

EL ARTIFICIO DE LA NADA EN LA OBRA DEL JOVEN SOTA

Jorge Losada Quintas

Este texto profundiza en cinco interiores, cinco locales comerciales, proyectados por Alejandro de la Sota entre 1952 y 1953. Durante estos dos años de supuesta inactividad el joven Sota fundó su corpus conceptual. Aunque en su mayoría frustrados, y a pesar de la distancia formal y su entrega a la expresión y la sensualidad, estos proyectos comparten la raíz poética —el vocabulario sotiano— con las obras maestras que produjo inmediatamente después. El maestro gallego evolucionó desde estrategias fondo-figura en los primeros proyectos hasta llegar a la anulación del entorno, la nada, como espacio expositivo ideal. La nada, el silencio, el vacío, la ausencia o la desaparición, que tanto resonarán en la obra posterior, fue literal y artificiosa en estas primeras tentativas. El morbo de explorar territorio prohibido, las obras posteriores, la habilidad para escapar del entorno y el esfuerzo de Sota en crearse una personalidad artística propia justifican esta investigación.

Palabras clave: *Alejandro de la Sota, locales comerciales, nada, vacío, interiores*
Keywords: *Alejandro de la Sota, Shops, Nothingness, Void, Interiors*

“No he sido discípulo de Alejandro de la Sota pero conozco su rigor, que es lo que más le define. Él representa dentro de la vanguardia española el más puro racionalismo, pero también el más frío, lo cual no es ni siquiera una crítica, sino la constatación de una arquitectura hecha en España cuando nuestro país no miraba, precisamente al racionalismo. Para aquellos que tendemos más hacia la sensualidad expresiva, lo admiramos aunque no lo compartimos”¹.

El triunfo de la interpretación promovida por el propio Alejandro de la Sota se hace patente en esta cita. Una consecuencia directa del fuerte dirigismo a que sometió su obra. Y es que, en la elaboración de su personaje Sota pulió convenientemente su trayectoria para hacerla lo más coherente posible. Sin embargo, no toda su producción se ciñe a este retrato. Los interiores que se verán a continuación, como otros muchos proyectos de juventud, desmontan el lugar común y le dan mayor profundidad al personaje. Sota solía decir que admiraba más a las personas por lo que callaban que por lo que decían. Una afirmación que, a tenor de sus propios silencios, posee un indudable sentido autobiográfico. Evidentemente, este callar no ha pasado desapercibido. De una parte, Fullaondo y Capitel lo pusieron en evidencia desde posturas críticas. El bilbaíno destacaba cómo Sota había supeditado su talento gráfico a la razón² y el madrileño arrojaba sobre su obra la sombra del eclecticismo³. De otra parte, Gallego Jorrete y López-Peláez, más cercanos al maestro gallego, sugerían el cultivo de una ambigüedad voluntaria⁴. De entre todos los juicios, interesa aquí el de Iñaki Ábalos en la medida en que identifica un silencio crucial:

“Hay un momento importante en la biografía de Alejandro de la Sota, un momento en el que, cuando su carrera profesional comienza a encarrilarse, decide parar y pensar qué es lo que realmente quiere hacer, quién quiere ser. Con este gesto que dura cerca de dos años, Alejandro de la Sota se desmarca voluntariamente de su contexto y realiza el acto fundacional de una tarea que le llevará toda su vida: crearse, construirse una personalidad artística única, transformar su propia carrera en el proyecto más celosa y amorosamente desarrollado en su oficina: construir una nueva idea de arquitecto”⁵.

El parón al que se refiere Ábalos abarca los primeros años cincuenta. Un silencio a cuya mitificación también contribuyó Sota⁶. No obstante, este mutismo no fue total. De hablar con propiedad, en lo referido a la producción tal retirada no se produjo. En el archivo de la Fundación que lleva su nombre, un buen número de locales comerciales niegan la inacción que se atribuía el gallego. Sólo entre 1950 y 1954 proyectó una quincena de locales comerciales. Estos proyectos —pequeños todos, muchos frustrados y, en su mayoría, inéditos— son un vehículo particularmente bueno para descubrir al primer Sota. El silencio desvela un autor plástico y expresivo, entregado a la calidez de la mano y al gesto. La metáfora de la nada —que más adelante pasará a engrosar su cuerpo conceptual— es la inesperada conexión entre esta primera etapa y la más celebrada.

Este artículo aborda cinco de esos proyectos y los enlaza con las palabras que de aquella época han quedado registradas. De este modo se persigue dotar de continuidad a una producción en ocasiones inconexa y comprender mejor la evolución de uno de los arquitectos españoles más relevantes del siglo pasado. Porque huelga decir que esta etapa precedió, efectivamente, a la más fecunda y laureada de la carrera de Sota. Durante estos dos años el arquitecto gallego

1. ORIOL, M. de, “El más puro y el más frío”, *ABC*, 16 de febrero de 1996, p. 69. Texto panegírico escrito con motivo de la muerte de Alejandro de la Sota.

2. Ya el primer párrafo de Fullaondo está cargado de reproche: “Y Alejandro de la Sota. Sin el recordatorio a su singular, penetrante, egocéntrica, figura, nuestra reconsideración sobre las demasiado olvidadas valencias de la primera generación quedaría, forzosamente, inconclusa, sin rematar [...] Alejandro es, ciertamente, un temperamento extraño, aislado, poco amigo de reivindicaciones de este carácter. (Me extrañó, nos extrañó a todos, su presentación al último Concurso Nacional. Afortunadamente obtuvo el premio, pero cuando, inevitablemente, Carlos de Miguel intentó organizar un homenaje, surgió el Sota también inevitable de los últimos tiempos, que bloqueó su propia celebración). Le comuniqué esta idea y automáticamente enmudeció. Hemos tenido, entonces, que trabar contra reloj y ‘por libre’. Disculpas, por lo tanto, a todos. Al lector, por los posibles errores, inexactitudes, omisiones, fruto de nuestro, digamos, desamparo. Al arquitecto, por persistir, a pesar de él mismo, de su silencio, en nuestra idea ¡Qué le vamos a hacer!” en FULLAONDO, J. D., “Notas de Sociedad”, *Nueva Forma*, n. 107, diciembre de 1974, p. 2.

3. Dice Capitel: “Un examen de su obra medianamente atento revela con rapidez que las cosas eran en realidad bastante más complicadas, mucho menos nítidas [...] Pues en contra de la transparente solidez del mito, las dudas, las desviaciones y las contaminaciones diversas —sus zonas oscuras, en fin— son las características más capaces de explicar verdaderamente su admirada y cualificada arquitectura, así como de iluminarnos acerca de las dificultades y limitaciones que, por razones distintas, se vio obligado a asumir en ella.” CAPITEL, A., “Creación y limitación en la obra de Alejandro de la Sota”, en AA.VV., *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, pp. 545-547.

4. Dice Gallego: “Siempre deja un espacio de veladura para la sugerencia, para el descubrimiento, para hacer posible una interpretación más rica. Deliberadamente cultiva una cierta ambigüedad.” Véase PUENTE, M. (ed.), *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 10.

