La pasión por la idea. Apuntes sobre la Arquitectura de Sota.

Por José Manuel López-Peláez

Se ha afirmado con frecuencia que son rasgos propios de nuestra época la diversidad de motivos que atraen la atención de los arquitectos y la variabilidad de las influencias que condicionan su actividad. Ello se hace patente en los últimos veinticinco años no sólo estudiando ejemplos de distintas tendencias, sino tantas veces a lo largo de la obra de un mismo autor y, desde luego, si pensamos en las Escuelas de Arquitectura, especialmente sensibles a las vicisitudes de estos cambios.

En este panorama causa cierto asombro la figura de Alejandro de la Sota cuya actitud, expresada a través de sus escritos y comentarios, se nos presenta sin vacilaciones y absolutamente confiada en sus principios. De igual forma su arquitectura sigue un proceso ascendente, de progresivo afianzamiento, en el que se podrían señalar dos momentos de especial importancia: el Gobierno Civil de Tarragona (1957) que seguramente inicia la etapa más interesante, y el Gimnasio del Colegio Maravillas (1960-62), en el cual se reunen las ideas que caracterizarán su producción.

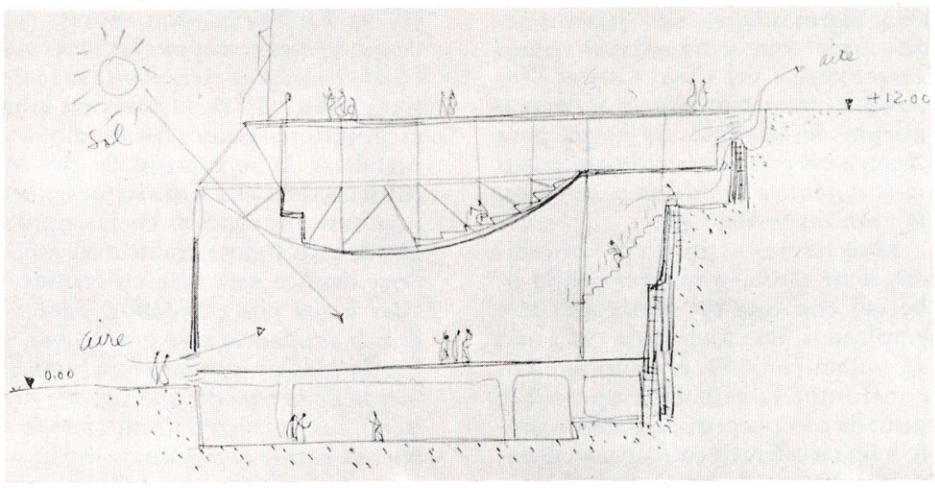
No cabe duda que calquier obra de arquitectura puede analizarse, con independencia del pensamiento de su autor, situándola en el contexto histórico (1) o bien buscando referencias culturales que descubran sus afinidades y la expliquen desde otras arquitecturas; quizá la obra de Sota incite especialmente a ello. Intentaremos aquí, sin embargo, apuntar algunas ideas más íntimas y aprovechar el conocimiento personal del arquitecto, aceptando la falta de objetividad que ello implica, para ofrecer un punto de vista desde la propia obra, valorando cuanto de un planteamiento intenso depende el interés con que la arquitectura es construida.

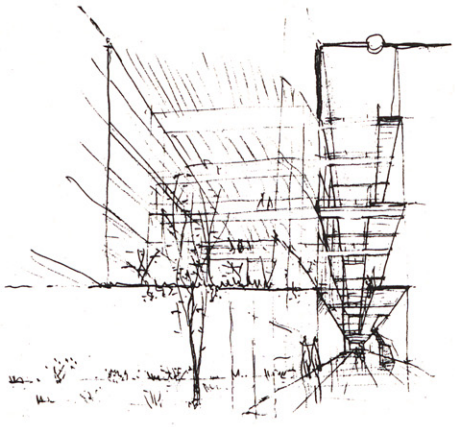
Investigar las claves del pensamiento de Sota tropieza con la dificultad inicial del escaso número de escritos que están publicados, por lo cual es necesario acudir también al recuerdo de sus comentarios, clases y conferencias. Seguiremos el procedimiento de seleccionar algunas ideas básicas y referirlas a edificios concretos eligiendo como tema central el Gimnasio del Colegio Maravillas el cual, como ya se ha indicado, reune cualidades especialmente importantes que pueden ayudarnos a valorar el resto de la obra.

