

## FIGURAS OCULTAS.

DIVERSIDAD Y PROSOPOPEYA EN LA OBRA DE ALEJANDRO DE LA SOTA.

ANTÓN CAPITEL.

Ouka Lele. Retrato de Alejandro de la Sota, 1984.



La figura de Alejandro de la Sota alcanzó en Madrid, y en toda España, las dimensiones auténticas de un mito. Fué enormemente admirado y, también, muy seguido: su influencia puede detectarse con facilidad en una gran cantidad de arquitectura, desde la de generaciones algo anteriores a la de quien esto escribe hasta la de las últimas e, incluso, entre la de los que hoy son estudiantes. Puede decirse así que en la arquitectura española contemporánea se introdujo en gran medida el influjo de su celebrada manera.

Pero, nótese bien: de su "manera", y no tanto de su completa forma de hacer, más variada, compleja y enigmática que la imagen que se suele tener de ella. Sus discípulos, la pléyade de seguidores y el influjo general a que me he referido han cultivado y cultivan los rasgos "sotianos" -en expresión que ha tomado carta de naturaleza-; es decir, las características más aparentes de su arquitectura, lo que podríamos llamar su "estilo". Un racionalismo de simplificación extrema, cultivador del "minimal", idealista en cuanto a la construcción material que es en buena parte su lenguaje; exaltadamente compositivo y cultivador de una belleza "diamantina", purista, a menudo velada y conducida por componentes y pruritos técnicos o simbologías funcionales. Hasta aquí, algo de lo que transmitió intensamente.

Pero la arquitectura de de la Sota era más: más complicada y más difícil de entender y de definir. La continuidad figurativa de su carrera en la etapa de madurez no debe ocultarnos que su obra encierra componentes bastante diversificados. Su primera etapa fue muy distinta, como demuestra la celebrada y tristemente desaparecida casa de la calle del Doctor Arce, en Madrid, culmen de

calidad, pero testimoniando estos poco observados contenidos. La condición unitaria de la imagen del colegio se logró al revestir a los "personajes" de esta prosopopeya con un mismo vestido, un mismo color: el de la verde plaqueta, que los unifica a despecho de su distinta configuración y carácter. Así, con la misma ropa, son diferentes, pero declaran formar parte de una singular pareja.

Estas cuestiones son algunas de las que me llevan a pensar que la arquitectura de de la Sota está lejos de identificarse tan sólo con la refinada y continua "manera" que sus discípulos y seguidores, amantes de lo universal, vieron siempre en su producción. Pues contiene, como hemos visto, una mayor diversidad y una mayor complejidad, insólitos componentes y hasta algunos enigmas. Su purismo fue, paradójicamente, la sombra de una duda, pues la continuidad que imprimió a su maduro modo de hacer era más la expresión de un criterio de "justo medio" en la diversa interpretación que del racionalismo podía hacerse que el producto de una postura realmente radical. Los matices de todo tipo no le fueron ajenos, y así liberó a la caricatura y a la prosopopeya del yugo ascético que se impuso.

En unas declaraciones tardías, de la Sota confesó haber sucumbido siempre ante la "superstición" de la belleza, y de ello se lamentaba, acaso porque ésta hubiera sido también otra difícil atadura. Pienso, sin embargo, que preso D. Alejandro de dicha superstición, la tuvo por un placentero "pecado" ante el que no podía evitar la caída, pero al que no se decidió nunca a entregarse por entero. Un sentimiento que fue común y no menos inconfesable para tantos de los maestros modernos. Esto es, de sus maestros: de aquéllos que decidió emular más que superar, pues para él la arquitectura moderna -la arquitectura racional- era la "Buena Nueva"; ningún otro horizonte debía ser oteado más allá de ella.

Antón Capitel

humor, alguna vez del lado del surrealismo: cosas concretas que hablan de sí mismas, veladas por la condición de las formas racionales; cosas en las que pocos se fijan y de las que él nunca habló.

Me refiero, por un lado, a detalles como los de los esquemáticos miradores de la casa de Salamanca, o los que tienen el Colegio Maravillas y la Casa de Correos de León. Mucho más intensamente, podemos verlos representados en el Colegio Mayor César Carlos, en la ciudad universitaria de Madrid.

Es ésta una obra singular de un tema abundantemente repetido en sus alrededores. Su más fuerte carga no está tanto, o sólo, en la habilidad de la ordenación, o en la elegancia y sutileza de su manera. También en que dicha ordenación propone dos volúmenes a modo de dos personajes distintos situados en un suelo o campo común. Estos personajes están violentamente alterados en su significación: para lo privado -el pabellón de habitaciones-, y por el tamaño y el valor que alcanza, se realizó un volumen pregnante, monumental, emblema del cierto carácter público que a la institución quiere darse; para el pabellón que es realmente público, en cambio, se concibió por su pequeñez una imagen doméstica, como un "chalet" bastante parecido a los que otras veces hizo.

Pero esta voluntaria tergiversación del carácter está acentuada además por la velada aunque no menos incisiva simbología representada en el pabellón de dormitorios, que exhibe la silueta de un arco de triunfo, homenaje directo al personaje que da nombre a la residencia: al César Carlos. Es éste un gesto caricaturesco, humorístico, de contenida jovialidad, pero casi secreto, como si se pensara que sólo entienda el que pueda entender. Por esta senda, de la Sota descubría la complejidad de intenciones de la arquitectura, y la utilizaba a fondo, aunque fuera sutilmente.