5. ÁBALOS, I., “Alcudia, León y la construcción de un arquitecto”, en *Alejandro de la Sota*, op. cit., p. 21.

Fig. 1. Camisería Denis, 1942. Fotografía publicada en *RNA* n. 108.



parece haberse decantado por una línea, por una arquitectura, que de aquí en adelante no sufriría cambios tan drásticos.

En lo que atañe a sus locales comerciales quizá el conflicto interno más significativo sea el que enfrentó la seriedad con que gestionó su obra y la frivolidad que atribuía al programa expositivo y, por extensión, al comercial. Las referencias a esta oposición se prodigan en sus escritos. No obstante, pese a la recurrencia, resulta difícil determinar su postura al respecto o, tan siquiera, desentrañar el significado exacto de la seriedad sotiana:

Tiene en sus manos el arquitecto todo un conjunto de posibilidades, en las que podrá hacer sus ensayos estéticos, siempre muy aprovechables, para utilizar luego en obras de menor frivolidad [...] No debemos olvidar que los más grandes arquitectos del mundo señalaron muchas veces caminos en obras de esta índole [...] No desperdiciemos estas ocasiones de hacer ensayos, ensayos que llevamos al corazón de las gentes, y que más tarde podremos utilizar en obras tan serias como es hacer una casa de vecinos en la calle de Torrijos, por ejemplo⁷.

Sota asignaba una dimensión experimental a lo frívolo. Una relación que, lejos de ser inmediata, ayuda a comprender su particular entendimiento del vocablo. En este momento no consideraba lo insustancial nocivo per se. Muy al contrario, en la lectura realista que hace del contexto español, sugiere la posibilidad de aportar precisamente desde la frivolidad:

“Hacer arquitectura ‘moderna’, sin mayor seriedad, es una tontería que no puede conducirnos a todos a nada bueno. ¡Casi de acuerdo! Hacer las cosas sin mayor seriedad es lógico que no sea bueno, ¡claro! El casi es porque creo que en la vida, a veces es casi necesario hacer una tontería. ¿Qué sería de nosotros si no...?”⁸.

Su alegato muestra el hastío respecto a una rigidez paralizante y se suma así al impulso renovador que germinaba entonces. Tiempo después la frivolidad será difícilmente defendible o requerirá de un gran esfuerzo explicativo. La palabra que sí integrará en su vocabulario público y que procede directamente de esta fase experimental es la naturalidad. Los ensayos de los primeros cincuenta revirtieron en soltura. “Hacer tonterías” fue, para Sota, una vía de superación liberadora. En este sentido, hay que ponderar la enorme distancia entre estos interiores, problemas amenos, casi divertimentos, y su labor paralela en el *Instituto Nacional de Colonización*, esta sí, cargada de responsabilidad.

LA CASA DEL NIÑO, AURORAS BOREALES EN LATITUDES EXTRAÑAS

El primer proyecto indexado en 1952 en su archivo es la Casa del niño, un interior publicado casi inmediatamente en *RNA*⁹. El hecho de que la Camisería Denis (Fig. 1) apareciese en las

6. Este construirse y asentar el personaje se fue aguzando con el paso del tiempo. Las alusiones a los periodos de ausencia profesional son constantes. En una conferencia en Barcelona, Sota reflexionaba sobre el absentismo y las crisis de valores: “Todos hemos pasado esas crisis, qué duda cabe. Yo he pasado mi crisis, por ejemplo a los seis o siete años de haber acabado la carrera. Tuve la suerte de tener la fuerza suficiente para no trabajar. He estado tres años (creo que fueron tres) sin trabajar nada, viviendo mal (no es que sea rico), muy mal, porque tenía crisis, estaba en crisis; entonces la crisis me llevaba a no hacer”. Conferencia impartida dentro del ciclo *Modernitat i avantguarda*. I *Semana Cultural* (28 de enero / 2 de febrero) Véase PUENTE, M. (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 170. O, por poner otro ejemplo, en una entrevista sobre arquitectura nórdica Sota comentaba en la misma línea: “A esto me niego a hacer y esto me llevó a pasar unos años sin trabajar”. Véase THORNE, M., “Entrevista (sobre arquitectura nórdica)”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (monográfico sobre arquitectura nórdica), n. 157, abril-mayo 1983, pp. 106-109.

7. DE LA SOTA, A., “Exposición de Ingenieros Agrónomos”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 170, febrero 1956, pp. 29-34. El Pabellón de Finlandia en Nueva York es de 1939, aunque el de 1937 también lo hizo Alvar Aalto.

8. DE LA SOTA, A., “Pequeña polémica en torno a unas fotografías”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 124, abril 1952.

Fig. 2. Páginas 36 y 37, *RNA*, n. 124, abril de 1952.

Vista aérea de la Residencia de Massachusetts. En primer plano, el Charles-River; a la derecha, la Escuela Politécnica.

En la obra de Alvar Aalto está siempre la línea andaluza, que debe edificar la sensación orotoma del visible trabajo manual. Este arquitecto, muy ilustre diversos conceptos, ofrece ideas importantes estéticas. Primero, la continuidad en su labor, la fe en el tipo comprendido. Sus trabajos están sencillos por mismos ideas, no imponiendo para ello ni la com-

deración de la clase de obra, arquitectura, decoración o muebles, ni las ideas en que fueron realizadas. Las tres fotografías de esta página así lo expresan. Segundo, su amor por las cosas sencillas y la demostración de que, con sencillos temas y con materiales no lujosos, pueden conseguirse obras de la mayor calidad estética.

Pabellón de Finlandia en la Exposición de Nueva York, de 1939.

Floreros de cristal. La forma de los recipientes facilita la colocación de las flores.

TIENDA PARA ROPAS DE NIÑO EN MADRID

Arquitecto: Alejandro de la Sota

Habitación con una pared, la de la calle, de cristal. Pavimentos de terrazo verde oliva. Cielo raso de escayola, muy inclinado hacia el fondo, pintado en amarillo limón.

Paredes: una en madera, de chopo al natural, acanalada; otra en escayola plana, con bultitos, pintada en temple picado blanco.

Vitrina de forma original, que favorece la distribución de la planta, pinchada como una aceituna por un pie derecho.

Muebles en chopo con nylon a listas blanca marfil y verde rabioso.

Palmerita, enredaderas...

Planta: 1. Vitrinas y escaparate. 2. Mantraderos. 3. Despacho probador. 4. Despacho.

páginas de la misma revista apenas año y medio antes a pesar de haberse construido en 1942 exagera la diferencia y escamotea la evolución de una década¹⁰. Aunque el marco de la camisería responde al objetivo primordial de atraer al público, su factura se ve lastrada por un clasicismo muy de la época y que la relaciona con interiores clásicos de preguerra. Sin embargo, la Casa del Niño avanza radicalmente y ofrece una solución novedosa para el interior que soporta mejor las miradas de los peatones.