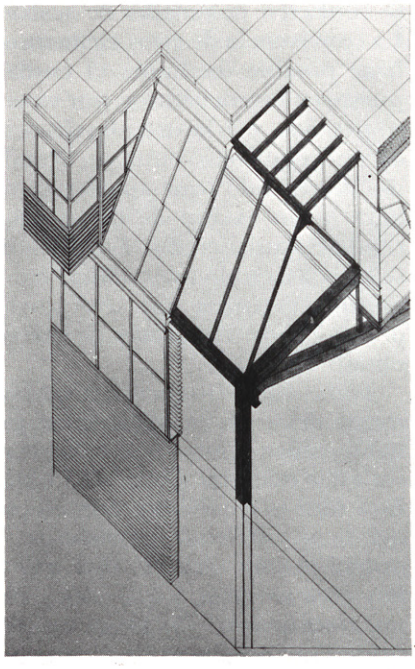
El documento que explica de forma más completa el Gimnasio es su sección transversal. En ese dibujo podemos apreciar al tiempo la relación entre las distintas partes y las intenciones más importantes que configuran la propuesta; el edificio se dispone como una pieza que salva el desnivel entre el edificio existente y la calle constituyendo en cierta manera un *puente* entre ambos. Sota valora en este caso las posibilidades que el lugar tiene de ser *completado* por el edificio y busca una alianza con las condiciones topográficas. La consideración del lugar en que el edificio se sitúa aparece en la obra de Sota planteada de diversas formas. Así, en el Gobierno Civil de Tarragona, se valora la plaza como enclave urbano mediante la disposición frontal de la fachada principal, claramente diferenciada en importancia respecto a los otros alzados cuya presencia tiende a anularse. También la situación en el casco antiguo del Edificio de Viviendas en Salamanca (1960) le lleva a utilizar un muro de piedra caliza, cuidadosamente despiezado, y a una interpretación moderna del mirador que asoma el interior de la casa a la visión lateral de la estrecha calle. En este orden de cosas los condicionantes geográficos del sitio se recogen en el patio entoldado de las Aulas para la Universidad de Sevilla (1972).

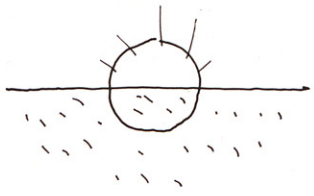
El interés de Sota por el lugar aparece reflejado además de en sus escritos en muchas de sus observaciones (2). Así, cuando se refería al Colegio Mayor César Carlos de Madrid (1968), criticaba la disposición desordenada con que se estaba construyendo este sector de la Ciudad Universitaria donde *"cada uno sitúa su edificio con escasa consideración de los demás"*. En este caso el pavimento de acceso y las construcciones auxiliares se realizan en bloque de hormigón prolongando los materiales de la edificación más próxima y, mediante la disposición de los dos edificios principales, se pretende establecer un tránsito de alturas entre los colindantes. Hablando de este proyecto decía Sota que el agua de la piscina no debía ser azul sino gris *"como el agua limpia que deja ver el fondo de piedra de los ríos"*, lo cual hace referencia a otro tipo de sensibilidad ante la memoria del paisaje. Esta valoración del entorno (que alejaría a Sota de los planteamientos del Movimiento Moderno) no es entendida, sin embargo, como servidumbre y en la ausencia de normas rígidas cada ocasión debe ser resuelta como conviene. Por ejemplo en la Vivienda Unifamiliar en la Urbanización Santo Domingo de Madrid (1974), la topografía es *construida* a la medida de la casa porque *"en muy poco tiempo una máquina es capaz de situar la tierra en la forma que nosotros queramos"*; expresándose en definitiva que una forma de considerar el medio es manipularlo para crear el lugar deseado. En la parte más alta de la casa las ventanas, que rasgan horizontalmente el muro, enmarcan de forma precisa el paisaje de la Sierra de Guadarrama.

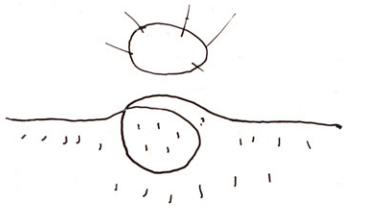
Refiriéndonos de nuevo a la situación del Gimnasio podemos observar la habilidad con que se han resuelto los problemas de su fachada a la calle Joaquín Costa: la dimensión dada al muro de ladrillo que se transforma con el cambio de textura del zócalo, la fragmentación de la fachada mediante el vidrio inclinado y los miradores, así como la reducida dimensión de la entrada (que se realiza lateralmente y bajando unos peldaños) confieren al edificio una escala ciertamente adecuada. El tema de la escala como mecanismo de control del tamaño constituye un aspecto atractivo en la arquitectura de Sota. Se emplean muchas veces efectos de contraste, como ocurre en la relación entre el acceso y el espacio interior del Gimnasio, o con la yuxtaposición de los dos edifi-