El Colegio Mayor fué en lo formal el más claro heredero de la actitud del Gobierno Civil de Tarragona, sin que alcanzara acaso su

una aventura juvenil que se había iniciado en el plasticista y surreal neo-barroco del pueblo de Esquivel. No fue hasta la segunda mitad de los años 50 y en los primeros 60 cuando de la Sota, con el Gobierno Civil de Tarragona, primero, y con el Gimnasio para el Colegio Maravillas, después, consolidaba aparentemente su propio modo de hacer mediante las que se siguen considerando, sin duda, sus dos grandes obras maestras.

Pero, aceptado que esto es así, ¿cabe entre estos edificios mayor diversidad? Tarragona y el Maravillas no tienen apenas semejanzas, ni siquiera estilísticas, más allá de una fuerte adhesión al modo "racional". El Gobierno Civil es un edificio monumental, a medio camino entre la manera de Breuer y la de Terragni, exaltadamente compositivo e idealista, de belleza prístina y "diamantina", conceptual. La planta de su torre es un cuadrado y, en su pureza geométrica, alcanza las condiciones de una obra abstracta. En este camino la arquitectura de D.Alejandro anticipaba un neo-racionalismo "after modern" -como fue el practicado mucho más adelante, y no con tanta fortuna, por conocidos proyectistas norteamericanos- desligado de la consigna de "función, técnica y sociedad". Su perseverancia en él hubiera sido altamente prometedora.

El Gimnasio para el Colegio Maravillas es muy otra cosa. La preocupación por servir la idea de espacio y hacerlo mediante la técnica y el extremo protagonismo puesto en el diseño de la sección no sólo pueden entenderse como instrumentos adecuados al tema; también son expresión de ideales muy distintos, que le llevaron en este caso a anticipar en cierto modo las espectaculares concepciones que, años después, harían popular a Stirling. En el espacio del gimnasio hay incluso matices "orgánicos", como los hay también de ésta y otras clases en el gusto por el material y la textura, tan exacerbado como para proponer el curioso y surreal recurso del material aislante visto, muy celebrado e imitado.

Tampoco puede decirse que estas diferencias sean sólo las que

proceden del servicio al "carácter", si bien la utilización de este concepto fué muchas veces tan evidente como poco observado, o no muy admirado, en la obra sotiana. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, si se pretende comprenderla bien.

El trabajo de de la Sota presentaba, pues, en aquellos años de plenitud, formas de hacer muy distintas y que podemos volver a observar, igualmente emblemáticas, en el edificio de viviendas en Salamanca, de un lado, y en los talleres del CENIM o la fábrica CLESA, ambos en Madrid, y de otro. (O de otros, si se quiere ser más riguroso).

Pero puede decirse que, a partir de entonces, no prosiguió del todo con éstas sus dos formas principales de hacer, sino que, más bien, tendió a mezclarlas intentando llegar a una identificación entre ellas, operación que prefirió a la de decidirse por alguna o a practicarlas según la ocasión, aunque, de un modo menos claro, también lo hiciera. Quiso integrar una arquitectura compositiva y abstracta, tan exquisita como formalista -a la que tendía por talante a aproximarse más, pero sin darle del todo rienda suelta- con otra espacialista y técnica, de exacerbada expresión funcional, aproximación quizá menos propia, pero a la que se acercaba animado por su condición de moderno.

Habiendo abandonado de forma bien temprana el potencial que suponía el plasticismo, el informalismo y los matices orgánicos de la primera parte de su carrera, abandonará también estas dos vías marcadas por sus obras maestras, al menos en lo que éstas tenían de más diferenciadas y de intensas. Potenció más bien la segunda, aunque sin volver a utilizar plenamente el modo exaltado y espacialista del Gimnasio.

Su camino fué así una senda de renuncia, de voluntaria represión de su propia potencia como creador. Obsesionado por oponerse al contemporáneo organicismo español, y al eclecticismo, en general, se proclamó a sí mismo como el custodio de lo que entendía como valores propiamente modernos. Lo curioso es que lo hiciera en favor

de un ideal que logró aparecer como unitario, pero que no era realmente puro, sino sincrético. Pues pensó que a la verdadera modernidad correspondía, no tanto el tratamiento radical que, a pesar de todo, su obra fue capaz de sugerir, sino la combinación del compositivismo abstracto y purista emblemático en Tarragona con el tecnicismo espacialista y la expresión funcional propia del Gimnasio Maravillas.

Tanto su talento como su refinamiento eran enormes, y la calidad alcanzada en esta empeñada mezcla -testimonio a la postre de una duda irresuelta- fue extraordinaria. Aunque, probablemente, una postura menos tensa, no tan empeñada en sostener tamaña disciplina, hubiera dado, aún más, la auténtica medida de sus cualidades. Preso de su propia imagen, atado al éxito de su interpretación de la verdadera vía moderna, sólo pura en apariencia, pudo concederse pocas relajaciones en su ascético camino. Casi ninguna.

De entre las que pueden considerarse tales destaca un aspecto escasamente analizado -y escasamente percibido- en su obra. Me refiero a algunos matices figurativos integrados en su abstracta producción, de alto interés por el enriquecimiento y la complejidad que significan para la misma. Como un pintor conceptual que ocultara, sin embargo, y con una sutil veladura, las figuras que subyacen, apenas perceptibles, en el fondo del cuadro, de la Sota hacía intervenir en sus simplificadas geometrías figuras de elementos muy concretos, velados por el interés en convertirlos en conceptos, o en simples esquemas.

Esta actitud se relaciona muy directamente con su atractiva afición por el arte de la caricatura, que practicó con especial fortuna, y tanto con personas como con edificios. Esto es, con su empeño en tratar y destacar lo esencial, lo simplificado, en favor de sus rasgos más pertinentes, y hacerlo a menudo no sólo con lo tectónico o abstracto, sino en relación a lo figurativo y personificado, representativo o simbólico. Son rasgos que llevaron a la arquitectura su soterrado y casi secreto pero alto sentido del