La casualidad quiso que en *RNA* a la “Tienda para ropas de niño en Madrid” le precediese “El arquitecto Alvar Aalto en las Sesiones de Crítica de Arquitectura”¹¹ (Fig. 2). Un azar poético, o un editor perspicaz, situó a la izquierda las cintas de madera del pabellón neoyorquino del maestro finés —inspiradas, según el autor, en las auroras boreales de su país— y, con un patrón formal muy similar, también sus floreros de vidrio. A la derecha, la pared de chopo y la vitrina-escaparate de la Casa del Niño parecen un eco de la pareja finesa. La revista fuerza esta interpretación. La referencia se apunta sin palabras y la pared de Sota deviene aurora viajera y desnaturalizada lejos de latitudes laponas. Aunque si bien en Nueva York Aalto la preservó dentro de una caja blanca, moderna y corbuseriana para incrementar la sorpresa, en Madrid Sota la sacó a la calle. El juego especular propuesto por *RNA* proseguiría cuatro números después cuando, a propósito de su ponencia “La arquitectura y el paisaje”, el español postulara la naturaleza como fuente inagotable de formas¹².

Que el influjo de la aurora boreal y del propio Aalto pueda rastrearse en muchos interiores de la época¹³ es un hecho que tiene una doble lectura. En primer lugar, en cuanto al espacio comercial se refiere, evidencia la llegada a nuestro país de una transformación tipológica que ya era una realidad en otros países. Las tiendas habían abandonado el hermetismo hacia la calle y la domesticidad burguesa. La publicidad radical a que se las sometió hizo obsoletos los salones de venta y sus reservados. El recurso a Aalto responde a una necesidad de exhibirse sin dejar de lado las consideraciones ambientales. Desde una óptica más amplia, la segunda lectura posible es que los arquitectos españoles descubrieron en la arquitectura escandinava una vanguardia amable. Una arquitectura contemporánea, hija de su tiempo, que no renunciaba por ello a la humanidad que se le exigía. De esta manera, y contrariamente a lo sucedido en otros países, algunos arquitectos —entre ellos Sota— llegaron a una modernidad más abstracta, o plenamente racionalista, previo paso por un organicismo de corte escandinavo. En este mismo sentido, recuérdese también el caso de Asplund, Fisac y la amable revelación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Estas transiciones permitieron superar las reticencias iniciales que se suscitaron en torno a la vanguardia de signo corbuseriano por su supuesta deshumanización. En la Casa del Niño esta humanización alegre y desenfadada explica el colorido que, a pesar de las engañosas fotografías, aún se percibe en la memoria¹⁴.

9. AA.VV., “Tienda de ropas para niños en Madrid. Arquitecto: Alejandro de la Sota”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 124, abril 1952, pp. 37-39.

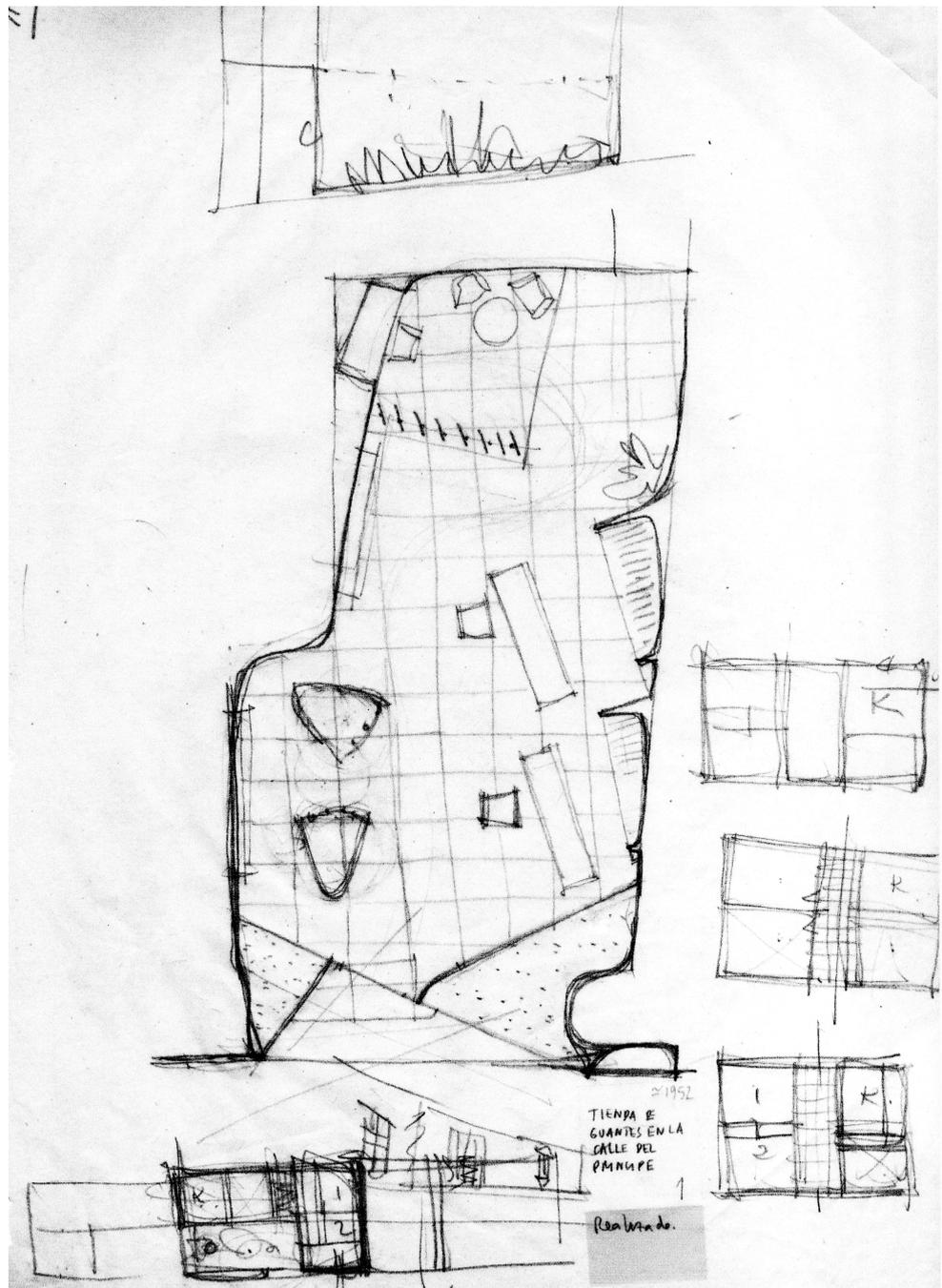
10. Incluido, entre otros interiores, en AA.VV., “Locales comerciales”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 108, diciembre 1950, pp. 506-537.

11. AA.VV., “El arquitecto Alvar Aalto en las Sesiones de Crítica de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 124, abril 1952, pp. 17-36.

12. DE LA SOTA, A., “La arquitectura y el paisaje”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 128, agosto 1952, pp. 35-48.

