallega se basaba en el rigor y estaba muy de acuerdo con los condicionamientos regionales: «Sin formalismos, muy coherente y siem-

---

(27) R. Baltar «Santiago: la arquitectura de hoy». «El ideal gallego», La Coruña, 11 de mayo de 1971.

pre como idea en evolución.» En esta nota de la idea en evolución lo que más me interesa es la relación a la tradición que de esta manera se vivifica. Nunca la tradición ha sido formalmente estática, sino dinámica. La remodelación continua, tejer y destejer, de las formas anteriores, su «rediseño» continuo, ha dado ese respeto y falta de respeto tan característicos, que no anula, por la dictadura de las normas de «estilo», la expresión de las generaciones, sino que las ampara en ese anonimato obtenido por «inclusión» que ha dado un sello particular de inacabado, de «haciéndose» al entorno gallego más válido.

Y este especial sentido de anonimato se da en la arquitectura elaborada y reelaborada de Alejandro de la Sota de un modo natural, sirviéndola para establecer un nexo arquitectónico entre la tradición y el futuro. Alejandro de la Sota no reelaboró plenamente las constantes de lo gallego hasta que asimiló, como ninguno de su generación, las cualidades esenciales del racionalismo ortodoxo. Naturalmente que no produjo nunca una arquitectura estrictamente racionalista porque su intuición le impidió limitarse a la copia, pero en ella encontró la base cierta que explicó la tradición salvando ese obstáculo del contexto de un modo coherente, para una propuesta válida. Curiosamente, le influyó la complejidad de un Klee, y los formalismos «cubistas», las descomposiciones volumétricas dejaron paso a ciertas ambigüedades de material y espaciales que hacían simple y compleja a la mejor arquitectura de Gropius, Mies, Loos y, en general, a buena parte de la arquitectura «anónima» del centro de Europa de los

años 20 y 30. El entendimiento de esta arquitectura, su interiorización, creo que ha configurado la misión de Alejandro de la Sota en su aspecto didáctico. Su influencia en la Escuela de Madrid es absolutamente notable, y puede esquematizarse en el intento de «liberar» al alumno de todas las trabas a su libertad creadora, en la asimilación posterior de la arquitectura aludida y en el ejemplo de su propia obra como sensibilización de lo aprendido y lo intuitivo. De este modo, si se tiene en cuenta que hay grandes áreas de realismo, entre el alumnado y su contexto, Alejandro de la Sota fue también un maestro de minorías.

La enseñanza tiene además un papel formativo o deformativo en quien la ejerce; si, por una parte, mantiene al profesor activo y sensible ante los problemas de las nuevas generaciones (otras veces, por el contrario, hace que se oponga a ellas de modo sistemático), obligándole al estudio continuo, por otro lado, le fuerza a dar testimonio de sí mismo, bien por la ayuda al alumno o por el ejemplo de la propia obra. De este modo, las explicaciones pueden convertirse en un aprendizaje mutuo, y en una toma de posturas por exigencias propias o de los alumnos, lo que impone una ética y una coherencia entre obra y teoría. En todos los que han impartido la enseñanza seriamente puede notarse la observación de una propia normativa que ha redundado en la decantación del propio estilo y la influencia de este ejercicio les ha llevado con frecuencia a un cierto didactismo en su obra por transposición de las cualidades que debe (según ellos) tener un proyecto y la explicación del resultado en base a la elección de los pará-

metros de referencia, es decir, al propio contexto.

Alejandro de la Sota no es una excepción en este sentido, aunque pocos como él han sabido huir de la deformación «a priori» del alumno propia de quienes han elegido un camino en muchos casos inconscientemente, de proyección del yo y sus frustraciones (27). Gran parte de este efecto se debe, por un lado, a un mecanismo de inhibición propio de su elitismo y, por otro, a la de su propia arquitectura, que, por anónima, no atrae hacia ella al enorme grupo de estudiantes que ven en el proyecto una herramienta de compensación con la que liberar sus cohibiciones expresivas. El hecho de no responder tampoco el contexto en que Alejandro de la Sota sitúa a su arquitectura a necesidades de agresividad generacional, política o fisiológica que empuja a casi todos los jóvenes, hace que esos parámetros sean rechazados como vehículos inadecuados a sus pretensiones.

La trascendencia que surge de la enseñanza como resultado natural si se liga a la historia por una tradición viva, o una cultura válida, hace que la obra se continúe más allá de uno mismo del modo más coherente: como hito en un camino. La propuesta de un modelo arquitectónico presenta en el caso de De la Sota aspectos interesantes en su relación con el sistema social.

Por una parte, tenemos el respeto a lo establecido, que como mínimo lleva a la convivencia,

---

(28) Como hace notar Fernández Alba en «El diseño ante la teoría y la praxis» (C. O. A. C. B.). Ver también la «Memoria Didáctica» de Sota, presentada en la oposición a la Cátedra de Elementos de Composición, 1970.



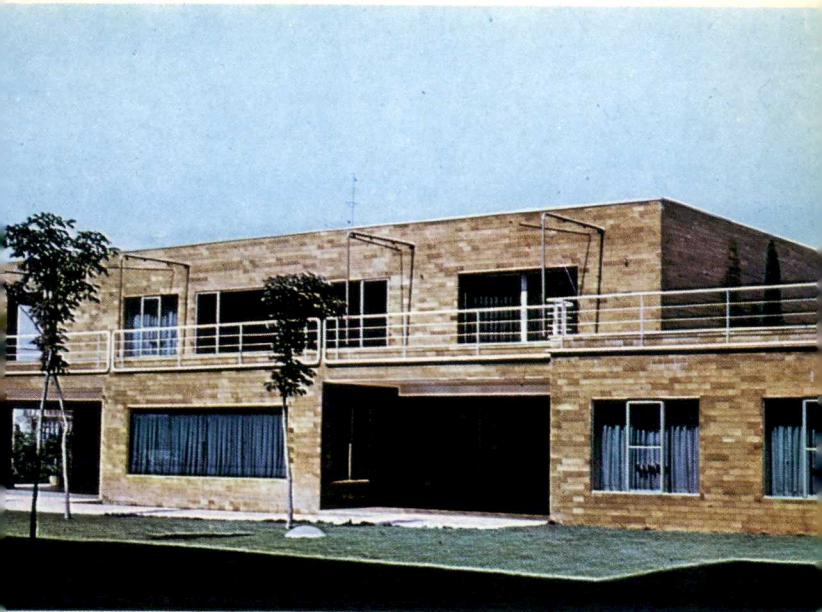
pero que, debido a la asimilación de la tradición, produce obras vivas. A este respecto ayuda de manera importante su búsqueda del anonimato como forma expresiva y también esa cualidad elitista que, unida a lo anterior, produce un comportamiento de aceptación y testimonio mediante la sutil adaptación de lo cotidiano a un especial modo de juzgar (29) que en su caso desliza hacia un intento de modificación más que de imposición, actuando sobre lo más cotidiano, lo menos representativo, haciendo notar lo que no se suele cuidar y «descuidando» aquello que se espera ver destacar. De este modo, por el cambio de escala de los valores aceptados produce una situación de cierta tensión que se realiza a través de la acentuación de las contradicciones por medio de la insinuación y las modificaciones.

Puede observarse también a través de su producción un afán de servicio realmente importante. Al pensar que una arquitectura difícil (como es la suya) es «personalista», se le atribuye al arquitecto una posición que no es totalmente cierta. Para él, la arquitectura es un producto de consumo. De este ideal su arquitectura obtiene una serie de cualidades, que pueden caracterizarla entre la de sus compañeros de generación.

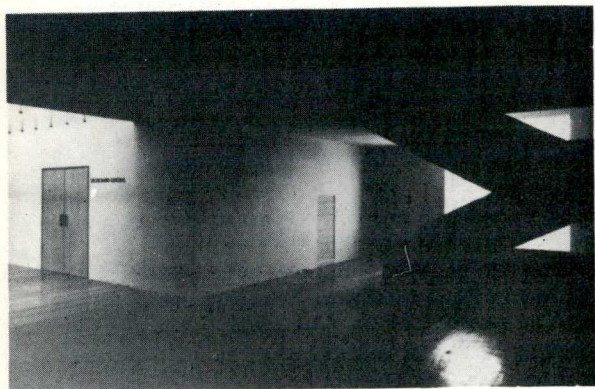
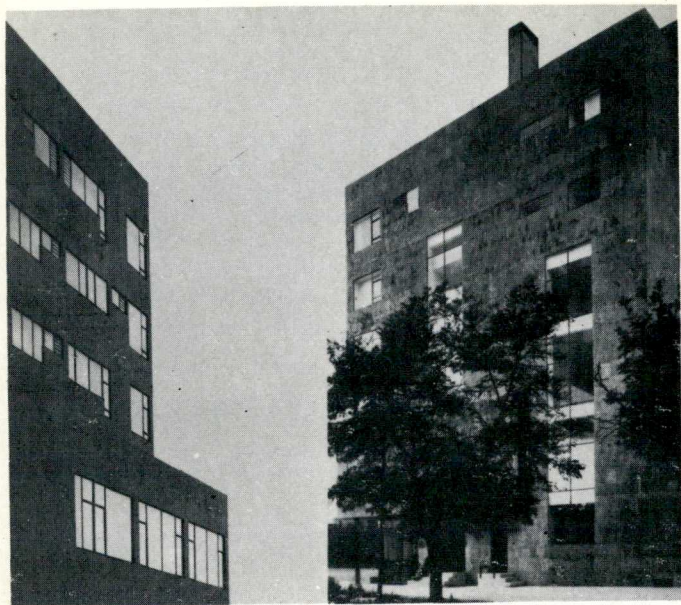
Pueden resumirse sus ideas en relación al uso de la arquitectura en estas declaraciones que recojo de «Método» (30):

(29) Véase por ejemplo su uso frecuente en su obra de materiales no prestigiosos, cuya representatividad les hace generalmente contrarios a la mitología de las clases.

(30) Método: Publicación de la 119 Promoción de la E.T.S.A.M. Sociales en alza. Al cuidado de Aranzábal, Martínez Ramos, Olmedo y Pozo Mozo.

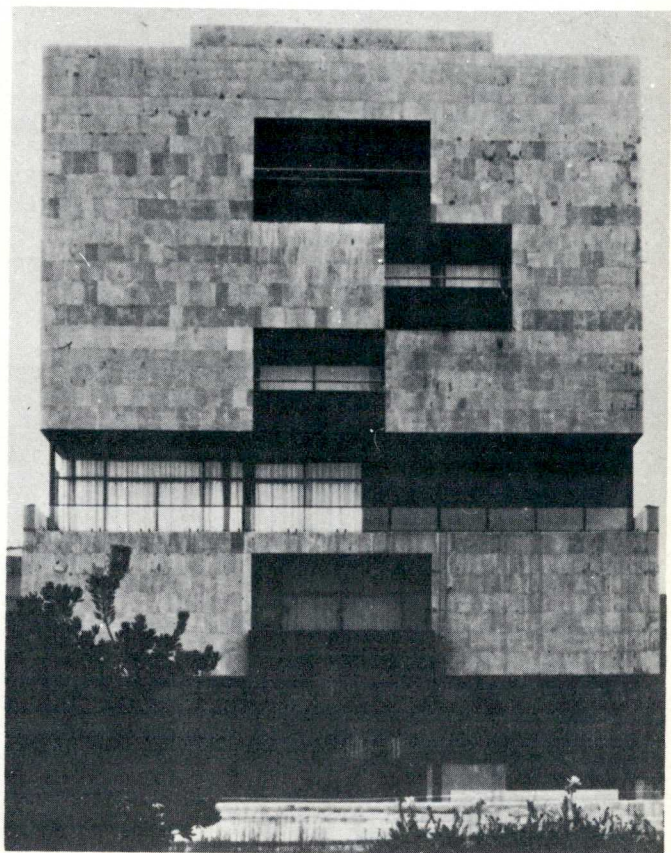


CMO César Carlos / Madrid



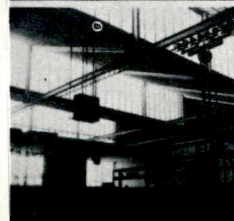
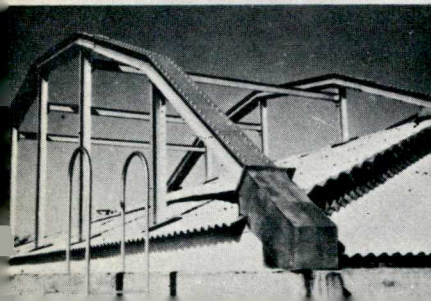
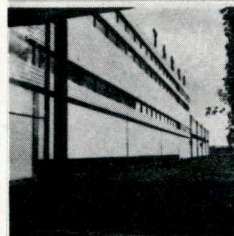
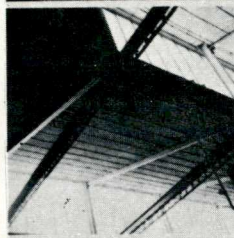
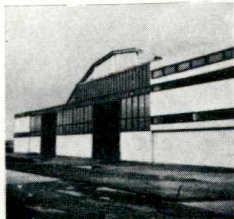
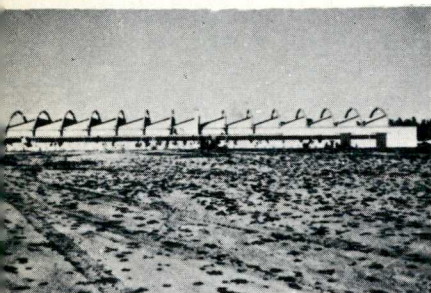
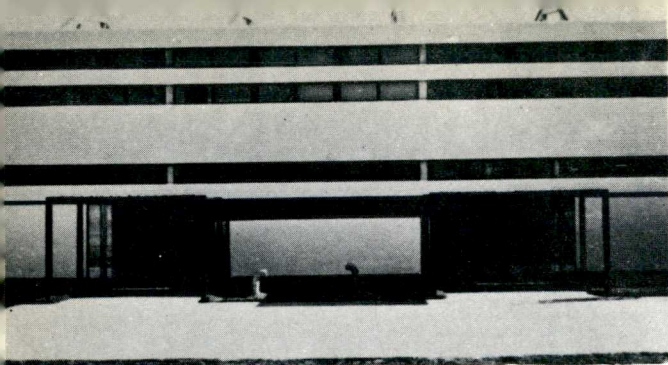