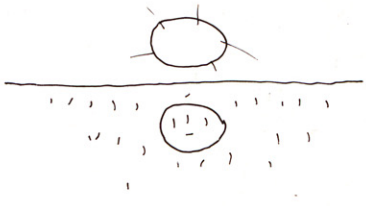












cios en el Cesar Carlos que aumenta la escala del de dormitorios también apoyada por su geometría. En este último ejemplo la doble altura de la Sala de Música junto al tratamiento doméstico de la escalera y el acceso hace difícil decir si su tamaño es grande o pequeño. Estas consideraciones sobre la medida de las cosas tiene que ver con otra cuestión importante: la precisión.

En los comentarios de Sota encontramos una referencia constante a la perfección técnica como condición de proceso. La construcción precisa de un reactor en que *"un pequeño fallo provocaría una catástrofe"* se opone a la construcción de un edificio que puede soportar grandes errores. Alguna vez se ha referido con ironía a lo que ocurriría *"si la mala arquitectura se cayera por un tornillo defectuoso..."*. Desde estos planteamientos se materializa en el Gimnasio ese deseo de perfecto *ajuste* entre las distintas piezas con el acuerdo dimensional entre la estructura portante y los elementos de menor tamaño que completan la construcción: barandilla, carpinterías, perfiles de remate, etc., o también el cuidado puesto al pensar los detalles y la forma de encuentro de los distintos materiales. Asimismo descubrimos esta idea observando la forma en que los planos son dibujados. En ellos las finas líneas delimitan lo esencial y definen *un punto* en su lugar de encuentro porduciendo situaciones de gran tensión como el apoyo de las cerchas en el Polideportivo de Pontevedra (1966) o la unión de las tres ventanas superiores en el Gobierno Civil de Tarragona.

El valor dado a la construcción en la arquitectura de Sota ha sido muchas veces interpretado de manera excesivamente directa. Quizá algo aclara el párrafo de Pavese cuando se refiere a *"una construcción, es decir, una jerarquía de momentos, expresiva de cierto concepto grande o pequeño, abstracto por naturaleza, esotérico acaso, y así, en formas sensibles, revelado"* (3). A través de la construcción se define cómo las cosas *deben* ser, no atendiendo a veces a consideraciones utilitarias más cotidianas y primarias.

La posibilidad de construir una arquitectura cada vez más liviana se presenta como un objetivo deseable. No obstante, el deseo de ingravidez que Sota muestra al referirse a una catedral gótica o cuando hace la pre-

gunta *"¿cuanto pesa un edificio?"* no puede entenderse únicamente en sentido estricto sino también en el metafórico y poético. Así el proyecto para el Bankunión de Madrid (1970) materializa esta idea en su sentido más literal, proponiendo una caja de cristal separada de los forjados y en la que las juntas del vidrio entendidas como carpinterías no existen. Pero si recordamos el gran hueco que *aligera* el edificio de dormitorios en el Cesar Carlos o en la vivienda de Santo Domingo que parece *"flotar en el paisaje hasta haber adoptado una posición de equilibrio"* la consideración del *ser liviano* es menos estricta. Esta misma idea lleva a veces a tratar materiales pesados como si no lo fueran; por ejemplo la piedra en la fachada del Gobierno Civil de Tarragona está concebida como una *piel* o el ladrillo en los edificios para el CENIM (1965) se muestra como plementería de la estructura metálica. En el Gimnasio el paño ciego de ladrillo no toca el suelo y aparece *apoyado* sobre la rejilla horizontal de ventilación, diluyéndose progresívamente hacia arriba en el vidrio y la protección metálica de coronación, donde el edificio se transforma en aire.

Vamos a tratar, por último, aquellas ideas que más directamente tienen que ver con los planteamientos formales y compositivos. Sota defiende un proceso proyectual de *"caja negra"*, cuyo punto de partida radica en la comprensión del problema desechando, por tanto, cualquier formalismo a priori: *"Nada es estético en arquitectura y en nada si no tiene un sentido de expresión del interior, de dentro a fuera. Pueden negarse las formas, todas, si no son resultados"* (4). Se huye además de la rigidez compositiva valorando *la naturalidad* con que el problema debe pensarse como una cualidad que la arquitectura debe poseer.

