

ear

àrea de teoria
història de l'art i l'arquitectura

n.10

EL VACÍO COMO UNIDAD DE CONTRASTES

ALEJANDRO DE LA SOTA,
GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA

Simona Pierini

Introducción

Moisés Puente

“Los elocuentes silencios de Alejandro de la Sota”

Edita:

Publicacions URV
A+C (UTE Arola Editors, SL - Imatge- 9, SL / Cossetània Edicions)

Comité editorial:

Giuseppe Zuaznabar (director); Roger Miralles (secretari); Ramón Faura; Pau de Solà-Morales.

Redibujado planos Gobierno Civil:

Florença Meucci

1a edició: juny de 2014
Impressió: Gràfiques Arrels
Dipòsit legal: T-1772/08
ISBN: 978-84-8424-269-7

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili: Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona
Tel. 977 558 474 - Fax 977 558 393
www.urv.cat/publicacions
publicacions@urv.cat

Arola Editors: Polígon Francolí, parcel·la 3, nau 5 - 43006 Tarragona
Tel. 977 553 707 - Fax 977 542 721
www.arolaeditors.com
arola@arolaeditors.com

Cossetània Edicions: C. de la Violeta, 6 - 43800 Valls
Tel. 977 602 591 - Fax 977 614 357
www.cossetania.com
cossetania@cossetania.com

ear, escola tècnica superior d'arquitectura de reus
Campus Bellissens
Av. de la Universitat, 1 - 43204 Reus
Tel.: 977 759 880 - Fax: 977 759 888

EL VACÍO COMO UNIDAD DE CONTRASTES

ALEJANDRO DE LA SOTA, GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA

Simona Pierini

ear

àrea de teoria
història de l'art i l'arquitectura
n.10

Introducción

Moisés Puente

“Los elocuentes silencios de Alejandro de la Sota”



Alejandro de la Sota en el Gobierno Civil de Tarragona, 1964

THE ELOQUENT SILENCES OF ALEJANDRO DE LA SOTA

Despite the evident over-simplification of the endeavour, if it were possible to classify in broad lines the design processes of architects (the same exercise could be applied to artists), we could identify two fundamental, almost diametrically opposed project methodologies, one “additive”, the other “subtractive”. On this basis, the independent genealogies of these methodologies in the history of the discipline could then be charted.

For additive architects (or artists), the materials that can feasibly form part of a project are always on stand-by, ready to be used at the slightest opportunity. All material – visual, programmatic, spatial, constructive, etc.– that could feasibly be used jostles in the mind of the creator, and no occasion is lost to ensure that it finally appears, albeit sometimes partially, in the realisation of the project. The materials used by the additive architect are gathered, amassed and collected from all of the possible options, to then be combined in the project. Nothing must be wasted, nothing can be rejected in giving a project its form. If we look closely at the work of Frank Lloyd Wright, Le Corbusier or Rem Koolhaas –or, in other disciplines, of Pablo Picasso, Federico Fellini or Georges Perec– we will see the vast torrent of information that is poured into every individual project. The different themes to be addressed are grouped, ordered and stratified to open new paths at each stage in the project; one design does not necessarily lead straight to the next, but it may well be the precursor for a subsequent project many years later. The work of an additive creator is so rich and

LOS ELOCUENTES SILENCIOS DE ALEJANDRO DE LA SOTA

A sabiendas de estar simplificando mucho, si pudieran clasificarse los grandes modos de operar de los arquitectos (también serviría para los artistas), se podrían detectar dos métodos básicos y casi opuestos de ideación de proyectos –una “aditiva” y otra “reductiva”– para, desde ahí, establecer sendas genealogías independientes dentro de la historia.

En los arquitectos (o artistas) aditivos, los materiales capaces de conformar un proyecto permanecen siempre a la espera, acechando, listos para ser utilizados a la mínima oportunidad. Todo material –visual, programático, espacial, constructivo, etc.– susceptible de ser utilizado en el proyecto se agolpa en la mente del creador y no se pierde ocasión para que, aunque solo sea en parte, éste aparezca, de una manera u otra, a la hora de abordar un proyecto. Los materiales que maneja el arquitecto aditivo se recogen, se acumulan, se recolectan de entre todo el material posible para, más tarde, ser volcados en el proyecto. Nada debe desaprovecharse, nada puede rechazarse a la hora de dar forma a un proyecto. Si observamos detenidamente la obra de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier o Rem Koolhaas o, en otras disciplinas artísticas, de Pablo Picasso, Federico Fellini o Georges Perec, comprobamos el inmenso torrente de información que se vuelca en cada obra. Los temas abordados se acumulan, se superponen, se estratifican, para abrir siempre nuevos caminos a cada paso; un proyecto no lleva necesariamente al siguiente, pero sí quizá a

uno lejano en el tiempo. La obra de un creador aditivo es tan rica y compleja en temas, que rastrear su trayectoria se convierte en un continuo deshacer nudos, en desenmarañar difíciles entramados mentales de extrema complejidad.