Gobierno Civil de Tarragona





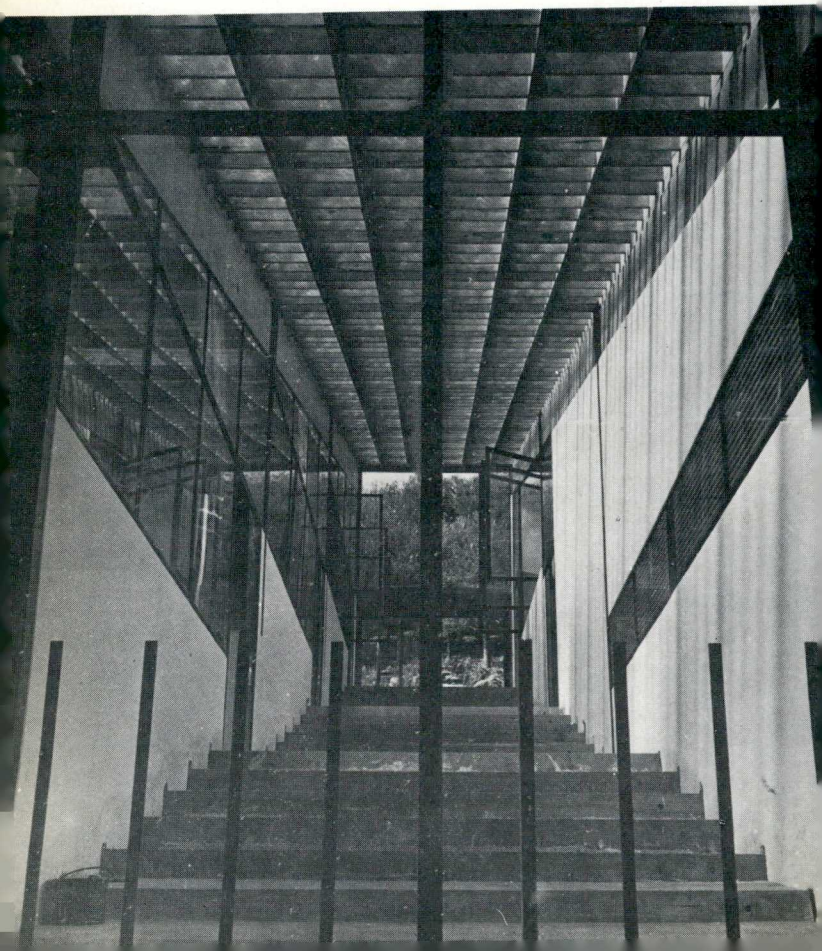
Nave industrial para TABSA, en Madrid, 1958



César Carlos



Residencia infantil  
en Miraflores (Madrid)  
1958  
(interior)





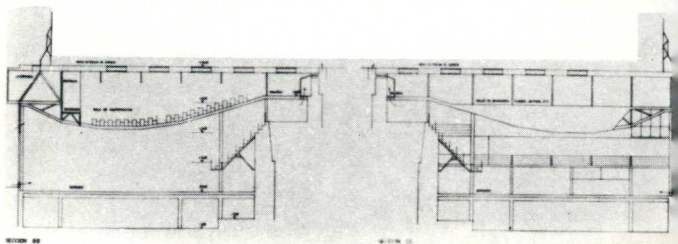
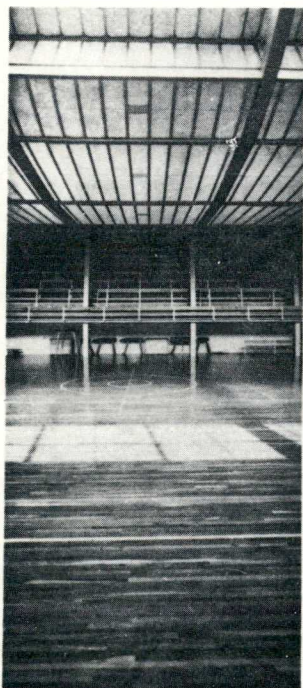
Fábrica  
C.L.E.S.A.  
(Madrid)  
1961.  
Dos vistas  
del aspecto  
exterior

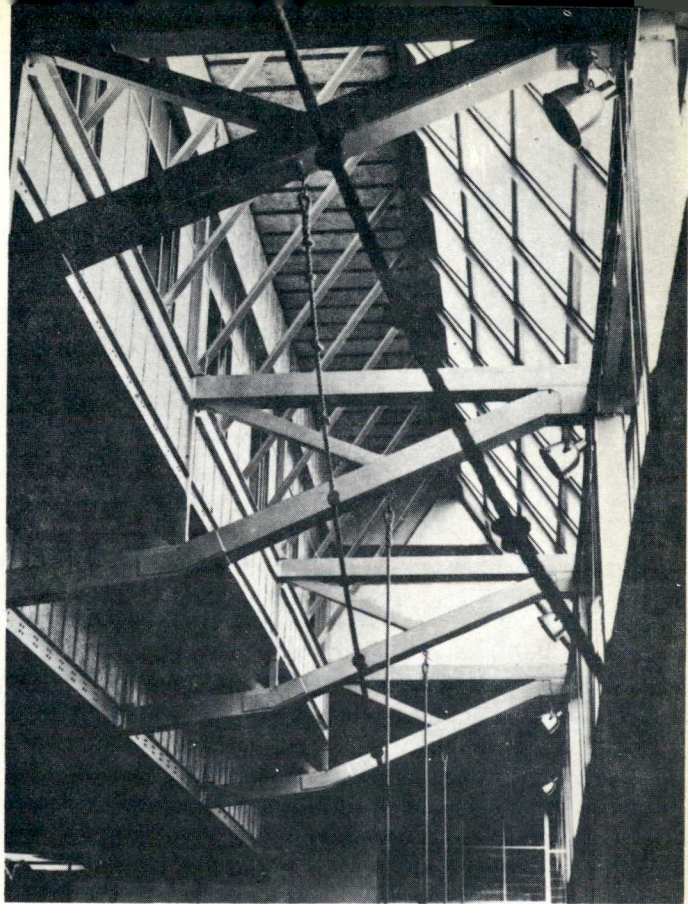


Gimnasio del Colegio de Ntra. Sra. de las Maravillas.  
Madrid, 1962









Gimnasio del Colegio de Ntra. Sra. de las Maravillas  
Madrid, 1962  
Tres vistas del interior y secciones

Vivienda unifamiliar  
en Villalba (Madrid)  
1964



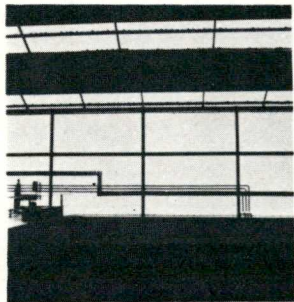
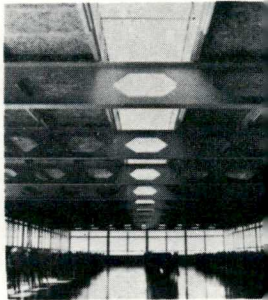
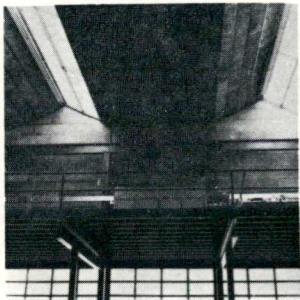
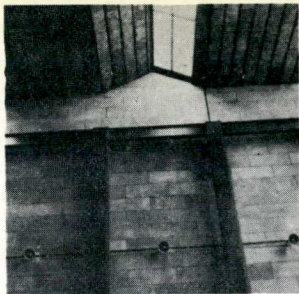


Edificio de viviendas en Salamanca, 1965

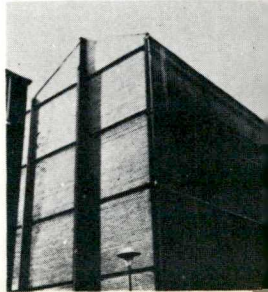
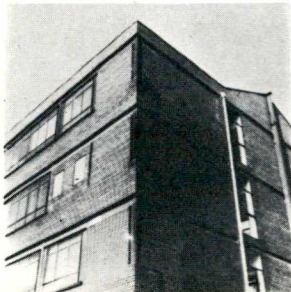




Naves  
de experimentación  
para el  
C.E.N.I.M.  
en la Ciudad  
Universitaria  
Madrid, 1965