13. El influjo de Aalto no acaba en Sota, los Cines Fémica de Antonio Moragas, El Banco Español de Crédito de Rafael de la Joya y Manuel Barbero, la Sala Bikini de Julio Chinchilla, Pan American World Airways de R. Sánchez o las tiendas del Castellana Hilton de Feduchi certifican la amplia difusión de la referencia escandinava.

14. “Habitación con una pared, la de la calle, de cristal. Pavimentos de terrazo verde oliva. Cielo raso de escayola, muy inclinado hacia el fondo, pintado en amarillo limón. Paredes: una de madera, de chopo al natural, acanalada; otra en escayola plana, con bultitos, pintada en temple picado blanco. Vitrina de forma original, que favorece la distribución de la planta, pinchada como una aceituna por un pie derecho. Muebles en chopo con nylon a listas blanca marfil y verde rabioso. Palmerita, enredaderas...”. “Tienda de ropas para niños en Madrid. Arquitecto: Alejandro de la Sota”, op. cit., p. 37. Estas decisiones, de marcado carácter lúdico abundan en sensaciones y experiencias que, en última instancia, perseguían seducir a sus verdaderos destinatarios, los niños.

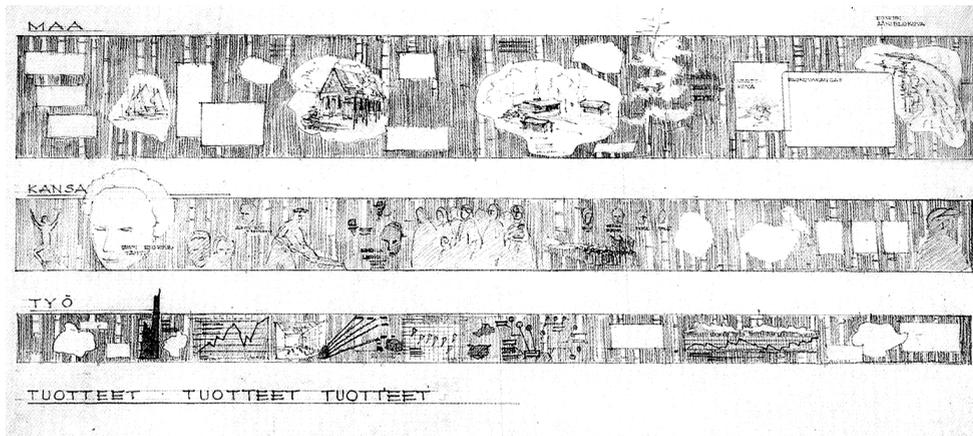


3

ARQUITECTURA AMASADA, DODÓ Y UNA TIENDA DE GUANTES

Con el paso del tiempo Sota dejó atrás la rigidez de los primeros años y se introdujo en un universo formal más despreocupado. De algún modo, estos interiores pueden considerarse experimentos abstractos de vocación expresiva. El gallego parece haber sentido la necesidad de liberarse del yugo formal uncido por la realidad española. Un anhelo probablemente acrecentado por su trabajo en el Instituto Nacional de Colonización. La carestía de medios propició la adopción del lenguaje funcionalista, pero también el hastío por sentirlo como una imposición y no tanto como una decisión voluntaria. En ocasiones Sota parece frustrado por verse obligado a renunciar a parte de su campo de acción, como pone de manifiesto su elogio a Ramón Vázquez Molezún por su Homenaje a Gaudí:

“Hacer las cosas con las manos nos da idea de haberlas hecho más. [...] Molezún prefirió amasar su proyecto; soñó antes y amasó luego. Ante la maqueta casi odié el Isis; al verla, de lejos, sentí sensaciones de libertad, me sentí lejos de la tiranía de la escuadra, comprendí la “línea de los dioses”, como Gaudí llamó a la curva.



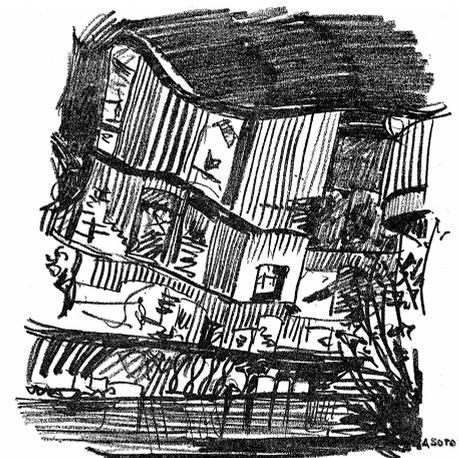
5



6

Casi llegué a jurar no hacer superficies planas ni más aristas rectas; me hice sangre en los labios al morderlos recordando cubos, rectángulos... Seguí visitando la exposición..., salí..., pasó rato... Fuera, volví a reconciliarme y, sereno, pensé también que las sublimes rectas y los sublimes planos me habían dado muchos días de entusiasmo; fue entonces cuando comprendí que en arquitectura no hay términos medios. Jugó Molezún, y acertó, con las formas; liberó su alma en su maqueta. Sentí envidia y prometí repetir su intento¹⁵.

El vocabulario orgánico constituye, en sí mismo, todo un manifiesto. No se deben pasar por alto las abundantes referencias a lo vivo y al hombre. Al parecer, Sota detectó un espíritu genuinamente humano en la propuesta de Molezún y asoció sus formas a las vertientes sentimental y pasional de la arquitectura. Aún sin madurar como personalidad artística y pese a posicionarse contra la medianía, Sota abrazaba entonces posturas enfrentadas. Con su reivindicación rompía una lanza en favor de una arquitectura expresiva y manifestaba una sensibilidad capaz de valorar opciones muy dispares. Sorprende su clarividencia pues de aquí en adelante el gallego siguió a pies juntillas la revelación y olvidó el término medio. Sin embargo, el artículo, previo a la consolidación del personaje, no hacía si no airear inquietudes y conceder valor tanto a la razón como a la sensualidad. Puede que el gallego constatará la futilidad de lo mediocre a principios de los cincuenta pero, todavía tolerante, indagó en ambos polos antes de decidirse por una vía.



Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de Nueva York, 1939.

4

Fig. 3. Dodó, 1952. Erróneamente clasificada como tienda de guantes en Madrid. (Fundación Alejandro de la Sota).