Por otro lado, la vía reductiva opera en sentido contrario, elaborando siempre un complejo sistema de filtros. El material del mundo visible se clasifica concienzudamente y solo aquel capaz de traspasar el cedazo mental del creador será capaz de convertirse en material útil para el proyecto. Por supuesto, también en este caso se produce un acopio de materiales, pero el creador reductivo establece unas leyes claras de discriminación; descarta paulatinamente partes en un proceso que, a modo de embudo, reduce pacientemente los temas que se abordan; aquello que finalmente constituirá el núcleo de los proyectos es fruto de un largo proceso de eliminación, de desposesión, de un afinamiento obsesivo de los temas que deben desarrollarse. Arquitectos como Adolf Loos o Mies van der Rohe encajarían perfectamente dentro de estas coordenadas, como en otras disciplinas, tiempos históricos y entornos culturales lo harían también Jorge Oteiza, Ad Reinhardt, Juan Rulfo o Thomas Bernhard. En sus trayectorias se adivina una paciente búsqueda sobre unos pocos temas deliberadamente escogidos.

Si hablamos de arquitectura, Mies van der Rohe constituye el ejemplo paradigmático de este segundo método. Podemos comprobar la escasez de temas abordados por Mies en su etapa americana –la torre, el pabellón y la sala de grandes luces–, cada uno de ellos con un ejemplo construido casi perfecto. El edificio Seagram (Nueva York, 1958-1960), la casa Farnsworth (Plano, Illinois, 1945-1951) y la Neue Nationalgalerie (Berlín, 1962-1968) culminan procesos de depuración (tras varios intentos más o menos afortunados) por conseguir prototipos ideales después de un proceso constante de reducción a lo esencial. En lugar de abrir nuevos caminos, nuevos temas espaciales y programas, lo único que parece interesarle a Mies es alcanzar un refinamiento y un grado de perfección más propio del clasicismo, algo bastante inusual en la arquitectura moderna. Cada proyecto pertenece a una única cadena consecutiva de búsqueda.

complex in its themes that attempting to chart its development is a constant untying of knots, an untangling of mental webs of extreme complexity.

By contrast, the subtractive approach runs along opposing lines, creating a complex system of filters. The materials of the visible world are carefully classified, and only those that pass through the mental filter of the creator will stand a chance of being used in the project. Of course, this particular approach also entails a gathering of resources, but the subtractive creator establishes clear laws of differentiation, gradually discarding elements in a process that funnels the many inputs, patiently reducing the themes to be addressed; the choices that will ultimately form the nucleus of the project are the result of a lengthy process of depletion and elimination, of an obsessive refinement of items. Architects such as Adolf Loos and Mies van der Rohe would fit perfectly in this matrix, as would figures such as Jorge Oteiza, Ad Reinhardt, Juan Rulfo or Thomas Bernhard in other disciplines, periods and cultural settings. Their careers clearly exhibit a careful process of searching for the ideal within a small number of deliberately selected themes.

If we take the example of architecture, Mies van der Rohe is the very model of this subtractive approach. We can see, for example, the narrow choice of forms that he addressed in his American stage: the tower, the sports pavilion and the large, bright hall, each of them represented by a near-perfect example. The Seagram Building (New York, 1958-1960), the Farnsworth House (Plano, Illinois, 1945-1951) and the Neue Nationalgalerie (Berlin, 1962-1968) mark the culmination of processes of refinement (following several previous attempts, completed to greater or lesser success) and the achievement of ideal prototypes at the end of a continual process of reduction to the essential. Rather than opening new paths, new spatial themes and programmes, the only apparent concern of van der Rohe was to reach a degree of refinement and level of perfection that one would more readily associate with classicism, a fairly unusual trait in modern architecture. Each project belongs to a single, unbroken chain in pursuit of an ideal.

There is no doubt that Alejandro de la Sota, like Mies van der Rohe, belongs to the group of subtractive architects, though while van

der Rohe was intransigent and inflexible in his linguistic systems and in the refining of a small number of typologies, we could say that De la Sota was subtractive in a more retroactive sense. It was through the evolution of his own career, with his head half-turned towards completed projects, that De la Sota became aware of the path he must take. The gradual refinement, which became more radical in his later work, served as a means of exploring and explaining what he had achieved up to that point.