Aspectos  
del interior

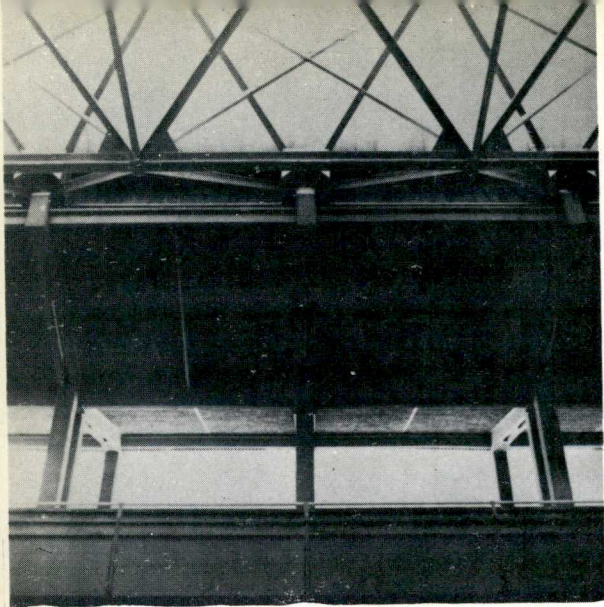


Aspectos  
del exterior

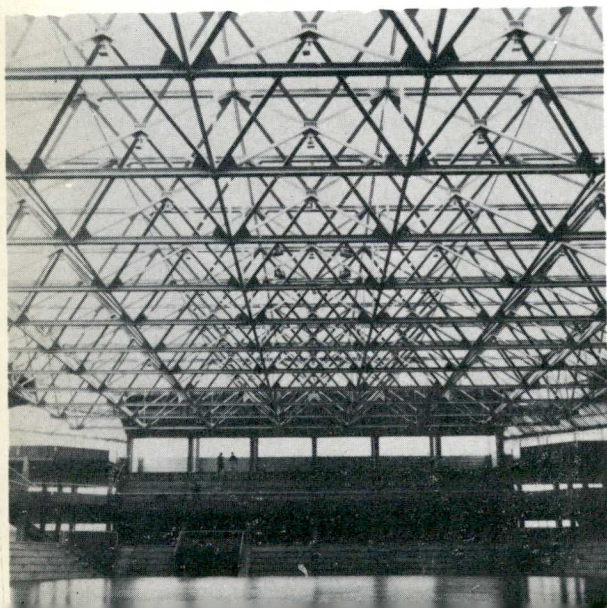


Universidad de Sevilla. Edificio de Aulas y Seminarios





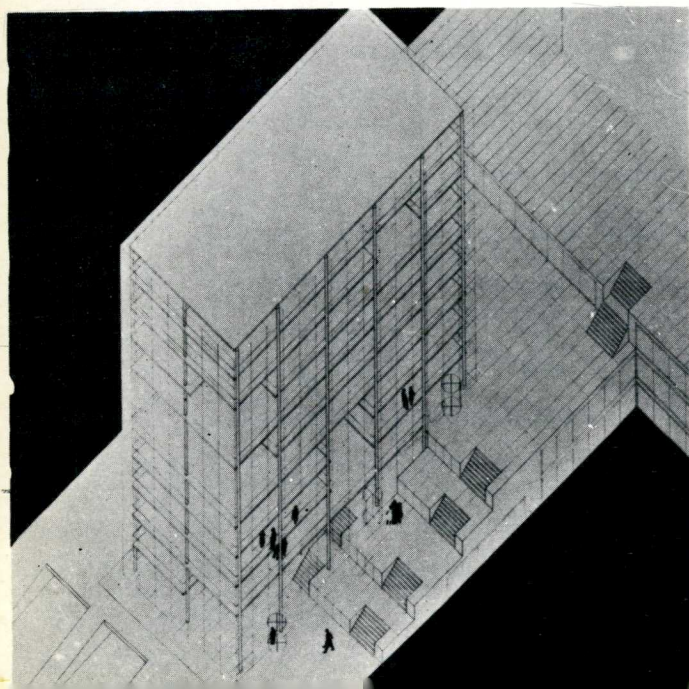
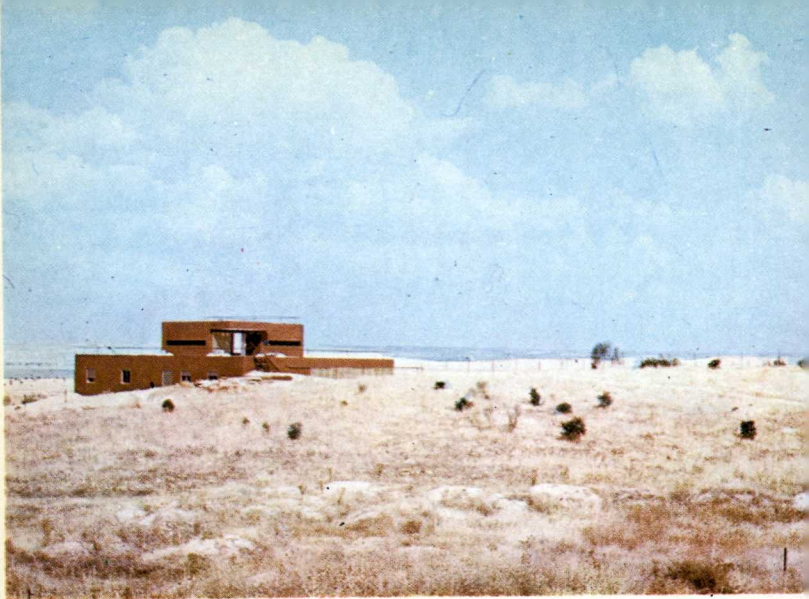
Polideportivo de Pontevedra. 1966











Proyecto para  
Bankión en Madrid.  
1970

M.: «¿Qué significa para usted utilizar un edificio?»

S.: «El no notarlo; solamente es de forofos del volante el notar el coche cuando se va en él rápida y cómodamente de un lugar a otro, ya que, naturalmente, lo lógico es ir cómoda y rápidamente sin más. Vivir cómoda y lentamente es la mejor manera de utilizar un edificio, aunque sea necesario mucho saber para lograrlo y luego no hacerlo notar.»

El camino del servicio lleva a un aspecto que me parece interesante explicar. Y es la obsesión por la eficacia de la arquitectura, por la economía en sentido amplio. Aquí puede incluirse también el aspecto de anonimato que en nuestro tiempo puede entenderse ligado a los procesos industriales; Prouvé, Fuller, Wahsmann, Piñero y tantos otros cuentan entre los auténticos y válidos arquitectos para De la Sota. Los materiales de nuestra época son los industriales, y aquí no se rompe con la tradición, sino que se crea la adecuada. Si los procesos, los materiales y los productos de la industria son en sí poco adecuados a la expresión en un sentido «tradicional», sólo el anonimato como voluntad puede favorecer su uso adecuado y natural. El sentido de servicio le ha llevado con frecuencia a experimentar a costa de un proyecto determinado en favor de lo general de la obra, sacrificando lo que es difícil sacrificar en arquitectura: el yo (o realizándose a otro nivel menos frecuente en virtud de algunos objetivos ya señalados), y arriesgando un prestigio que generalmente se funda en la singularidad, pero que en este caso se supedita a ideales, intuiciones y calidad.

Al cambio social se le ofrece una propuesta contradictoria y sutil: por una parte se aceptan sus consecuencias, al tiempo que se eluden los planteamientos, y por otra, a través de su propuesta arquitectónica puede plantearse la subversión de los valores en que se sustenta lo establecido. De ahí lo utópico de su planteamiento arquitectónico, tan lejano por otra parte a lo visionario (por ser realizable ya) como a lo asimilado (por no ser «admisibles» muchos de los cambios de valores propuestos).

La propuesta tiene relaciones con un mundo idealizado por la sensibilidad y mejorado por la tecnología. En este terreno se escogen de los avances técnicos sólo aquellos cuya abstracción permite eludir lo que aliena o degrada para resaltar los caminos que abren.

En la mencionada encuesta, el mito tecnológico llegaba incluso a contradecir, aparentemente al menos, manifestaciones suyas anteriores sobre la enseñanza:

M.: «¿Puede metodizarse la enseñanza de proyectos? Díganos cómo y defina las etapas de esta sistemática.»

S.: «Sí, exigiendo mucho más en las otras disciplinas. Siempre se echó de menos, con añoranza, el no proceder de una seria Politécnica; estaríamos mucho más lejos de tanto estorbo para una actuación libre y profunda; los problemas tan humanos, tan sociales, en lo nuestro, solamente de una visión clara y de unos mayores conocimientos pueden esperar algo nuestro. Pienso y lo digo que veo con horror tanta humanización de los problemas tan concretos de la construcción: no confundamos tanto. Debemos, tenemos, que ser útiles. Los proyectos se



metodizarían si se iniciase su estudio allá adelante casi al fin de la carrera, con alumnos cargados de técnica, materia a manejar. Antes, preparación remota y profunda, sin dibujar, del mundo propio. Es repugnante dibujar una casa sin saber nada de nada. Metodizar ¿qué? en primero, en segundo curso...»

Más adelante, en la misma encuesta, puede vislumbrarse cómo la componente ética matiza lo tecnológico y su relación con el espacio arquitectónico.

M.: «Considera seriable el espacio arquitectónico?»

S.: «Naturalmente que sí es seriable, como son ya seriables los trajes, los zapatos, los coches, todo lo utilizable por el hombre. Nuestra lucha interna y verdadera se dirige hoy hacia el querer ser uno más y nada más. El que nuestro trabajo pueda ser de ayuda a otros. Tendremos que sacrificar aquello inútil que hoy nos sobre de una muy vieja anquilosis profesional; mucho nos ha de compensar. El trabajo en común nos modula.»

Alusiones a la tecnología pueden apreciarse en muchos de sus textos, algunos de los cuales aquí se recogen. Realmente, en casi todas, bien se refieren al paisaje, a la tradición, a la estética, a la educación, a la arquitectura o al futuro, puede seguirse como una especie de obsesión tecnológica liberadora y utópica. Lo contradictorio de muchas de sus referencias a lo social y a la tecnología son exactamente indicativas de la ambigüedad a la que lleva un propósito de inhibición crítica y servicio anónimo, pero lúcido, en un campo, mientras que en el otro se utilizan los elementos por los cuales su ar-



arquitectura propone un modelo que se corresponde coherentemente con un contexto opuesto, al menos en muchas relaciones de valor, al que acepta. Esta propuesta sólo se realiza por lo incisivo de una intuición potente, no por ataque directo a las causas por las que no es admisible una situación. Mucha posible carga polémica se pierde así por el escape a una tecnología supuestamente perfecta y no poseída.

La prefabricación como proceso es una constante en la producción plena de Alejandro de la Sota. Ejemplos realmente únicos en nuestro país llevan la impronta de su esfuerzo en la sensibilidad con que entiende los planteamientos de coordinación, proceso, proyecto y resultado.

La componente social que puede ayudar al entendimiento de lo contradictorio en una arquitectura como la que Alejandro de la Sota viene produciendo en los últimos quince años hay que relacionarla inevitablemente tanto con la ética y la cultura como con las que se refieren estrictamente a lo creativo, pero por sí mismo podría explicar la relación que el arquitecto establece con la estructura social que le rodea. La marginación de aspectos de la realidad, aludida con anterioridad, puede entenderse como consecuencias del servicio que se pretende realizar con eficacia a través de un anonimato culto, pero que pone en evidencia cuestiones que, contradictoriamente, pretende no tocar (31). La intuición es tan incisiva que se revela y manifiesta la contradicción entre forma y contexto por el silencio del testimonio arquitectónico.

---

(31) Véase, por ejemplo, su artículo «Alumnos de Arquitectura», publicado en «Arquitectura», núm. 9, septiembre 1959.

### III. ESTETICA

La obra de Alejandro de la Sota resulta plenamente coherente, compleja y simple al mismo tiempo, rica en sugerencias, posibilidades de elaboración, elitista además de anónima.

Las ideas estéticas que pudieron haber influido en su arquitectura a la terminación de la guerra, las vías d'orsianas, o de Ortega, o las que del exterior, con posterioridad, afluyeron al país, con retraso evidente, si se estudiaron no se explicitaron claramente. Hubo, sin embargo, una interiorización muy selectiva de tendencias estéticas, y aquí la intuición jugó un papel decisivo, de manera que la profundidad con que se sensibilizaron posibilitó, junto con lo complejo de las influencias específicas en su caso, una producción de muy elevado nivel estético, que intentaré analizar desde algunos supuestos.

La arquitectura de la generación de 1940 tiene una cierta coherencia estética, ya analizada, que, in-

sisto, se debe en gran parte a una salida forzada y, desde luego, a una falta fundamental de posibilidades de opción que limitó los caminos. Pero aun dentro de esa cierta uniformidad, las diferencias son notables entre Fisac, Cabrero, De la Sota, Fernández del Amo, Coderch, Sostres...

Volviendo a la componente estética que configura la obra plena de Alejandro de la Sota, podemos advertir una serie de cualidades fundamentales. En primer lugar, el sentido del orden. Tafuri (32) plantea con lucidez el debate que en torno al Orden y la recuperación de la Forma mantuvieron las vanguardias, destacando en él los extremos de Dadá y de Stijl. Este descubre la posibilidad de sublimación del universo mecánico en la totalidad de la Forma, mientras Dadá asume la realidad, la ironiza y se adentra en el Caos, que resulta un dato, mientras el Orden aspira a ser un objetivo. El reencuentro de las vanguardias se establece en la búsqueda del objetivo a partir del dato, que pasa de este modo a constituirse en «valor». El nuevo lenguaje basado en la improbabilidad y la «distorsión semántica» servirá para establecer una dialéctica de justificación y rescate de lo informe como elemento progresivo. Las últimas décadas has conocido una especulación progresiva del término, haciendo inevitable la referencia al Racionalismo y, de un modo más o menos superficial, a la figura de Mies como el estandarte de lo que se ha dado en llamar un neoclasicismo en la arquitectura contemporánea. Las confusiones entre simetría, formalismo geométrico, mo-

---

(32) Tafuri, «op. cit.».

dulación y orden son tan notables como lo son sus manipulaciones.

Desde un punto de vista muy popularizado (divulgado), la arquitectura moderna se caracteriza en su conjunto por su «orden» (33), cuando es la ausencia del mismo lo que realmente la distingue de la de otras épocas, pudiendo provenir la confusión del trasladar causa y efecto aparente. Nunca en la historia, al menos a nivel general, fue el orden menos motor de ideales, menos aglomerador de intereses, menos guía intelectual. Esto puede afirmar en la intemporalidad a las obras que nacen «clásicas» en su más estricto sentido a través del orden. Por ser una noción intrínseca a la vida, primaria y definitiva, es difícil de definir qué sea exactamente el orden y los intentos han proliferado en los últimos tiempos, quizá como contrapunto teórico a la muy distinta realidad. Las cristalizaciones de Mies recorren la propuesta un tanto mística de Kahn, el gran apóstol de las últimas generaciones, que, debido al conocimiento superficial de los imitadores y al cripticismo de su lenguaje, ha generado una serie de vulgarizaciones a escala mundial confusas en el entendimiento y consecuentemente, en el resultado. Resulta sitomático que haya sido precisamente un discípulo de Kahn, quizá el más desenfadado,

---

(33) Como ejemplo, no exento por otra parte de validez (al menos general), puede servir la opinión de Gutiérrez Soto (en «Hogar y Arquitectura», núm. 92, 1971, «Preguntas a Luis Gutiérrez Soto»): «Yo siempre he pensado que la arquitectura funcional ha venido a ser (aparte de su doctrina) la tabla de salvación de los mediocres; con unos volúmenes discretos pero limpios y unas cuantas rayas horizontales, más o menos proporcionadas, un mal arquitecto sale al paso discretamente.»



quien haya expresado con máxima claridad una idea del orden (34) o, al menos, su posibilidad de manipulación como valor adaptable a la sublimación de cualquier desorden producto de la ideología del consumo.