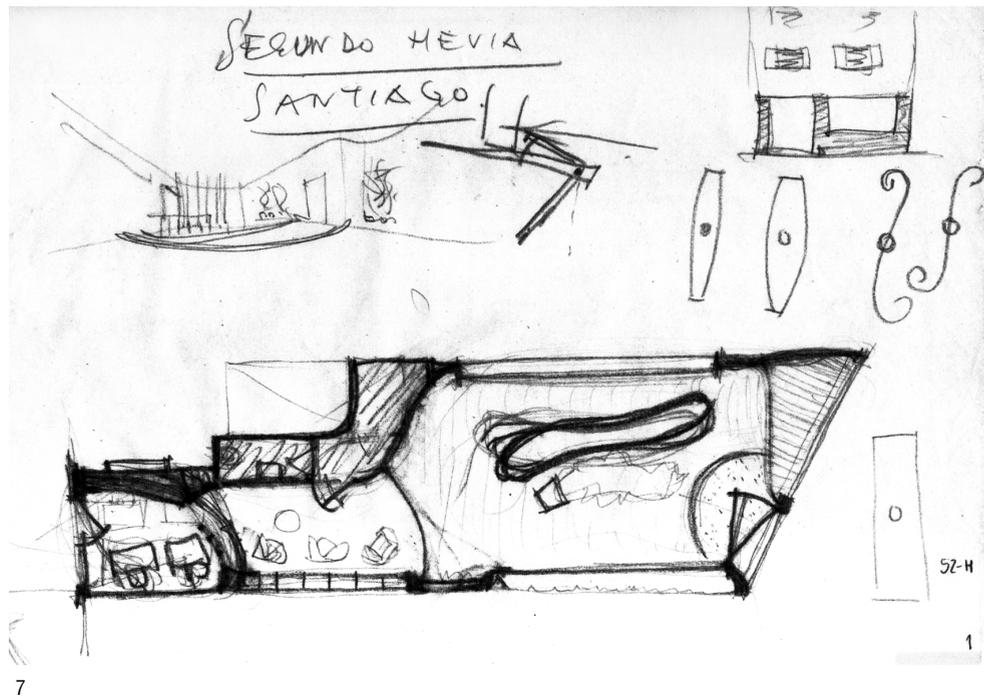
Fig. 4. Dibujo de Alejandro de la Sota del Pabellón de Finlandia de Alvar Aalto, publicado en 1951 en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*.

Fig. 5. Alzado de la Aurora Boreal de Alvar Aalto, 1937.

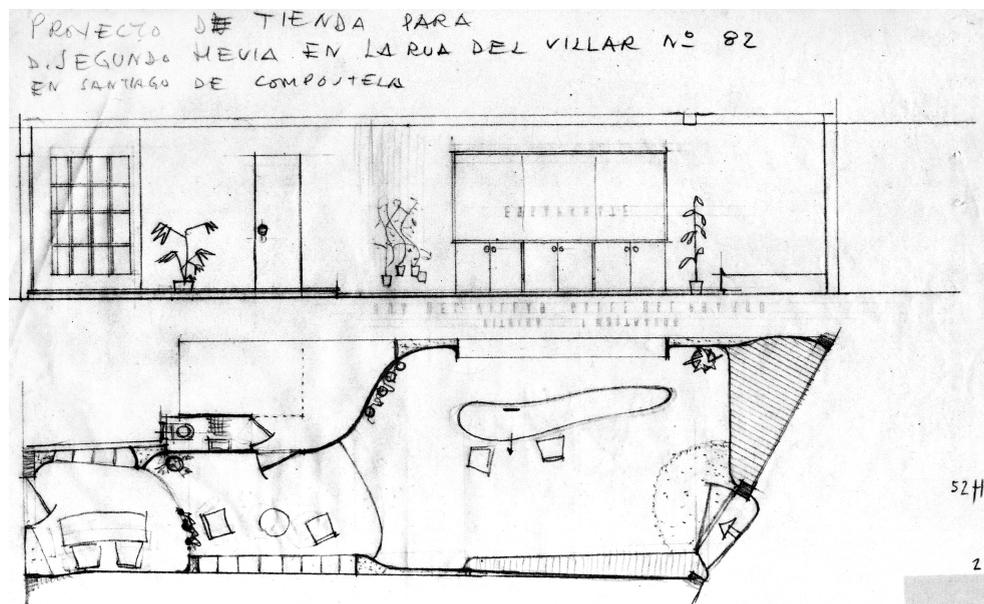
Fig. 6. Dodó, 1952. (SOTA, A. de la, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Pronaos Ediciones, 1997, p. 257).

15. SOTA, A. de la, "Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 120, diciembre 1951.

Figs. 7 y 8. Tienda de guantes, 1952. (Fundación Alejandro de la Sota).



7



8

De Dodó apenas se han publicado dos fotografías. No obstante, una búsqueda exhaustiva en el archivo de la Fundación Alejandro de la Sota ha permitido advertir un error de clasificación y, con él, la planta correspondiente (Fig. 3). Aunque esta tienda también respondía a una estrategia fondo-figura y, por tanto, se puede emparentar con el pabellón de Aalto, su formalización pugnaba por distanciarse del modelo (Figs. 4 y 5). Sota se hizo con la esencia de la solución y elaboró una variación del tema cuyo éxito es palpable en tanto la conexión con las bandas verticales neoyorquinas se desvanece. Al contemplar la fotografía –convenientemente nocturna– se hace difícil escapar a la sensación de que el interior consiste en un gran papel pintado adaptado a una geometría compleja (Fig. 6). El patrón de líneas gruesas funciona bien como reclamo visual, aunque de cerca acuse la humildad de su ejecución. El valor de la línea se hace evidente en el tramado de las paredes, en la intensa carpintería y en las lámparas colgantes. Un entendimiento fundamentalmente gráfico confirmado por el gesto de cruce que resuelve el escaparate.

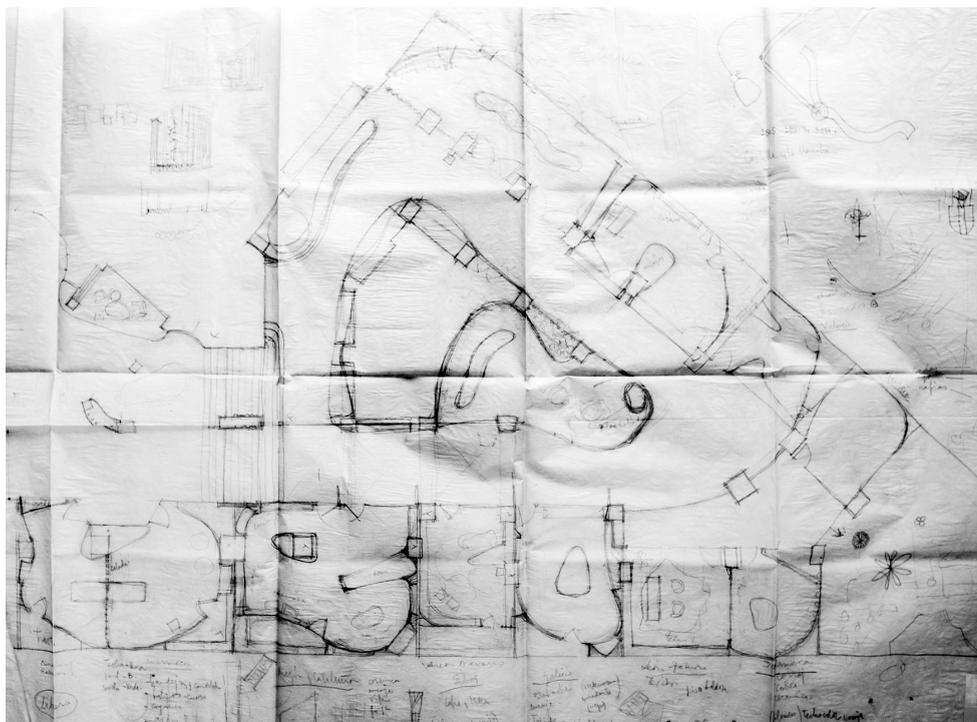


Fig. 9. Pueblo Español, 1952. (Fundación Alejandro de la Sota).