Es coherente con estas afirmaciones el que los edificios se proyecten con una idea de composición no esquemática sino abierta a recoger incidentes, lo cual se observa, por ejemplo, en las líneas que la inclinación de la calle produce en el alzado del Gimnasio o en la manera en que la rígida trama estructural admite voladizos y retranqueos asimétricamente dispuestos. En este mismo sentido se procura utilizar el mínimo de elementos haciendo patente un deseo de austeridad formal cuya consecuencia será, algunas veces, ese *"pasar desapercibido"* que se ha señalado como característica del César Carlos: *"Inculcar el tremendo respeto al conocimiento de las reglas de juego, para llegar a esa gran discreción que resulta la auténtica sabiduría y, en casos, la gran invención"* (5).

El rechazo de actitudes preconcebidas tiene también que ver con la libertad con que los materiales son empleados, buscando para cada uno su tratamiento. En el Gimnasio encontramos la estructura portante pintada con purpurina plateada junto a una madera de calidad adecuadamente barnizada o un material de aislamiento como el Viroterm, el que se confieren cualidades de acabado. La convivencia de estos elementos se hace posible mediante el cuidado puesto en los encuentros, que ya se ha comentado, y se lleva a una situación de sutil equilibrio entre un brutalismo descuidado (que aparecería vulgar), y un exceso de diseño (que resultaría amanerado). En el interior se ha conseguido materializar esa atmósfera *vaporosa* que se desprende de los primeros bocetos de diversas obras.

Todas estas intenciones parcialmente descritas no aparecerían probablemente unidas con coherencia sin estar referidas a una idea básica. Esta idea es condición esencial para que la arquitectura se produzca: *"se quiere insistir una vez más que no hay obra sin idea, y que idea y obra son simultáneas"* (5). Desde esta idea primera se puede explicar con pocas palabras el Gimnasio del Colegio Maravillas como generado por la superposición de dos planos: uno al nivel de la calle apoyado sobre un sótano; el otro al nivel del campo de juegos apoyado sobre una cercha. De igual forma el Proyecto para el Concurso del Edificio Aviaco de Madrid (1975) es explicado por Sota con la metáfora de una luminaria de autopista que se enciende progresivamente compensando cada instante de oscurecimiento en el anochecer. Se desea, en este caso, reforzar la presencia nocturna del edificio de oficinas cuya imagen no pierde valor respecto a como es percibido durante el día.

Otras veces serán condiciones del *programa funcional* las que sugieren la forma de desarrollar la propuesta, tal como describe Sota al referirse a la *esfera de Saarihen* como germen de la Casa Domínguez en Pontevedra (1979). En esta ocasión expresa que *"cuando más claras son las ideas más cuesta conseguir claramente su materialización"* (7). De la reflexión sobre el programa parece asimismo desprenderse la separación de los dos edificios del César Carlos que constituye una innovación en las tipologías de los colegios mayores madrileños. Sota explica esta idea en cuando a *"dar a los postgraduados, para los que la residencia está proyectada, la posibilidad de escapar momentáneamente de la tensión que supone preparar una oposición; como cuando se baja al bar de la esquina a tomar un café..."*. Se piensa en la separación en cuanto a creación de una *distancia* que es concretada en un plano contínuo de césped sobre el que aparecerán dibujadas las sendas producidas por el uso: *"Se hace camino al andar"*. Esta presencia apasionada de la idea, que es necesario atrapar para que la arquitectura se produzca, está respaldada en Sota por una observación sensible de la realidad; por una búsqueda intencionada que se potencia desde una actitud radical e intensa. El mismo lo expresa en otro de sus escritos de la siguiente manera: *"No hay Naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundísimo interés. La arquitectura puede acercarse a la Naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla; de tener importantes amigos o importantes enemigos podrá esperarse algo de nosotros; nunca si vivimos con indolencia"* (8).

NOTAS

(1) Como referencias históricas de la obra de Sota pueden consultarse "La Arquitectura Española Contemporánea" de Carlos Flores. Editorial Aguilar 1961, y el número 115 de la revista Hogar y Arquitectura, Noviembre-Diciembre de 1974, dedicado a su obra y preparado por M. A. Baldellou.

(2) Diversos escritos aparecen recopilados en: las revistas Hogar y Arquitectura, número 115 Noviembre-Diciembre de 1974 y Nueva Forma número 107 Diciembre 1974.

(3) Cesare Pavese. "El Oficio de Poeta". Editorial Bruguera Alfaguara. Barcelona 1980.

(4) y (5) Del Programa presentado en la oposición a la Cátedra de Elementos de Composición.
Enero-Febrero de 1981. Pág. 59.

(6) y (7) Revista Arquitectura, número 228 Enero-Febrero de 1981. Pág. 59.

(8) Revista Hogar y Arquitectura, número 115 Noviembre-Diciembre de 1974. Pág. 103.