Y es que el orden es una intención antes que otra cosa; una intención de esencialidad en el sentido que aquí nos interesa, el de recuperación de ella. La definición de Kahn (35) no es sino un intento de existencia esencial por eliminación y por su misma ambigüedad, fácil de relacionar con un objetivo abstracto. Pero no sólo eso. La eliminación lleva a lo simple, pero en un sentido, no en una dirección. El orden, por el hecho de ser, debe permitir la vida, no anularla y en este nivel equivale a aceptar el juego creador que en el trabajo de la forma se suele manifestar por las posibilidades, la adición, la transformación, la flexibilidad. Escaso es el orden, que se manifiesta por la exclusión y no admite la inclusión. Así, pues, el orden a que intento aproximarme es una cualidad intelectual fundamentalmente vital, inclusiva y exclusiva, es decir, que implica la posibilidad pero por ello acepta el dato sin ponerlo en crisis. Parte ya de la «superación» de las bases de la vanguardia del Movimiento Moderno. Situándose en el plano de compromiso a que se llega por el intento de conciliación de orden y caos, la recuperación de la naturaleza. El orden se manifiesta como

---

(34) Robert Venturi: «Complejidad y contradicción en la arquitectura», Gustavo Gili, Barcelona, 1972. Especialmente el cap. 6: «La adaptación y las limitaciones del orden: el elemento convencional».

(35) Louis Kahn: «Forma y Diseño». Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

sobreentendido y, lógicamente, en él la excepción explica la norma (36). La norma, por otra parte, se toma como manifestación del orden, cuando en realidad intenta sólo provenir el peligro de su ausencia, y esto suele suceder cuando el orden ya no existe con naturalidad, ya no es esencial. Aun a pesar de todos los compromisos que mediatizan el orden como recuperación de la Forma, ni ésta ni aquél se manifiestan cuando el estudio del proyecto se resuelve a niveles elementales, es decir, cuando se manejan los recursos de repertorio a escala de «composición de elemtnos» (37), así como tampoco el trabajo del «módulo» justifica por una apariencia la falta de medida y de escala que se manifiesta en la inflexibilidad compositiva. Ni la rigidez, ni la repetición, ni los ejes, ni la simetría, ni la «composición», pasan de ser recursos estetizantes cuando no están sostenidos por el orden.

Establecido el orden, que puede asimilarse al Plan, el proyecto admite la elaboración continuada, bien por una serie de decisiones lógicas en función de presupuestos admitidos, o bien por la fuerza de una propuesta formal previa que condiciona el desarrollo, o por ambas tendencias a través de la intuición. Cabría una serie de intermedios con resultados imprevisibles, pero sin el Orden previo el proceso pasa de la posibilidad de lo aleatorio a la de lo arbitrario, y sin

---

(36) Cuando la norma está implícita en el consenso común y no precisa ser explicitada en la normativa. Si la excepción es la «norma» no hay excepción porque no hay orden.

(37) Los elementos de composición al estilo de Richardson. Los análisis de Banhan y de Collins sobre las derivaciones de los tratados de Blanc, Gaudet o Scott son ilustrativos de lo que se comenta.

una visión intuitiva de la Forma el orden no decanta en un diseño vivo.

Si bien los componentes de la generación de 1940 no están exentos de coherencia y rigor, es cierto también, por otro lado, que no es fácil distinguir hasta qué punto una y otro son consecuencia de una opción consciente movida por ética, cultura o estética, o simplemente una respuesta condicionada o solicitudes muy específicas. Para llegar a descifrar el problema sería necesario individualizar el desarrollo de cada componente, pues es difícil equiparar evoluciones tan dispares como las que pueden observarse entre ellos.

Una construcción modulada, o un programa resuelto por la fórmula función-fórma, puede hacer parecer racionalistas muchas obras cuando sólo son aproximaciones parciales a la realidad. Y esto se da con frecuencia en la generación y se hace pasar como válido, lo que sólo es vulgaridad mitificada. Aun a pesar de esto, el nivel general alcanzado teniendo en cuenta las circunstancias (manipuladas excesivamente no obstante) es realmente notable.

La arquitectura de Alejandro de la Sota persigue el orden. Y podemos comprobarlo analizando su vitalidad.

En primer lugar, su orden admite el cambio. Pero no cualquier cambio, sino aquel que se encauza dentro de las posibilidades de la estructura ordenada. El cambio como posibilidad ya está incluido en el orden y sólo necesita para su existencia la decisión lúdica o aleatoria de la intuición del arquitecto.

Si el orden es una cualidad del proyecto que depende de la ética y de la profundidad esen-

cial de concepción, la posibilidad de cambio proviene muy directamente de aspectos de liberación a través del juego y de la sorpresa estimulante. La afortunada relación de estos factores (la inflexión o tensión unificadora de la composición manierista) se da con poca frecuencia entre los arquitectos españoles que suelen tender a uno de los extremos. O bien el orden rigidiza y aniquila las posibilidades aleatorias, o, por el contrario, es el individualismo el que en última instancia condiciona un «informalismo» más próximo al descontrol de las formas que al análisis de la Forma. La exasperación formal o el ascetismo, pero casi nunca el criticismo equilibrado. Alejandro de la Sota logra esa difícil tensión entre extremos con una aparente facilidad realmente singular en nuestro panorama. Siempre hay algo inesperado en sus composiciones, porque normalmente esperamos que existan elementos que suprime o bien resulta ligeramente sorprendente un cambio de escala o una «descolocación», alteraciones que nos pueden poner en situación equivalente a las tensiones a que nos someten Stokhausen o Cage, pongo por caso.

Esta referencia a la música nos lleva a recordar una formación que puede establecer el puente entre dicotomías. La crítica que se ha ocupado de Alejandro de la Sota ha tendido a clasificarle en el bando de la mística a través de la ética (38), o, por el contrario, en el del juego a través de la vía de la «finura» (39). Si las dos posibilidades son ciertas, no se dan por sepa-

---

(38) Fullaondo, ver nota 24.

(39) Flores, en «Guía de arquitectura madrileña», ver nota 2.



rado nunca. Siempre existe un equilibrio entre ambos que salva el compromiso con maestría.

Planteado así el problema de las dos tendencias primarias orden-libertad, el siguiente paso nos llevará al camino de la toma de decisiones, de la definición por el diseño. Las condicionantes que intervienen pasan por el camino de la expresión. Y aquí vuelve otra vez a plantearse la dicotomía fundamental que lleva al equilibrio. Hay que realizar la trasposición de la idea claramente estructurada en el interior a su manifestación externa; todo un mundo de posibilidades se aparece, pero sólo unos caminos son válidos. Campo de actuación de metodólogos, aún no objetivado, se ofrece como incógnita a despejar en el análisis del proceso (la desviación evidente del papel de la ideología).

La experiencia didáctica de De la Sota puede ser reveladora en este contexto. El estudio de sus propuestas es claramente indicativo de una máxima preocupación por los primeros estadios de concepción abstracta intuitiva y sensible, de una marginación de la realidad vivida en otros niveles por el alumno, de la búsqueda de objetivos poéticos idealizadores de sus condiciones, de la estimación adecuada de la sensibilidad, del descubrimiento de la emoción arquitectónica a través de la obra de los grandes maestros, del claro nivel de utilización de herramientas culturales y materiales. Pero falta quizá la explicación del cómo pueden estos planteamientos tan claros pasar a la práctica diaria con un profesorado desigual, no claramente identificado con una actuación, con un entorno poco propicio a las idealizaciones. Al escamoteo de la

realidad se ofrecía como alternativa compensatoria la sublimación de algunos aspectos para la eliminación de sus conflictos.

Didácticamente, intentaba la integración de las complejidades en la idea unitaria, pero es éste un camino difícil para la mayoría, que sólo una minoría especialmente dotada o poseedora de fuerte vocación o culturalmente avanzada estaba en condiciones de captar. El conflicto se resolvía en unas clases inolvidables que pueden resumirse en una frase del propio De la Sota: «Enseñar es transmitirse, no transmitir», en la que puede observarse también la suplantación de lo objetivo por medio de cualidades subjetivas.

Volviendo a la expresión, se plantea el dilema en dos niveles, al menos, apropiados. La expresión del mundo del autor y la expresividad propia de la obra, con una cuestión previa que alude a la validez de la posibilidad expresiva en sí misma. Entendiendo el proyecto en su sentido estricto, la primera es necesariamente inevitable y la segunda es condicionada por la primera en sus niveles más profundos. La expresión de una obra es consustancial a ella, aunque otra cosa diferente sea su capacidad dialéctica. Aquí entra en juego el factor ético-elitista para tomar partido en favor de la anulación expresiva, al menos de cara al exterior. Respecto al entorno, invalidez de un camino condicionado en extremo, autosilenciamiento en el diálogo, voluntad de anonimato, sentido de servicio, son explicaciones posibles a esta posición. No lo son el supuesto misticismo ni los ribetes de reacción. Quizá un poco de todo, pero, entiéndase, de todo.

La imposibilidad de distinguir los factores se debe a que la estética de De la Sota es unitaria y natural. Sus elaboraciones son, para desesperación de los amantes de los sistemas explicables, intuiciones sensibles, coherentes, rigurosas y esencialmente unitarias que no se explican por las partes posibles integrantes. No creo en la inexpresividad en la obra de De la Sota, sino en una expresividad al margen, como al margen de ciertos niveles está su contexto creativo. Las decisiones sobre la expresividad en su obra están situadas en un nivel implícito que hace en su arquitectura una coherente complejidad. Pero, sin embargo, es de notar su renuncia dialéctica, al menos en los términos establecidos, supuestamente polémicos. Es la intención de renuncia crítica lo que puede llevarnos al entendimiento de su voluntad de anonimato, que puede considerarse una de las más claras características de su lenguaje.

El concepto de lo anónimo actúa en el nivel expresivo como el de la música en el de la libertad, de moderador y fiel del equilibrio.

En la encuesta de «Método» había una serie de cuestiones que se referían a este tema. Por lo significativo de las mismas, se recogen algunas de ellas.

«Método»: «¿Considera lícita la libre expresión individual como parte integrante del mismo?»

«¿En qué etapa de este desarrollo introduce usted esta libre expresión?»

Sota: «No.»

«Podría entenderse esta libre expresión como expresión de la cultura propia y ésta, que es la

sensibilidad desarrollada que cada uno tiene está siempre presente.»

«Método»: «¿Cómo se expresa usted en sus obras?»

Sota: «No quisiera de ninguna otra que de la manera de hacer más lógicamente extendida.»

La dicotomía vuelve a surgir por comparación. La enorme calidad arquitectónica de su obra la singulariza en un entorno creado en la intencionalidad de lo singular que da por resultado el anonimato de lo vulgar. Este juego de equilibrios y desequilibrios mantiene las tensiones sin necesidad de artificios aparentes.

Aquí el diseño se hace estrictamente estilo. La renuncia crítica se resuelve en un complejo diálogo de cualidades estéticas que analizaré. Por una parte las renunciaciones simbólicas en un diseño que tiene cualidades míticas en otro nivel (otra dicotomía resuelta por el equilibrio).

La complejidad surge en la obra de De la Sota desde el planteamiento del programa de necesidades. Siempre «incluye» necesidades a las requeridas incluso en las viviendas unifamiliares. Los pasillos son camino «y» habitación (40), los dormitorios se incorporan al pasillo, los armarios a los pasillos y a los dormitorios. Los oficios son pasos y los pasos oficios. Complejidad de funciones a cumplir por el mismo espacio que implica una ligera contradicción en su uso.

Cuando el programa es complejo en su origen, la clarividencia de ordenación y contradicción

---

(4) Es bastante probable que el sentido inclusivo sea consecuencia de lo anónimo y de los significados múltiples de las formas y espacios «vernáculos». En su caso, la galería puede ser fuente de diversas propuestas.



se manifiesta en su totalidad (41) gracias a un equilibrio tenso y sutil.

La complejidad es una cualidad importante de lo anónimo que se crea por admisión de posibilidades, por adaptaciones sucesivas a funciones diferentes, por la multifuncionalidad de los espacios, por la capacidad de cambio y de crecimiento, por su falta de diseño. Independientemente de que sea la obra de autor conocido. Si a esto se le llama inclusión, la arquitectura anónima es fundamentalmente inclusiva, mientras que la arquitectura de la gran tradición del diseño es exclusiva por todo lo contrario.

La arquitectura de De la Sota es inclusiva en cuanto anónima, en tanto que satisface condiciones de flexibilidad, de adición, de modificaciones, de usos múltiples. El sentido de tradición, el respeto por el entorno, ayudan a la formación de sus prototipos (42) de intención anónima, que no de diseño.

El diseño en De la Sota es tanto inclusivo (la componente anónima) como exclusivo (su renuncia dialéctica), y, por propugnar obstinadamente la consecución de un estilo, mítico. Esta fijación estilística mediante la creación de arquitectura-container que equilibra la dualidad inclusivo-exclusivo, llevando lo inclusivo a lo más

---

(41) Uno de los caminos por los que se resuelven contradicciones, flexibilidad, necesidad de cambio; puede ser el catalizador de inquietudes latentes. Los contenedores crean una vía que aprovecha el sentido de anonimato, el consumismo y el servicio, la anulación autoexpresiva de la Sota para recrearlos en un espacio arquitectónico.