9

La tienda de guantes de Santiago de Compostela, como el Homenaje a Gaudí o Dodó, engrosa la categoría de arquitectura amasada (Figs. 7 y 8). Una calificación a medio camino de la metáfora que, de trasladarse al proceso de proyecto, adquiere más enjundia. Y es que estos locales de Sota nacieron del dibujo; esbozos energéticos, de gesto y genio, vinculados fundamentalmente a la mano. Su carácter es tal que tienen más sentido “lejos de la tiranía de la escuadra”. De la misma manera, al llevarlos al plano parte de su esencia se pierde irremediabilmente. En el caso de la planta de Santiago el menoscabo es evidente. La representación se debatía también entre la certidumbre de lo reglado frente a la línea a sentimiento. Los dibujos de estos interiores no se pensaron para su publicación. Pertenecen, por el contrario, a la esfera íntima de la creación. Parece innegable que la arquitectura siguió a los dibujos y se consagró a la plasticidad que sugerían. Y, aunque tiempo después –como apuntaba Capitel– Sota renegaría de la mano y restringiría su libertad y uso, en 1952 todavía se deleitaba con su capacidad para dar forma y se congratulaba, como es propio de la juventud, de su poder.

EL PUEBLO ESPAÑOL, APOTEOSIS SENSUAL

Con el arranque de la década, se puso en marcha una iniciativa de gran envergadura en la Gran Vía madrileña: el centro comercial Los Sótanos. Sota proyectó veintidós interiores bajo la denominación común de Pueblo Español (Fig. 9). Cada uno de ellos habría de dedicarse a la artesanía de una o dos comunidades autónomas¹⁶. No obstante, la agrupación en racimo y el criterio formal les otorgaba un fuerte sentido unitario y cabría considerarlos un único proyecto. Quizá fuera la premisa artesana –y el consecuente distanciamiento de la producción fabril– la que decantara la balanza por el informalismo. O tal vez Sota viera en este encargo la oportunidad de repetir el intento que anunciara en el texto sobre Molezún. La memoria ahonda en las afinidades entre ambos:

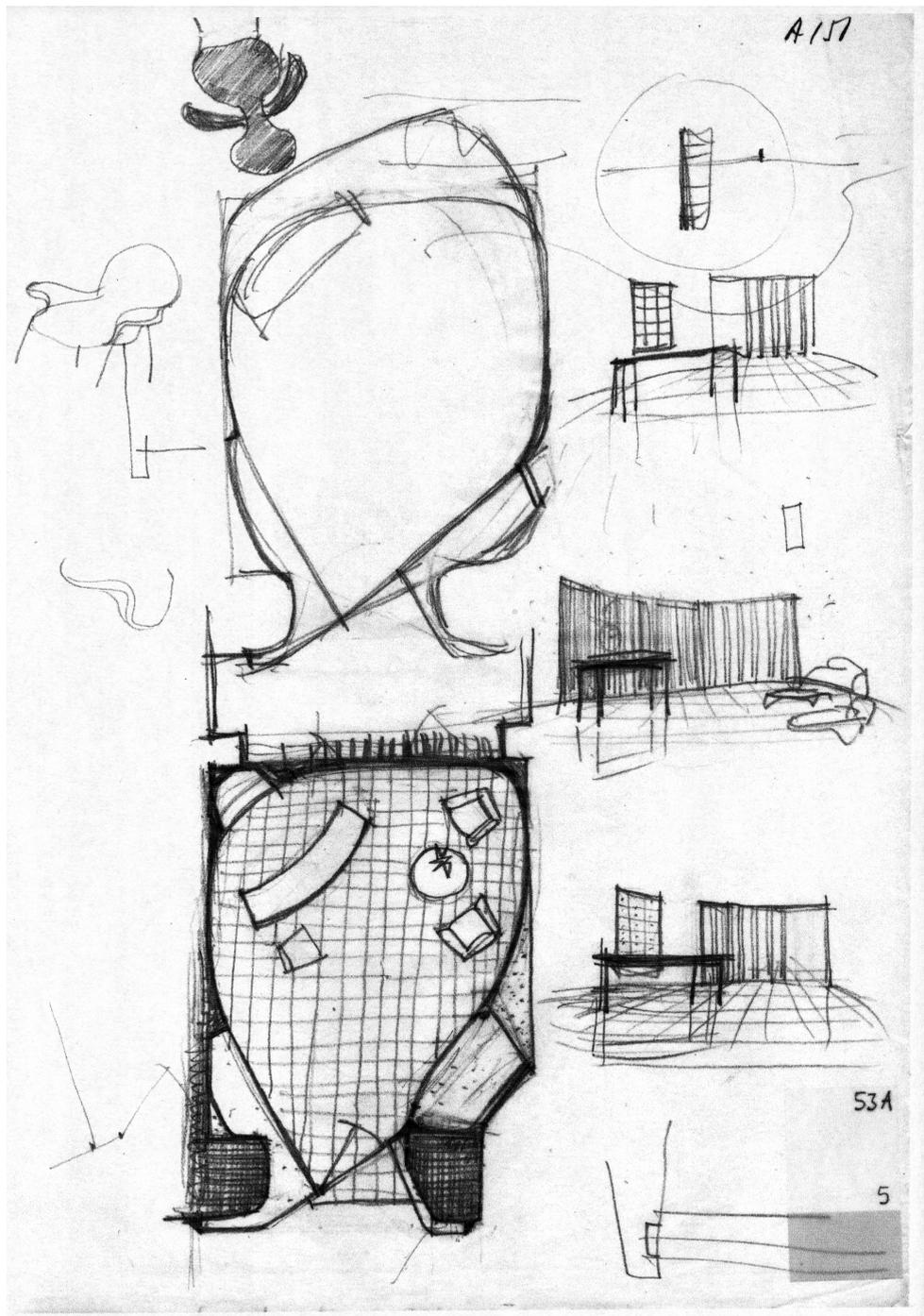
“En el estudio de la planta del estado actual se sacó la impresión de una rigidez y frialdad de trazado que, imprescindiblemente, era necesario contrarrestar, la introducción de curvas en el mismo; era necesario hacer más grata y amable esta impresión del recorrido, molesto en la actualidad con el número de aristas y ángulos”¹⁷.

En el análisis se percibe un apriorismo un tanto ingenuo por la curva y, al mismo tiempo, una preocupación insólita por el ambiente y el confort. A juzgar por sus palabras, uno y otro parecen íntimamente ligados. Las cosas así, la mano acaparó el protagonismo y acabó por eclipsar otras consideraciones. La planta del Pueblo Español representa el apogeo de la experimentación

16. En su archivo Sota conservó un ejemplar del *ABC* cuya contraportada se dedica al centro comercial y un folleto propagandístico con algunas anotaciones que él debió de realizar en el momento del encargo. En dichas anotaciones, y también en la memoria, figura el destino de cada uno de los espacios en que se divide el conjunto: “Aragón-Cataluña, Vasco-Navarra, Galicia-Asturias, León-Zamora, Extremadura, Murcia, Valencia, Las Castillas, Andalucía, Canarias, Vinos, Degustación de frutos”. También aparecen tachados los nombres de Baleares y Marruecos. No existe certeza acerca de si el proyecto se llevó a cabo. Las etiquetas del archivo no aclaran, como sí hacen en el resto de proyectos, si se construyó y ha desaparecido o si se frustró en fase de proyecto.

17. Memoria del proyecto. Documento inédito. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.

Figs. 10 y 11. Relojería en Madrid, 1953. (Fundación Alejandro de la Sota).



10

18. En dicho artículo Sota afirmaba: “Noto una falta grave en el análisis del porqué de las nuevas formas; se atribuyen todas a la aparición de nuevos materiales, de nuevas técnicas, es decir, se justifican como consecuencias. No se ha hablado de la aparición de formas nuevas en sí mismas. Existen laboratorios de investigación técnica o científica y, sin embargo, parece que no se comprende que se investigue sobre formas nuevas. El encuentro de una nueva forma estética puede producir tanta satisfacción que justifique el ser arquitecto; es más, sin este aliciente ¿no sería realmente triste nuestra profesión?” Véase SOTA, A. de la, “Arquitectura en el Brasil”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 156, diciembre 1954, p. 34. En un coloquio sobre arquitectura brasileña contemporánea en el que también participaron F. Carbajal, J. García Lomas, J. L. Picardo y F. Sáenz de Oíza.

19. Memoria del proyecto, op. cit.

formal y expresiva de Sota —una experimentación que defenderá después a propósito de la arquitectura brasileña¹⁸. No obstante, Sota no parece encontrarse cómodo con esta geometría y en la memoria la justificaba vagamente en base “a un criterio general de torcimiento en dichas plantas en el sentido de la marcha”¹⁹.

Pese al artificio formal y el recurso gráfico, la intención pasaba, de nuevo, por generar un fondo eficaz para la exposición, de nuevo un fondo que se desvaneciese y enfatizase las figuras. Las líneas se encadenaban unas con otras para culminar el proceso de negación. Como en la tienda de Santiago la continuidad era más que notable y los intersticios resolvían igualmente los espacios de servicio y almacenaje. El mobiliario se integraba en el límite y, las más de las veces, desaparecía. La atención a los sentidos desembocó en una arquitectura mórbida, sensual y expresiva que atenta, sin duda, contra el retrato de Oriol.



11

TIENDA DE RELOJES, UNA ILUSIÓN A MODO DE CONCLUSIÓN

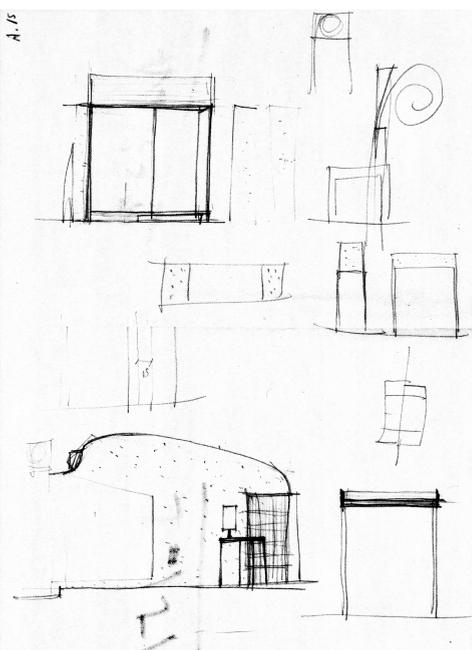
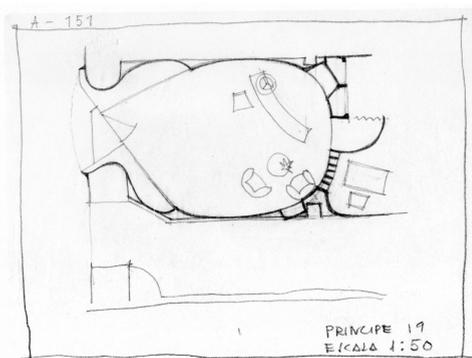
—Ya para terminar, ¿un espacio para mostrar sus creaciones?
—La Nada²⁰.

La entrevista es de 1987. Sin embargo, el principio expositivo es válido para toda su trayectoria comercial, y se ajusta con particular acierto a la producción de los años 1952 y 1953. Para Sota la nada fue el fondo ideal sobre el que exhibir un producto cualquiera, ya fuera ropa, artesanía, un reloj o una arquitectura. De algún modo, la nada es la culminación del fondo neutro. Dicho de otro modo, la desaparición del fondo, y con él de todo lo demás, era el siguiente paso lógico al fondo-figura (Fig. 10). Pero, lo más interesante de la afirmación del gallego es su ambivalencia, la ambigüedad que le permite alinearse con la vertiente más oficial de su obra y, al mismo tiempo, con esta —la de las tiendas—, inédita y esquiva. A partir de esta fecha la nada pasó a formar parte del imaginario de Alejandro de la Sota. Un universo poblado por una serie de conceptos casi equivalentes que emergen insistentemente en proyectos, escritos y conferencias. Nadas, ausencias, silencios, vacíos, negaciones, renunciaciones y mutismos jalonan toda su obra. Palabras casi sinónimas que encuentran salida de diferentes formas. Otra constatación de este hecho, y que viene particularmente al caso, la encontramos en una dedicatoria de Josep Llinás en la que el arquitecto catalán rememoraba las ideas recurrentes del maestro: “El ‘Peine de los Vientos’ unas tenazas, un museo una caja fuerte, un interior la albura de un coco”²¹. La blancura perfecta del coco, que en la enumeración de Llinás pretendía ser una metáfora, una muestra de la síntesis poética de Sota, encontró en esta relojería de 1953 una traducción literal. Lo que en la relojería fue un principio ilusorio se convirtió después en una actitud sobre la que se expresarán inquietudes progresivamente más disciplinares.

La tienda de relojes, aunque no llegó a construirse, marca el cénit del artificio de la nada y, al tiempo, también el declive de lo gráfico, de la mano, en la obra de Sota. Las numerosas plantas conservadas se dibujaron a lapicero, dos aguadas abordaban la dimensión ambiental y un dibujo a rotulador la definición del exterior. El encaje de la planta se acometió mediante aproximaciones sucesivas cuyo número deja constancia de un proceso formal intuitivo (Figs. 11 y 12). Un desarrollo basado en el dibujo y la voluntad formal. En unas se combinan curvaturas muy diferentes: unas leves, otras muy acusadas. Mientras que en otras versiones se unifica el pequeño espacio disponible con un gesto más continuo.