(42) Ver en Aldo Rossi: «La arquitectura de la ciudad». Gustavo Gili, Barcelona, 1972, el capítulo I, en que analiza las definiciones de Quatremere de Quincy sobre el tipo.

interno, a la complejidad de funciones, y lo exclusivo hacia lo externo, logrando una «piel» protectora-diferenciadora pero basada no en una propuesta formal singular, sino en el silencio dialéctico. Aquí la textura, en su sentido estricto, juega una baza fundamental la adaptación al entorno; casi biológica. El carácter mítico se desprende de la elaboración continuada de su lenguaje, del rediseño evolutivo de su arquitectura, que con muy pocos elementos formales crea toda una serie de tipos basados en un prototipo primario no diseñado, pero vinculado esencialmente a cada diseño tomando caracteres de Gestalt. El estilo juega el papel del equilibrio en el conflicto entre lo inclusivo y lo exclusivo.

El anonimato de De la Sota es intencional, que no esencial a nivel de diseño. Si por una parte le renuncia de la expresión le lleva a esa intencionalidad, por otra, otro tipo de renuncia le aleja, contradictoriamente, de lo anónimo: la renuncia simbólica. En su arquitectura existe el control de los elementos en base a la modificación contradictoria de escala, pongamos, por ejemplo, entre entradas y huecos de mirar. Si en una arquitectura dominada por el esteticismo (Venturi) el cambio se realiza en el sentido de acentuar las peculiaridades, en la obra de De la Sota es a la inversa, disminuyendo por ello la carga simbólica de las partes. Pero toda arquitectura anónima se basa en el factor símbolo como fuerza unificadora de las formas, y es precisamente cuando la forma simbólica pierde poder de conjuro, cuando el hilo del anonimato se quiebra ante la pujanza de lo singular, de lo particular, no relacionado con el símbo-

lo (43). En su arquitectura, nunca o casi nunca se producen desviaciones hacia lo simbólico del inconsciente (en todo caso, algunos aspectos formales pueden relacionarse fácilmente con el surrealismo y un mundo simbólico particularizado en el subconsciente).

Pero si para todos los observadores el símbolo tiene fuerza «por sí» el disminuir su escala actúa como compensador a nivel físico del aumento de escala a nivel síquico a que induce una forma por el hecho de asumir funciones simbólicas (independientes de la voluntad de diseñador). Así, en este caso concreto de la renuncia y aceptación (el intento de modificación de los papeles significativos es suficientemente indicativo de ello), de la expresión simbólica el equilibrio se establece por la intuición de las renunciaciones estéticas.

Pero la expresión podemos estudiarla todavía a otro nivel contradictorio: el empleo de los materiales. En este terreno las influencias son importantes y opuestas. Por la vía del expresionismo alemán y del organicismo de Wright o Aalto, De la Sota creen en la esencia propia de los materiales y consecuentemente con ello existen unos usos asignados y apropiados (44) a cada uno. De aquí a pensar que la «vida» de los materiales se realiza en una forma, en una función

---

(43) O en el otro extremo, el exceso en la expresión simbólica de lo singular (el hito) puede llevar a la desconexión con lo anónimo. Si el resultado se basa en la coherencia simbólica, el conjunto es complementario y válido, aunque aparezca complejo.

(44) La Sota ha propugnado con frecuencia el aprendizaje de la Arquitectura y su historia a través de los materiales (también lo hizo alguna vez en relación a la Forma) como en un «Curso de Historia de la Arquitectura

y trascender este significado, hay un solo paso, que, por otra parte, está dado. Por este lado, el material «expresa» o sugiere más que expresa. Es más un vehículo apropiado que un fin en sí mismo. No obstante, declaraciones como las de Korn (45) pueden servir para explicar algunas intenciones en De la Sota. En otro nivel, la función de una obra se expresa inevitablemente en su forma, cuando se define el diseño en sus últimas consecuencias. Alejandro de la Sota sitúa la expresividad de las funciones incluyéndolas en un espacio multifuncional, ayudando a la creación de un ambiente integrado en un container, que dentro y fuera se rige por la complejidad aceptada de espacio y de expresión y la economía de energía y de escala.

Por la vía del racionalismo y la consecuencia musical de la abstracción, la importancia de la expresión de funciones y de materiales se reduce en beneficio de la forma pura. El uso de los materiales en su autenticidad ayuda a «concretar» la escala, mientras que el estucado racionalista o el aplacado con materiales se reduce en beneficio de la forma pura. El uso de los materiales en su autenticidad ayuda a «concretar» la escala, mientras que el estucado racionalista o el aplacado con materiales artificiales ayudan a abstraer la escala. Esta peculiaridad no escapa

---

a través de los materiales» (en colaboración con A. González Amezqueta en 1967) o en la conferencia «La Arquitectura y el vidrio», en la Internacional de Maestros de Barcelona, de 1971.

(45) Arthur Korn, citado por Banham en «Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina». Nueva Visión, Buenos Aires, 1965. «Y en esta forma aparece la cualidad verdaderamente singular del vidrio comparada con todos los materiales hasta ahora en uso: esta y no esta.»



a la sensibilidad de De la Sota, que la utiliza sabiamente, es decir, controlando en función de la voluntad superior de forma. La contradicción del uso diverso de los materiales puede explicarse como equilibrador de escala (material pequeño en escala grande y viceversa) y como compensador simbólico, por el significado de textura, color, etc., de los materiales, de la renuncia de las formas significativas.

Se establece así en relación a material y forma-función una dicotomía expresiva que aleatoriamente combina De la Sota en un estilo container equilibrador inclusivo-exclusivo.

Puede plantearse aquí un sorprendente (a primera vista) paralelismo entre las estéticas de De la Sota y Venturi. Ambos excluyen una serie de condiciones que caracterizan a la realidad (eludir compromisos) para incluir en el proceso, ya en un contexto propio, la complejidad estética. Pero una diferencia fundamental les separa. Venturi explicita el proceso, de la Sota lo implícita. Ambos resultan coherentes con sus modos de ser: Venturi estético-exhibicionista, de la Sota estético-elitista. Uno hacia afuera, otro hacia adentro, los dos pretenden una nueva aproximación al entorno por lo popular y lo anónimo respectivamente.

La influencia de la arquitectura de Mies sobre la de De la Sota no es en modo alguno elemental. No se basa en la influencia formal evidente en algún caso, sino en la aprehensión esencial. La Gestalt que se manifiesta en los espacios universales de Mies y en los containers de De la Sota, se expresa a nivel de idea, clásicamente (exclusivamente) en uno, anónimamente (inclusivamente) en otro; mientras que a nivel de

diseño en Mies se insiste en lo inclusivo del contexto (el cristal que refleja e integra) y en De la Sota en lo exclusivo (las superficies ciegas).

Queda, por fin, el ver cómo el complejo juego de solicitudes que intervienen en la elaborada obra de Alejandro de la Sota se integra en un conjunto coherente. El aglutinante que da consistencia al todo, es la herramienta clave en la Arquitectura, el espacio. La evolución del concepto del espacio es quizás el aspecto más significativo en la Historia de la Arquitectura, pero lamentablemente marginado en los estudios de Arte y de las escuelas de Arquitectura, su entendimiento es de tipo arqueológico (16) y, en consecuencia, muerto. La conexión que entre historia y vida cabría esperar para que culturalmente fuera válido nuestro pasado, está obstruida en todos los canales de comunicación, si se exceptúa el libresco, el «erudito», y éste, naturalmente, manipulado. Ni a nivel de análisis científico, ni perceptivo, ni siquiera vivencial, el espacio se «experimenta» en la educación del arquitecto. Los intentos de De la Sota en el plano didáctico, cabría inscribirlos en este contexto a través de la sensibilización del alumno, para lo cual era necesario previamente someterle a una «desinfección» de lo que el alumno llevaba a las escuelas de «mala arquitectura mal aprendida», de los resabios. En este, digamos, «estado de gracia», el alumno, «todo» alumno, estaría en situación de aprender por sí mismo,

---

(46) Ver el ataque, absolutamente certero, que realiza Lafuente Ferrari en su introducción a la obra de Panofski, en «Panofski: Estudios sobre Iconografía». Alianza Universidad, Madrid, 1972.

orientado por un maestro sensible y experimentado (47). Las dificultades de llevar esto a cabo comienzan en la «desinfección imposible y quizás no deseable. La idea de sensibilización, teniendo en cuenta los factores culturales, musicales, abstractos y de desconexión previa con aspectos de la realidad, trascendiendo otros factores, es decir la creación de «otra» realidad, sólo podrá realizarse a través de una concepción espacial al margen de la experiencia.

Y es necesario el entendimiento del espacio en un sentido de sabiduría intuitiva equivalente a la definición de Francastel: «el espacio es la experiencia misma del hombre». Cabría observar aquí que el espacio es, pues, como la experiencia que le condiciona, intransferible; pero, dado que la experiencia de un hombre tiene equivalencias en la de otro, existe una vía posible de comunicación a través de la experiencia común (cultura compartida) que requerirá unos «patterns» también compartidos (48). El problema no está en su existencia (la antropología cultural es aquí necesaria), sino en su descubrimiento primero, y después en su uso adecuado, significativo. Por otra parte, habría signos espaciales particulares que caracterizan el estilo, que adecuadamente utilizados pueden llegar a ser leídos, con independencia de que lo sean correctamente. Aquí intervienen muchos factores, pero interesa señalar el de la participación

---

(47) La asimilación del Vorkus es patente, en la experiencia didáctica de Sota, más en la intención que en la metodología. Impedimentos a ello son algunos presupuestos culturales en que se basa la formación de De la Sota.

(48) Alexander: «La estructura del medio ambiente». Tusquets, Barcelona, 1971.

del «lector» en, sobre todo, la arquitectura anónima. Se establece por este lado un aspecto de arquitectura-participación a través de los caracteres de lo anónimo, que aun a pesar de ciertas obstinaciones se producen en la arquitectura de De la Sota. (Hay que añadir que el factor «intimidación» no existe en su obra.)

Por el entendimiento del espacio en este sentido podemos llegar a una explicación que puede ser coherente, de la arquitectura de De la Sota. Recordando que siempre entre polos, establece un equilibrio, su arquitectura manifiesta espacialmente esa tensión equilibrada, sugerente, inquietante, irónica, que puede advertirse en plásticos como Klee, Giacometti, Albers, Rothko, Chillida, en músicos como Bach, Mozart, Stockhausen, en literatos como Proust, Hesse, Borges. (Comparaciones que hay que utilizar tan sólo como referencia.)

Un mecanismo fundamental en la percepción del espacio es el que se manifiesta a través del sentido del equilibrio, que como es bien sabido se relaciona con la música a través del órgano del oído. La música es realmente una auténtica relación tiempo-espacio y la arquitectura también pero en diversos contextos externos una y otra. Sin embargo, el contexto interno previo y necesario para la creación en esos campos expresivos es realmente común, y de la Sota así lo intuye cuando hace referencia específicamente a esa dualidad (49) músico-arquitectónica que se da en él y en su obra, de modo que llega a plan-

---

(49) En la conferencia aludida en la nota 42 se representaba a sí mismo como músico no realizado.



tearse los límites reales entre las dos actividades.

Existe un fundamental juego necesario en la percepción del espacio, que como ya hizo notar Moholy-Nagy (50) radica en el movimiento que «provoca» la percepción del espacio. En los espacios de De la Sota el movimiento se produce en dos niveles fundamentales. En uno, el «aire» se comprime, se dilata o se fuga como nexo entre partes evidentes (Chillida, Giacometti).

A otro nivel, el espacio se experimenta a través de la libertad en el orden, ayudan a la participación mental en la reordenación espacial del conjunto. El «movimiento» de las partes, meramente intelectual, provoca una «experiencia» perceptiva que nos hace partícipes, «sumergidos» en el espacio. Para los sicólogos de la forma, la percepción del espacio se realiza a través de la «inmersión» en él. Conviene recordar la importancia que para la Gestaltheorie tenía la experiencia del propio cuerpo y el valor que para lograrla tiene la escala. Pero si la escala es uniforme, embota el sentido mientras que las modificaciones de escala hacen que ésta sea más perceptible: igual sucede con el orden y sus modificaciones. A través de ésta se establece otra relación orden-escala que en la arquitectura de De la Sota se caracteriza por la sutileza y el equilibrio.

Al referirme a la experimentación del espacio, aludía a la experiencia del yo, y en este caso el «yo» es, además de la traída y llevada circunstancia, el entorno, también el recuerdo y el fu-

---

(50) Moholy-Nagy, «La Nueva Visión», Buenos Aires, 1963.

turo. El espacio se relaciona con el tiempo por otro camino, que es el del «tiempo perdido, el tiempo recobrado». Sin la experiencia viva de la tradición podríamos decir que la percepción del espacio es sumamente incompleta y carente de sugerencias para su proyección en el futuro.

En su obra, Alejandro de la Sota llega a la anulación de la referencia simbólica quizás porque el sentido del equilibrio hace innecesaria la alusión, cuando es este el camino normalmente elegido para despertar emociones que se desarrollan en el espacio.

La arquitectura de container de Alejandro de la Sota contiene una experiencia espacial interna, sutil y dramática, no trágica, que en una secuencia progresiva prepara el «clímax» espacial. El equilibrio de De la Sota le lleva a dosificar los efectos expresivos del espacio fundamental no con un procedimiento lineal y contundente con escenografía de ejes, sino con una sutileza manierista que incluye los cambios de eje, las leves modificaciones de escala y, por fin, con una ligera brusquedad, el espacio total. A una concepción espacial barroca opone un procedimiento manierista, que equilibra el efecto del conjunto.

En un país de luz fuerte, meridional en Europa, acostumbrado al contraste de las sombras arrojadas de los volúmenes exteriores las arquitecturas fundamentalmente planas tienen mala prensa y escaso entendimiento. Tópicamente se ha escindido nuestra geografía arquitectónica en los volúmenes de Castilla con su fuerte escala de terreno llano y los de Levante con su pormenor pintoresco. Los arquitectos de Galicia o del País Vasco han caído con frecuencia en una

trampa consistente en asimilar formas surgidas en otro contexto intentando modificarlas. Sólo en escasas aportaciones recientes, obras de Peña y de Suances, han reinterpretado intuitivamente el container de sociedades muy diferenciadas del contorno, de características de gran patriarcado en las que todo el grupo (y las funciones) se integran en un espacio común, fuerte de escala externa y diversificada en el interior, de membrana poco diferenciada que puede, más allá de las apariencias superficiales, entroncarse con los arquetipos de De la Sota por vías diferentes. Curiosamente en el caso de Peña, a través de la reivindicación de lo popular. En el caso de Suances por la fuerza de la propuesta utópica tecnológica. Cabría hacer referencia asimismo a determinados aspectos de la obra de García de Paredes. Aquí puede incluirse un nexo que pasa por Kahn y Venturi, o en ciertos aspectos, de container también, por la obra de Stirling (51) que pueden entroncarse en esta línea, aunque su punto de partida sea diferente, en ese último caso el anonimato obedece con mayor rigor a una voluntad de forma que a una corriente utópica o popular.

Este equilibrio sutil que De la Sota mantiene entre orden y escala, se realiza cuando fundamentalmente el entorno es ciudadano y la membrana cumple la misión básica en todo container,

---

(51) Diferentes al menos por su origen, eminentemente funcional tecnológico, es el container más divulgado, el fabril, que si en algunos casos es aplicado posteriormente con evidente acierto a otros programas, no parte de un propósito de interiorización que puede significar el de De la Sota. En el caso de MBM, su viva actitud polémica les lleva a una agresividad externa muy diferente.

y es la de creación de microclima o de micro-entorno, es decir, del control de relaciones. Cuando el entorno es grande y no urbano y la escala no permite un volumen importante (casos del colegio de Orense y Mar Menor), el container se deshace por imposibilidad física y se sustituye por la relación entre los volúmenes, que si en el caso del Mar Menor es de límites y apoyos comunes, en el de Orense, por las necesidades diferentes y la topografía, es en volúmenes separados, intentando en ambos ejemplos el control de todo el conjunto. En estos dos casos concretos la influencia del paisaje (incluida arquitectura popular) es evidente. El hecho de que no se hayan realizado ninguno de estos proyectos nos priva de una referencia comparativa adecuada para el estudio del proceso de asimilación inclusiva en de la Sota.

El concepto espacial específico de De la Sota con su arquitectura-container se presenta en su última etapa en dos vertientes diferentes. Por un lado, el espacio se enseorea del volumen que queda exclusivamente insinuado por un «empaquetado» cristalino controlador de microclima y liberador de las separaciones interiores de la «caja». De nuevo el «está y no está» del cristal es inclusivo-exclusivo, formador de volumen y supresor de masa, aísla y une el entorno y también libera de ese cometido al límite del edificio que queda intercomunicado por el espacio interior. Y lo que es fundamental, la supresión de la «reja» por primera vez. Si en unos casos (curso del Banco, Caja de Ahorros) el edificio plantea el espacio interior-exterior en otros (Universidades de Granada y Sevilla) es exterior-in-



terior. O se trata de una piel levemente separada, o por el contrario son unos elementos aéreos lo suficientemente ligeros los que insinúan la relación vacío-volumen. Los elementos que cumplen la misión de realizar las relaciones espaciales están a la escala humana apropiada para que el equilibrio orden-escala se establezca. Se observa en todos los casos la no utilización de la apariencia de mecanismos (cajas que albergan ascensores, escaleras...) sino las barandillas, cuerpos volados, corredores, galerías, escaleras, exentos y relacionable con lo humano. La dualidad concreto- abstracto en su espacio fundamental se resuelve por el equilibrio del empleo de lo uno (los elementos que delimitan, marcan, dinamizan) y lo otro (el espacio en sí mismo, las «relaciones») en un todo coherente.

El uso de la luz en el interior de la arquitectura es un recurso eficaz que De la Sota ha empleado con acierto en sus containers. Casi todo el simbolismo por él utilizado está concentrado en el uso de la luz. Existen una serie de constantes en la manipulación de este elemento en su obra que pueden resumirse en: 1. Siempre que es posible se libera el acceso de la luz por la parte superior del edificio. Se produce por la abertura clara en el Gobierno Civil de Trragona, por los materiales translúcidos en la Residencia de Miraflores, en la propuesta de Vitoria, por la iluminación cenital que ha posibilitado la ocultación de volúmenes en el Colegio César Carlos, en las facultades de Sevilla y Granada, en el reciente proyecto para la Caja de Ahorros, en las galerías exteriores del Colegio de Orense. La sublimación, de nuevo está aquí presente. La es-

piritualidad, el elevar los ojos a las fuentes luminosas que procura el uso desde lo alto de la luz, también ayuda a despegarse de las relaciones realistas. Intenta provocar este sentimiento de elevación tanto si el programa es religioso como si civil o simplemente deportivo. Si el uso de la parte superior no es fácilmente compatible con la iluminación, ésta se traslada a los laterales del volumen, pero siempre a la máxima altura. (En este sentido el Gimnasio del Maravillas es un ejemplo perfecto de resolución del conflicto, haciendo un retranqueo del volumen de las aulas-estructura exclusivamente para la penetración de la luz.) 2. El acceso al espacio luminoso (Maravillas, Polideportivo, CENIM, TABSA) se realiza mediante unos quiebros direccionales a través de zonas de escala menor, espacios muy compartimentados, que preparan la sorpresa del cambio de la luz en intensidad, dirección y calidad. Logra de este modo una plasticidad espacial por la dinamicidad de la luz cambiante que modela un espacio sugerente, espiritual y sorprendente (52).

La estética de De la Sota tiene una serie de factores determinantes que se organizan en torno a un sentido del equilibrio que le aparta de soluciones excesivas en cualquier dirección. El resultado es una obra compleja y tensa, pero al mismo tiempo silenciosa y anónima, flexible y ordenada que por la vía de la calidad se resuelve

---

(52) El romanticismo que, de procedencia scheerbar-tiana, recorre muchas propuestas de los años 30, está ligado a la interpretación del espacio de la luz y de los materiales en De la Sota. El expresionismo asignado a estos materiales dan cauce a la propia expresividad.

en singular y arquetípica de una especial Gestalt que ofrece caminos inesperados absolutamente ricos, pero inviables para la mayoría por su sencilla dificultad, por sus renunciaciones, que, con Juan Ramón, parecen decir: «A la minoría, siempre.»

#### IV. CREATIVA

Una de las facetas más sorprendentes en la arquitectura de Alejandro de la Sota es su sencillez. Nada, aparentemente, más lejano a la elucubración, a la elaboración de los temas, a la complejidad de los planteamientos, al equilibrio laborioso, que su arquitectura. Y, sin embargo, podemos entender ahora, y ello se ha intentado en páginas anteriores que esa sencilla elementalidad aparente no se ha logrado por la fácil exclusión de variables, sino por una compleja labor de eliminación de lo superfluo, que, realizada de un modo intuitivo, sólo permite la existencia a lo esencial y a los elementos que revitalizan estéticamente ese orden primero.

El proceso por el cual el mundo interior del arquitecto es limitado por el contacto con la realidad hasta llegar al diseño, es casi absolutamente interior, de «caja negra». Del croquis previo, sumamente abstracto o muy concreto, el proyecto no pasa por fases interme-



días, sino que se diseña. Es este diseño, sin embargo, el que sufre elaboraciones sin cuento, el que se deshace, se retoca, hasta que el interés cambia de tema. De este modo de producción sumamente profundo e intuitivo poco puede decirse, por pertenecer a un contexto intransferible fuera del cual perdería su validez. Pero creo que su obra puede clarificarse si se observan las obsesiones que persiguen al arquitecto en la fase previa al proyecto en la que no utiliza prácticamente el tablero de dibujo ni casi los croquis de ideas.

Hay que hacer notar que aunque los factores determinantes de la Forma se hayan estudiado por separado, actúan en la realidad de modo muy diferente mediante un complejo mecanismo de interacción, casi nunca concatenado en un proceso más o menos lineal o en esquema de «árbol, sino que, por el contrario, las prioridades se modifican, se alteran y se influyen de modo que, poco a poco, va produciéndose un ajuste en el conjunto, y éste logrado, interviene el sentido estético, equilibrador de lo inclusivo y la eliminación de «casi» todo lo superfluo (53).

En primer lugar suele intervenir la necesidad de abstracción de las cualidades esenciales de un tema. Inmediatamente después la trasposición de estas cualidades intuitas, a un nivel en el que se convierten en factores estéticos. Y el

---

(53) «De la arquitectura... cuanto deliberadamente falta en ella porque ha logrado suprimirse, decora más que lo que sobra porque nos ha faltado voluntad o arte para prescindir de ello». Juicio de De la Sota sobre la arquitectura gallega recogida por J. Filguera Valverde en «La artesanía en Galicia». Ed. Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires.

juego con estos factores hasta que satisfacen a la Forma, lo que ella «quiere» ser, tanto como lo que el arquitecto quiere que sea (54), porque realmente la existencia de esa Forma poco importa si no tiene la posibilidad de existir, y no puede fuera de un contexto, y ese pertenece a la voluntad selectiva del autor.

El tema viene a ser el pretexto que pone en funcionamiento el dispositivo, la voluntad de Forma del arquitecto. Interviene aquí un factor ético-estético, la expresión, que vimos cómo en el caso de De la Sota se resolvía. La apropiación del tema suscita una especie de persecución mutua. Del arquitecto al tema, limitándole, definiéndole, relacionándole, por un proceso de interiorización y, finalmente, del tema el arquitecto, cuando aquel toma vida (Forma) y manifiesta su voluntad de ser de un modo. Aquí comienza un forcejeo, que supongo doloroso, por nacer uno de una Forma y por educar esa Forma en un estilo el otro, hasta que se confunden Forma y estilo en una idea trascendida y, ya, madurada.

De este proceso interno de sensibilización y esfuerzo de interiorización puede suponerse la importancia fundamental que en la obra tiene el tema, que soporta el rigor del estilo en su formalización para lograr la coherencia. Cada tema particular lucha por ser en sí mismo y el archi-

---

(54) «Louis Kahn se ha referido a "lo que una cosa quiere ser" pero en esta afirmación está implícito lo contrario, lo que el arquitecto quiere que la cosa sea. En la tensión y equilibrio entre dos cosas se encuentran muchas de las decisiones de los arquitectos.» En Venturi: «Complejidad y contradicción en la Arquitectura». Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

tecto por hacerle suyo. La estrategia por la que se llegue al equilibrio es realmente imposible de explicar, pero creo que sin ese proceso de aprehensión profunda, la arquitectura de De la Sota, que comentamos, no tendría razón de ser (55).

Cabe, pues, afirmar que estamos ante una arquitectura creadora de prototipos que tienen de común ese arquetipo que caracteriza a la Forma del arquitecto, al estilo. La permanencia de los tipos a través de las diferentes propuestas se va modificando en sus relaciones, en la formación y transformación del estilo (56).

El elemento diferenciador de los temas es el programa, que impone una escala. Aquí interviene una cualidad del estilo fundamentalmente estética y simbólica. La escala es factor determinante de relaciones formales, de tensiones y de la calidad numérica del espacio.

En alguna ocasión recordaba de la Sota la importancia que en su producción tuvo el programa de TABSA. Creo que no es descabellado pensar que fue precisamente la escala, a través del programa, la que liberó el arquetipo de De la Sota, al poder prescindir entonces de la «necesaria» expresión de lo concreto que impone una escala reducida. Esa capacidad de expresión se volcó entonces a unos niveles más acordes con sus cualidades expresivas y facilitó que surgiera el latente, si recordamos la evolución

---

(55) Recordemos la complejidad de los factores que determinaron un estilo: técnicos, simbólicos, sociólogos, etcétera.

(56) Entendiendo el estilo como estructura (Hauser) puede situarse al mismo nivel conceptual que la Gestalt (ver nota 25).

de su obra, container o su espacio inclusivo y complejo, al tiempo que su relación con el exterior y sus compromisos, eludidos, de diálogo arquitectónico quedaban eximidos por la utilización de esas membranas elitistas y anónimas que caracterizan su estilo.

Ya liberada la capacidad de creación a una escala y establecidas las relaciones necesarias para la coherencia entre Forma y contexto, el camino del rigor que exige tantas renunciadas, es seguido por el arquitecto en toda su obra. A partir de esta liberación, la escala ya no es condición «sine qua non» para la formalización dentro de un estilo, ya que éste es el que condiciona o utiliza a la escala como lo que realmente es en los mejores casos: una herramienta estética a utilizar «en» el proceso de creación.