20. VERA, J., “Proyectar arquitectura y diseño”, *De diseño*, n. 11, junio 1987.

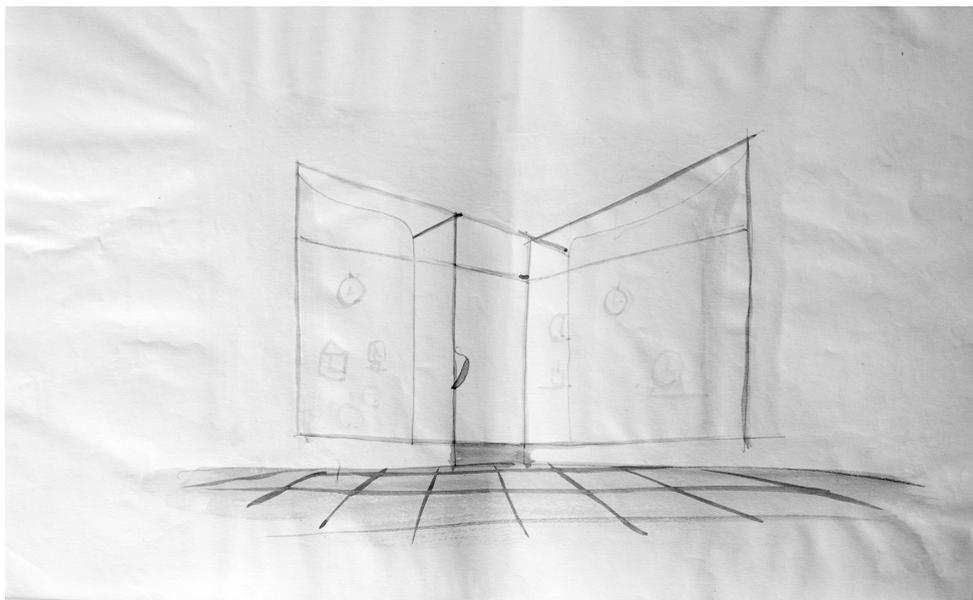
21. LLINÁS, J., Introducción a *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*, cit., p. 10. La metáfora debía de ser un lugar común de Sota para ilustrar temas recurrentes. De ahí que en una conferencia en Pamplona (marzo de 1969) comentara el mismo ejemplo: “Una cosa verdaderamente emocionante es partir un coco. Tiene un exterior muy definido y no tiene nada que ver con la albura del interior. Del mismo modo, el abrir una puerta debe albergar lo que hay dentro”. *Ibid.* p. 165.



12

Figs. 12 y 13. Relojería en Madrid, 1953. (Fundación Alejandro de la Sota).

22. Entre otros autores que refieren esta costumbre, Iñaki Ábalos lo relataba así: “¿Qué es lo que busca De la Sota con su dedicación a los aspectos constructivos de la disciplina? A menudo ha sido interpretada esa insistencia como producto de su fe moderna, seguramente más por falta de recursos críticos que por convicción. Sin duda fue fantástico disfrutar de su atracción por las técnicas industriales en un momento en el que técnica e industria eran palabras malditas. Pero era un placer mayor comprobar su delectación por la elegancia que otorgaba al proceso de construcción un uso intencionado de éstas: allí donde antes había emoción por el esfuerzo, por el sudor y la dimensión épica de las obras, aparecía el placer de la facilidad, la sustitución del esfuerzo físico por el esfuerzo intelectual, la anulación de toda nostalgia, más o menos enmascarada, por cualquier atisbo de esclavismo. El despectivo ‘facilón’ quedaba sustituido por el despectivo ‘dificilón’, el salto musculoso del atleta por el ágil vuelo de la bailarina”. ÁBALOS, I., “Alcudia, León y la construcción de un arquitecto”, en *Alejandro de la Sota*, cit., p. 27.



13

La de la tienda de relojes es una arquitectura de inspiración orgánica fuera del organicismo, la culminación de la búsqueda de la exposición ideal. Sota exploró las formas invaginadas y acercó el proyecto a lo escenográfico. El interior situaba al cliente en el seno de un espacio vacío, un espacio que era casi una instalación y cuya intención era trascender a sus propios límites. En este caso, y a diferencia del Pueblo Español, la operación se amplió de la planta a la sección y se incrementó la coherencia entre documentos y lenguajes. El resultado es una arquitectura visceral cuya negación del límite se fundamentaba en la imposibilidad de percibirlo. Una vez armado el trampantojo del coco, para resolver el acceso Sota planteó un diedro de vidrio cuya geometría pura se delineaba nítidamente en el interior desmaterializado (Fig. 13). El ambiente vaporoso quedó magníficamente representado en unas aguadas que servían eficazmente al proyecto y se plegaban a su ingravidez. Veladuras y transparencias transmiten las sensaciones de un espacio donde la nada sería el único protagonista. Ni siquiera los relojes, aspirantes a figura sobre fondo, se resisten al proceso y no se atreven a hacer verdadero acto de presencia una vez el autor ha encontrado su camino para reclamar su condición.

La arquitectura de Sota, como él mismo afirmó en alguna ocasión, no era casi nada. O dicho de otro modo, era una arquitectura de renuncia, de silencios –el lenguaje sotiano permite todo tipo de giros con su vocabulario. En esta misma línea, Iñaki Ábalos recordaba la costumbre de Sota de criticar proyectos por ser “dificilones”²². Su arquitectura, por el contrario, aspiraba a lo fácil sin reñirse por este motivo con su condición de arquitectura de autor. Sota parece haber sido consciente de la singularidad de sus renunciaciones y de la dificultad que entrañaba contravenir el paradójico deseo de individualidad. Y aunque la nada de la relojería es artificiosa –todavía “dificilona”, sensual y expresiva–, tras ella, el giro hacia una arquitectura de “nadas” puras, frías y racionales, no parece tan extraño. Esta serie de proyectos –de interiores humildes pero complejos– que culminan en un ‘trompe l’oeil’ que pretende la nada, nos muestra a un Sota joven y sin construir y, al tiempo, apunta la base sobre la que se fundará su figura pública y más celebrada.

Jorge Losada Quintas. Arquitecto por la Universidad de Navarra, donde se graduó en 2006. Desde entonces ha desempeñado labores docentes como profesor ayudante, profesor auxiliar y actualmente como profesor asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN). Ha participado en las asignaturas de Geometría y Dibujo Técnico, Análisis de Formas 1, Elementos de Composición y Análisis de Formas 2, al tiempo que ha colaborado como profesor auxiliar en el Máster de Proyectos Arquitectónicos, en Actividades Culturales, en el Servicio de Publicaciones e impartido y coordinado el Curso de Preparación Preuniversitario. En 2007 fue *Visiting scholar* en el GSAPP de la Universidad de Columbia, Nueva York. En 2009 fue *Visiting critic & lecturer* en el Wood Program de la Universidad de Otaniemi, Helsinki y en 2010 fue *Visiting scholar* en la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Milán. En 2012 obtuvo el título de Doctor con una tesis titulada “Realidad e ilusión. Locales comerciales en España, 1950-1960”. Actualmente compatibiliza la docencia de proyectos con el trabajo profesional independiente.