El programa implica a su vez la satisfacción de diversas funciones. El funcionalismo deformante que a tantos errores ha llevado, a partir de un planteamiento miope tanto del concepto de forma como del de función y a la expresión a través de las falacias de las analogías (57), hacía surgir la una del otro por un procedimiento ingenuo que encontró gran predicamento por lo propicio del momento en que surgió y por la comodidad de aceptación de un esquema falsamente prestigiado por unos nombres que aun siendo sus profetas, tenían suficiente talento como para eludir sus propias trampas, al menos las más claras.

La función y la forma, desligadas de una relación biunívoca, adquieren todo su auténtico vi-

---

(57) Peter Collins, en «Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución» trata de las analogías biológicas, mecánicas, gastronómicas y lingüística.



gor y permanencia. En la obra de De la Sota, son factores importantes en la definición del proyecto (hay que notar que, aquí, forma se está utilizando en un sentido más próximo a diseño que a Forma). Por el modo de enfocar un problema en un nivel abstracto, se puede entender que ni forma ni función condicionan el desarrollo de las decisiones que, por otra parte, más que simplemente lógicas, son intuitivas «y» lógicas. Al partir de un nivel diferente, la función adquiere un significado estricto y al mismo tiempo puede surgir ni condicionada ni condicionante. Una de las características más a tener en cuenta por la función es su cualidad de variable en el tiempo y en el espacio, y de la Sota cree la posibilidad de ser plenamente a la función dentro del container, y por su rotura de la relación forma  $\Rightarrow$  función, la expresión de la función nunca se reflejará en la forma, a no ser que a su vez esta forma genere nuevas funciones, con lo cual se establece un circuito de interdependencia que complejiza en grado sumo las referencias significativas. De esta manera en su estilo se eliminan algunos de los aspectos más característicos de las arquitecturas racionalistas y expresionistas: la expresión de la función por la forma y la propuesta simbólica de un espacio funcional.

Queda aún una posibilidad expresiva gestada en el uso de los materiales, y es la ineludible de lo que «son». Por el mecanismo explicado, lo contingente se sublima al ideal; pero en el proceso creador de De la Sota son los ideales los que condicionan el uso de determinado material más que al contrario. De este modo los materiales más «impersonales», es decir aque-

llos que menos anidan en el recuerdo del hombre a través de usos anteriores, los «nuevos», o los que menos «materiales» son, cuentan en su obra de un modo preferente, porque son más adecuados o bien a inhibirse en la expresión personal (elitismo-anonimato) o a recibir el significado «de» la obra (que así se libera de otro condicionante), o como referencia a la utopía propuesta.

Una posible explicación a la afición que de la Sota tiene por los nuevos materiales o por el uso insospechado que hace de algunos, desvinculándoles de significados asociados a su cometido, puede encontrarse de este modo. En sus clases nunca había preguntas sobre el «de qué se hacía» una idea, porque en principio eran de «pasta», algo a definir, es decir, una herramienta a utilizar en el momento en que el problema estuviera claramente planteado. Pero una vez que está atribuida una misión específica, «se sabe» qué herramienta puede cumplir el cometido con idoneidad, y es probable que, una vez decidido, resulte sorprendente, por el uso, por el material o por el material y el uso.

Aquí se plantea una contradicción con la intención del proyecto que se resuelve por la naturalidad. Los materiales son utilizados de un «modo» poco exhibicionista, con la sabiduría con que se usa lo que largamente se ha madurado. Los «experimentos» que se realizan con los materiales son sólo la expresión de una experimentación a otro nivel.

Cuando un nuevo material se introduce en el modo expresivo de un arquitecto, es normal que el cambio afecte al resultado. No en este caso, en que el pensamiento es independiente, hasta

muy avanzado el proceso, de lo concreto, a no ser que la intervención del material, por circunstancias notables, se produzca «desde» dentro más que como tal producto como condicionador de procesos, como un sistema arquitectónico. Y en este caso el material tiene la posibilidad de la experiencia en el proyecto no sólo a nivel de texturas, sino fundamentalmente como modo de hacer. Hay que recordar lo dicho en relación a una de las características fundamentales de lo anónimo, que es su estar en continua ejecución. La referencia al «hacerse» relaciona al material no convencional, curiosamente, a lo anónimo. Puede explicarse ese equilibrio entre anónimo y tradicional por otro camino, el de la propuesta utópica en Alejandro de la Sota. Existe en su mejor obra la indicación continua a los procesos del consumo, a los niveles de aceptación de procedimientos industriales de productos de consumo. Actúa aquí con referencias al estilo «pop». Materiales que se usan a diario que se han hecho anónimos por su uso, alcanzan en su obra un nivel de sensibilidad sorprendente. Los ejemplos son innumerables. El empleo masivo de uralita, viroterm, chapa plegada, etc., en los exteriores, del plástico últimamente, pueden referir su arquitectura a un tipo de «arquitectura povera» que no es muy exacto. El que exista una cierta tendencia a asociar la arquitectuar que hace alarde de materiales baratos y «vulgares» con el progresismo de su autor, no es sino una de las falacias más notorias de los últimos años. Muy poco tiene que ver una cosa con la otra. El progresismo no está en los alardes o en la incultura de la obra que vulgariza y degrada el entorno (no

por los materiales, sino por la carencia de respeto, de sensibilidad). El uso progresista de los materiales falsamente llamados innobles está en el ennoblecimiento por el trato correcto que se les da y en las posibilidades de crear la mejor arquitectura desvinculándola del significado asociado a épocas muertas. En el fondo de muchos ejemplos de uso de materiales «progresistas» existe el clasismo de un uso retrógrado. Y la relación, no siempre válida, sociopolítica del autor con la obra. La mediocridad no puede mejorarse con referencias partidistas fuera de la arquitectura y las «intenciones» en ésta, hay que demostrarlas con la obra.

Si, por una parte, la arquitectura de De la Sota es «povera», por otra, se inhibe; y esta es cualidad que equilibra en el farragoso entendimiento de su experiencia, los compromisos de las adjetivaciones. Ya hemos dicho algo en relación a su elitismo y anonimato, a la creación de un contexto al margen, del difícil equilibrio intuición-razón como para dejar abierto el cauce interpretativo a la arquitectura de la Sota en referencia a las connotaciones que, al margen de la obra pueden aplicársele.

Siguiendo el razonamiento que habíamos dejado arriba, hemos visto que el material en la obra de Alejandro de la Sota es más la materia como concepto. Pero teniendo en cuenta el proceso seguido en la elaboración del diseño, en el que la intuición elimina, asocia y finalmente elimina y asocia, el procedimiento, los sistemas y los métodos de la arquitectura (no del diseño) están implícitas en la Forma primaria. Así resulta que el material es «el que tiene que ser»



y no puede ser de otra forma (aunque no estuviera concretado en un principio, «va siendo» por el modo de ser concordante de procesos en la formación de la idea y del material).

Hay que observar, que en la arquitectura de Alejandro de la Sota no manda el proceso sobre la Forma ni ésta sobre aquél. Ambos se explican y complementan mutuamente. Se ha hecho referencia anteriormente al continuo rediseñar en el proyecto de De la Sota. Este puede ser el camino de su «metodología» de prueba y error continua. Pero a partir de un orden establecido las modificaciones pueden ser muchas y el diseño definitivo puede llegar, dentro de un mismo tema, a distintos resultados y todos ellos a su vez, admiten muy bien alteraciones posteriores. Algo un tanto distinto suele ocurrir con el gran espacio interior, que si es altamente flexible, tiene un carácter lo suficientemente marcado como para ser difícilmente alterable. En esta fase de definición del diseño, la forma ya está claramente especificada, y la voluntad de estilo equilibra las tensiones que surgen y pugnan por imponerse. Realmente en el caso de De la Sota el proyecto no acaba con el diseño de un caso concreto, sino que queda a la espera de una nueva oportunidad, y esto explica en parte la relación entre proyectos y la evolución lenta de diseño a diseño. Es notorio que, después de lo dicho, las modificaciones no suelen ser sobre el planteamiento general sino sobre detalles que, cuidadísimos, son aportaciones muy afortunadas al diseño.

Respondía así a la pregunta que le formularon en 1968, publicada en «Método».

METODO.—«Existe metodología en la elaboración de un proyecto? ¿Puede explicarnos la suya?»

SOTA.—«Como primera contestación general, que es común a todo el cuestionario, podría hacerse otra pregunta. ¿Qué es hoy la Arquitectura? ¿Es aún específicamente nuestra, de los arquitectos, la labor que nos lleva a la resolución de los problemas, del mayor problema, solución de la vivienda y su entorno? Constructivamente, y por un mal entendimiento nuestro, se nos va algo de nuestras manos. La copiosa información de sistemas para cubrir y cerrar que nos llega cada día, nos da la idea de cuánto está ya resuelto comercialmente y cuánto varían día a día estos sistemas; con una elección, con una compra, queramos o no, habríamos cumplido; somos, pues, intermediarios.

»La metodología, pues, ha existido antes y no precisamente en nosotros. Está la metodología, arquitectónicamente hablando, muy ligada al desarrollo del país; no puede exigirse más que la que corresponde; ahora bien, independientemente de nosotros, irá creciendo en presencia y nos veremos envueltos en ella. Realmente se está lleno de clarísimas dudas. Algo como si no se quisiera más de lo que ya existe; como hoy se dice, no utilizar la arquitectura de oferta. ¿Qué defendemos? Trataremos de disipar dudas, la de ordenar todo aquello que me ofrecen. A veces, poca parece la labor.»

Lo que queda, y en resumen es lo que nos interesa, es la complejidad de los factores que intervienen, la interacción en tiempo y espacio de los mismos, la voluntad de estilo de un ar-

tista, las limitaciones y condicionantes que conforman un contexto, y como consecuencia de un proceso no revelado pero coherente y riguroso, la existencia viva de una obra culta en el mejor sentido, de un ejemplo cabal de lo que «puede» ser la Arquitectura.

## LA ARQUITECTURA Y EL ARQUITECTO

El hombre, vocacionalmente, tiene ante sí, y de una manera primaria, dos caminos diferenciados: relación de sí mismo con los demás hombres y consigo mismo y relación con el medio. De manera tonta y prematura se le presenta esta elección de ruta, ya al futuro y próximo bachiller. El amor a uno de estos caminos va casi siempre unido a un ¿odio? al otro de ellos.

Ese hombre técnico y culto, o ese hombre culto y amigo de las cosas, no suele darse. La diferenciación de actuación es, luego, total.

Nunca en la historia, más que hoy, se separaron en ese aspecto los hombres. Existe técnica y existe humanismo: quien trata de unirlos, hoy es un héroe. La difícil posición de un político, en un aspecto importante, está motivada por estas «dos culturas». ¿Qué duda cabe que piensa el técnico, en sus posibilidades, como un curalotodo? ¿Es



que el técnico no ve truncadas sus metas por los «de letras»? ¿Es que el poeta, el político no siente miedo de la electricidad que desconoce?

El avance tecnológico, cuestión irrefutable, es la característica de nuestro siglo. El retraso socio-político es manifiesto. ¿Desde dónde empujar? ¿Frenar o no, empujar otro? El técnico no es orgulloso, simplemente cumple etapas y son muchas más las por alcanzar que las logradas. El socio político está desasosegado y, creo, no tiene el programa tan definido. ¿Convivencia de estos estados anímicos?

Esto es hoy: ayer fue todo más equilibrado. La arquitectura, el arquitecto hombre anfibio por preparación, por acción, por obligación, vivió de manera más clara, era centro de algo que lo tenía. Hoy tiene la obligación de definirse y no precisamente suavizando diferencias, nunca «templando gaitas».

Si el fin buscado está claro, el hombre y su medio, medio físico y humano, el lanzamiento hacia el estado difuso.

Se nos atrae, para ser lanzados desde el mismo hombre y su medio, medio físico y humano, el lanzamiento hacia él está difuso.

Se nos atrae, para ser lanzados desde el mismo hombre, para volver al hombre. Veo poco eficaz ese camino. Fue válido y ya no lo es, porque es lanzamiento impreciso: pensamos en lo difuso que dentro de nosotros está.

Si la acción del arquitecto hoy tiene unas características tan definidas, tanto que la perfilan más como «problema a resolver» que como actividad a posible desarrollo, con esa carga tan grande de mezclas, no hay duda que su planteamiento tiene que ser más como «problema a de-

finir». Muchas veces hemos hablado del «boomerang» como herramienta de caza: la caza nos la trae a su retorno.

Tenemos una tecnología de nuestro «boomerang»: ¿es que a su vuelta no nos ha de entregar nuestra arquitectura? Se duda ya de esta palabra por la carga que arrastra.

Existe de hecho una gran trama inteligente de arquitectuar universal. Quien se informe, hoy característica, pasa a pertenecer a un mundo superior al que de hecho se discuten problemas locales siempre. Debe ser algo como en política. Hay soluciones de tipo versatilizante que son, se quiera o no, las únicas admitidas en el tema. Parece que a nadie puede interesar una «respuesta» de ámbito de municipio.

A esa mayor escala es donde incide de manera decisiva la inteligencia creadora, no el sentimiento humano-artístico local. Desde esta altura debieron ser únicamente planteados los problemas constitutivos. Ninguna técnica es local, ningún problema universal se resuelve en el pueblo.

El inhibicionismo, tan atrayente, es la negación al cambio de escala a cualquier altura: tema, medios, sistemas. La no inhibición produce el mundo mediocre que es casi todo. La macro-trama inteligente tiene los medios y los conocimientos y, como tantas veces se dijo, no se puede renunciar a las uvas verdes porque están altas. El trabajar sin ganas (y se habla en serio, lo que es peor, con inocente ilusión) es totalmente censurable.

La arquitectura dejó de ser, nosotros no somos, y nosotros como lo demás técnicos podremos plantear los «problemas» a su altura y sus

soluciones trataremos de que no vuelvan a llamarse arquitectura sino soluciones. La humanidad de las cosas es que son y es que sirven.

Nuestra cultura medianamente enriquecerá nuestras soluciones.

Un tonto resume por repetido: no se puede, no se debe seguir haciendo cestos para venderlos en el mercado de la plaza del pueblo y además decir que son preciosos, graciosos.

Inmensos equipos, inmensas obras, pequeñas aportaciones, inmensos conocimientos, total aprovechamiento de todas las posibilidades, inmensa risa de la gran obra, tanta como respeto de todas las pequeñas aportaciones que encierre para las grandes soluciones, si las tiene. En el pensamiento pesa el trabajo que hoy hacemos como si fuera inútil o no nos perteneciera; el planteamiento serio parece que debe buscarse fuera y, desde luego, a otra altura de conocimientos y de «condicionantes», por emplear una palabra de hoy. Los resultados son numerosos primos con los números actuales.

## SENTIMIENTO ARQUITECTONICO DE LA PREFABRICACION

Paralelismo de intenciones, necesidades, medios, posibilidades, resultados.

Siempre fue igual; fue mal cuando, como ahora, va mal: el equilibrio roto, la desigualdad de variables, el no ir o no tener fin.

Si el concepto Arquitectura se pasa a problema, tiene entonces un planteamiento, y todo buen planteamiento es ya un resultado.

Si separamos el problema y la Arquitectura, si nos olvidamos o relegamos éste a un símbolo más de cultura, con su lugar en la vida, podría empezarse a ver claro.

Un primer problema, vivienda. Los demás también lo son. Unas necesidades, distintas. ¿Cuántos han de vivir hoy? ¿Cómo han de ordenarse sus cobijos por dentro y su conjunto o unión? ¿Es que hoy no es más Arquitectura un aislamiento que existe que la más maravillosa forma? ¿Es que un metro cuadrado de vivienda no es



algo profundamente serio? ¿Es que un sol a su hora, en su sitio, puede taparse con algo, incluso con nuestro Arte? ¿Es que pueden olvidarse los kilómetros entre vivienda y coche? ¿Es que pueden olvidarse mil familias ante una que nos da nuestra posibilidad?

Problemas y su planteamiento.

Una Arquitectura llegará; podría asegurarse que se llamará incluso distinto.

El tratamiento de la masa, existe la masa, cantidad de cosas, de muchas cosas, una a uno y juntas, es nuevo problema. Razón daremos a quien así lo vio y lo ve; se negará a quien lo diga y no lo crea en su actuación.

Posibilidades nuestro desconocimiento es total. Se recrea y vitupera uno de su falsedad. La medida en que nosotros, arquitectos, apreciamos las posibilidades es falsa y son nuestros viejos principios la causa; Beaux Arts no impide.

Nuestra escala es nimia y no merece la pena. Nuestra escala es una sociedad dividida e individualizada y una profesión nimia e individualizada.

Empiezan a verse, juntos y por primera vez, principios comunes de las últimas grandes individualidades. Cuando tantas diversidades de actuación por serias, se sintetizan solas, el camino comienza a ser esperanzador. Esta síntesis es nuestra ciencia de hoy y mientras no sea ciencia y técnica no podrá pasar de un «divertimento» de la sociedad de uno de sus decadentes lujos. Por eso su cultivo es nocivo y más nocivo el no darse cuenta. Posible orientación de mecenazgos hoy.

Se divide nuestra acción colectiva: todo claro y luego sus matices. Dos actuaciones técnicas

casi independientes; y no está claro, y que no se empeñen, el planteamiento nada más en su crítica, y el algo; por de pronto contenta a tantos. Posibilidades urbanísticas también existen y, como siempre, lejos de nosotros y con otro origen.

Prefabricar, hacer antes, es cuestión previa. Prefabricación de ideas, un problema y con su esfuerzo en su planteamiento. Cuando las cosas solamente pueden hacerse de una manera, empieza su seriedad, y esto es respecto al tiempo, a la manra, a la materia, al sujeto.

Por tanto, el problema es único, sin analogismos evidente: cualquier forma repetida es poco.

Prefabricación, en nuestra acción, es una manera de pensar; como dicen los políticos y los poetas, un estilo de vida.





**»CURRICULUM VITAE« DE  
ALEJANDRO DE LA SOTA**

- Nace en Pontevedra en 1913.
- Título de Arquitecto en la Escuela de Madrid, 1941.

**OBRAS PRINCIPALES DE  
ALEJANDRO DE LA SOTA**

**1942-1949**

- INC. Gimenells  
Valuengo  
La Bazana  
Jerez de los Caballeros  
Esquivel

**1950**

- Misión Biológica (Pontevedra).

**1951**

- Edificación vivienda en la calle Alenza.

**1954**

- Tarragona. Delegación de Hacienda.
- Chalet calle doctor Arce, el Viso. Madrid.



**1955**

— Fuencarral «B» (Madrid).

**1956**

— Delegación Hacienda La Coruña.  
Pabellón de Pontevedra (C. Campo. Madrid).

**1957**

— Gobierno Civil de Tarragona.  
— Iglesia en Vitoria.

**1958**

— TABSA (Madrid).  
— Residencia en Miraflores (Madrid).

**1959**

— Chalet en Pozuelo (Madrid).  
— Vivienda en Zamora.

**1961**

— Clesa (Madrid).

**1962**

— Gimnasio Colegio Maravillas (Madrid).

**1964**

— Mar Menor.  
— Chalet en Villalba.

**1965**

— CENIM (Madrid).

**1966**

— Polideportivo de Pontevedra.

**1967**

— Colegio Residencia en Orense.

**1968**

— César Carlos (Madrid).

**1969**

— Viviendas en Pontevedra. Calle Riestra.

**1970**

— Concurso Banco «Bankuni6n» (Madrid).

**1971**

— Facultad de Derecho en Granada.

**1972**

— Aulas en Sevilla.

— Escuelas en Galicia.

**1973**

— Edificio Caja de Ahorros (Madrid).

**1974**

— Casa Guzmán y Trigo en Madrid.

## ACTUACION DOCENTE

En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid:

1. Curso 1956-1957: Profesor Auxiliar Proyectos I.
2. Curso 1957-1958: Profesor Auxiliar Proyectos I.
3. Curso 1958-1959: Profesor Auxiliar Proyectos I.
4. Curso 1959-1960: Profesor Adjunto Proyectos II.
5. Curso 1960-1961: Profesor Adjunto Proyectos II.
6. Curso 1961-1962: Profesor Adjunto Proyectos III. Encargado de Curso.
7. Curso 1962-1963: Profesor Adjunto Proyectos III.

### Encargado de Curso

8. Curso 1964-1965: Encargado de Curso. Elementos de Composición.
9. Curso 1965-1966: Encargado de Curso. Elementos de Composición.
10. Curso 1966-1967: Encargado de Cátedra. Elementos de Composición.
11. Curso 1969-1970: Encargado de Cátedra. Elementos de Composición.
12. Curso 1971-1972: Encargado de Cátedra. Elementos de Composición.

## OPOSICIONES

Arquitecto por concurso del Instituto Nacional de Colonización; por oposición, de la Dirección General de Correos y Telecomunicación.

## PREMIOS EN CONCURSOS

Primer premio para la Delegación de Hacienda en Tarragona.

Primer premio para el Gobierno Civil en Tarragona.

Primer premio para la Delegación de Hacienda en La Coruña (en colaboración).

Primer premio para Residencia infantil de Miraflores (en colaboración).

Primer premio del Pabellón de Información del Ayuntamiento de Madrid (en colaboración).

Segundo premio para la Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra.

Segundo premio para la Diputación Provincial en La Coruña.

Segundo premio en el Concurso de ideas para los Ministerios de Industria y Comercio de Madrid (en colaboración).

Accésit en el Concurso de ideas para la urbanización y canalización del Manzanares.

Mención de Honor en la Iglesia de San Pedro Protomártir en Cuenca.

Primer premio para la pista polideportiva en la Delegación Nacional de Deportes.

Accésit para el conjunto deportivo de la Delegación Nacional de Deportes.

Tercer premio del Concurso Internacional para el Teatro de la Opera de Madrid.



Premio Nacional de Arquitectura del segundo curso de Artes Plásticas.

Primer premio para la piscina cubierta de la Delegación Nacional de Deportes.

Primer premio para urbanización y construcción de edificios para viviendas en Málaga, concurso privado de la empresa Entrecanales.

Premio Nacional de Arquitectura 1974.

## INDICE

INVARIANTES Y EVOLUCIÓN ... ..	7
LOS COMPONENTES DEL ESTILO ... ..	31
I. LA ÉTICA ... ..	31
II. TRADICIÓN Y UTOPIA TECNOLÓGICA ...	39
LÁMINAS ... ..	49
III. ESTÉTICA ... ..	69
IV. CREATIVA ... ..	95
LA ARQUITECTURA Y EL HIERRO ... ..	107
SENTIMIENTO ARQUITECTÓNICO DE LA PREFABRICACIÓN ... ..	111
CURRICULUM VITAE ... ..	115

## COLECCION

### Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.

- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.  
 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.  
 54/Pedro González, por Lázaro Santana.  
 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.  
 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.  
 57/Fernando Delapuenta, por José Vázquez-Dodero.  
 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.  
 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
 60/Zacarías González, por Luis Sastre.  
 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.  
 62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.  
 64/Ferrant, por José Romero Escassi.  
 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.  
 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.  
 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.  
 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.  
 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.  
 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.  
 71/Piñole, por Jesús Baretini.  
 72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.  
 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.  
 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.  
 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.  
 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.  
 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.  
 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.  
 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.  
 81/Ceferino, por José María Iglesias.  
 82/Vento, por Fernando Mon.  
 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.  
 84/Camín, por Miguel Logroño.  
 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.  
 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.  
 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.  
 88/Guijarro, por José F. Arroyo.  
 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.  
 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.  
 91/M.<sup>a</sup> Antonia Dans, por Juby Bustamante.  
 92/Redondela, por L. López Anglada.  
 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.  
 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.  
 95/Raba, por Arturo Villar.  
 96/Orlando Pelayo, por M.<sup>a</sup> Fortunata Prieto Barral.  
 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.  
 98/Feito, por Carlos Areán.  
 99/Goñi, por Federico Muelas.  
 100/La postguerra: manifiestos y testimonios.  
 101/Gustavo de Maeztu, por Rosa Martínez de la Hidalga.  
 102/Montsalvatge, por Enrique Franco.  
 103/Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.

En preparación:

Néstor Basterrechea, por Juan Plazaola.

Director de la Colección:  
**Amalio García-Arias González**



ESTA MONOGRAFIA SOBRE LA VIDA  
Y LA OBRA DE ALEJANDRO DE LA  
SOTA SE ACABO DE IMPRIMIR EN  
MADRID EN LOS TALLERES DE AR-  
TES GRAFICAS ENCINAS



que atrae hacia su órbita con frecuencia a una minoría bien dotada que aprecian en su obra la coherencia de los planteamientos arquitectónicos, el rigor de sus diseños y el progresismo de sus propuestas.

A pesar del amplio conocimiento de sus escasas obras, de una labor docente prolongada, de las muchas ocasiones en que el arquitecto manifestó su, casi siempre, discrepante opinión, o por causa de todo ello, el caso es que el estudio de su obra no ha sido planteado hasta ahora más que a nivel de generación, o parcializando su producción en alguno de sus aspectos más evidentes. Las complejas relaciones que el arquitecto plantea en su obra, lo intrincado de su posición cultural, la sutilísima concepción estilística, pueden ser factores determinantes para que este estudio no se realizara.

Miguel Angel Baldellou, profundo conocedor de la obra y de la persona del arquitecto, intenta en este trabajo una aproximación a la obra de De la Sota a través de lo que puede significarle claramente, abordando desde un plano teórico complejo la obra madura del arquitecto.

Este tipo de estudio pretende recuperar unas bases científicas al entendimiento de la arquitectura, que debido en gran parte a la trivialización creciente, corre el riesgo de caer en manos de una crítica endeble que sirve eficazmente a las conveniencias. No se trata, pues, de explicar, sino de observar, no de contar historias, sino de plantear las dudas y contradicciones en la obra de uno de nuestros más inteligentes arquitectos.

## SERIE ARQUITECTOS