More than two decades after the completion of his other defining work, the Maravillas College gymnasium, De la Sota wrote of the project: "I believe that not doing architecture is a path towards doing it, and all those who do not do architecture will have done more for it than those who, having learned the discipline, continue to pursue it".²

Despite the doubts, hiatuses and twists in his career, De la Sota remains consistent in the approach to each of his projects. His life's endeavour, then, was to strip away work, to work seriously with only a small, ever-decreasing volume of data, to effortlessly construct a new architecture.

Three periods, two silences Period 1: plastic architecture

Alejandro de la Sota was born in 1913 in Pontevedra and began his studies in architecture at the School of Architecture of Madrid, although they were interrupted by the outbreak of the Civil War. After completing his studies and accepting his first commissions in Galicia, De la Sota was contracted by the National Institute of Rural Development and Colonization (Instituto Nacional de Colonización y Desarrollo Rural, INC), for whom he designed several towns. His first projects essentially conformed to the existing style in Spain, where the halting influence of the international modern movement merged with the values –so in vogue in the popular architecture of the time– that Fernando Chueca Goitia referred to in his discussion of the "invariants" of Spanish architecture. Notable from this period are the town of Esquivel (Sevilla, 1952-1963) –an INC commission carried out after a series of educational journeys around Spain to compile information on popular architecture– and the Arvesú house (Madrid, 1953-1955, no longer standing), where he experimented

Sin duda, al igual que Mies van der Rohe, Alejandro de la Sota pertenecería al grupo de los reductivos, aunque si el primero se mostraba inflexible e implacable en sus sistemas lingüísticos y en la depuración de unas pocas tipologías, podría decirse que De la Sota es reductivo de un modo retroactivo. Es a partir del desarrollo de su carrera como De la Sota se da cuenta, siempre con un ojo puesto en lo que ha hecho, de cuál es el camino que debe tomar. La paulatina depuración, radical en su última etapa, le sirve para explicar y rescatar lo hecho hasta entonces.

Más de dos décadas después de haber construido su obra cumbre, el gimnasio del colegio Maravillas, De la Sota escribe de él: "Creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla y todos cuantos no la hagamos habremos hecho más por ella que los que, aprendida, la siguen haciendo".²

A pesar de las dudas, los parones y los giros de su carrera, De la Sota proyecta una y otra vez de una misma manera. Su tarea vital consistirá, pues, en deshacerse de trabajo, en intentar manejar con seriedad unos pocos datos, cada vez menos, que construyan sin esfuerzo una nueva arquitectura.

Tres tiempos, dos silencios Tiempo 1: arquitectura plástica

Alejandro de la Sota nació en 1913 en Pontevedra e inició sus estudios de arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid, estudios que tuvo que interrumpir por la Guerra Civil. Tras acabar la carrera y recibir sus primeros encargos en su Galicia natal, empezó a trabajar para el Instituto Nacional de Colonización (INC), para el que construyó varios pueblos. Sus primeras obras respondían a aquello que por entonces se estaba haciendo en España, donde una tímida influencia del movimiento moderno internacional se combinaba con los valores tan en boga por entonces de la arquitectura popular a través de lo que Fernando Chueca Goitia llamó los "invariantes" de la arquitectura española.–De esta etapa cabe destacar el pueblo de Esquivel (Sevilla, 1952-1963)–

² ALEJANDRO DE LA SOTA, "Carta Maravillas" [1985], in MOISÉS PUENTE (ed.), Alejandro de la Sota. *Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 73.

² ALEJANDRO DE LA SOTA, "Carta Maravillas" [1985], en MOISÉS PUENTE (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 73.

encargo del INC que desarrolló después de unos viajes de estudio por la geografía española recogiendo datos sobre la arquitectura popular— y la casa Arvesú (Madrid, 1953-1955, hoy desaparecida), en la que ensayó lenguajes cercanos al expresionismo alemán. En sus diferentes tentativas sobre las diferentes corrientes de la arquitectura moderna encontramos también ejercicios de estilo a la italiana, como las viviendas de Zamora (1956-1957) —muy en consonancia con lo que por entonces estaba haciendo, por ejemplo, Ignacio Gardella—, o ejercicios de estilo neoplásticos, como el pabellón de Pontevedra para la Feria del Campo (Madrid, 1956). Según sus palabras, por entonces “creía en el color, en la forma [...], creía mucho en la estética”.³

Silencio 1

Hacia mediados de la década de 1950, en pleno apogeo de su carrera y cuando contaba con numerosos encargos oficiales, caen en sus manos unos libros de la obra americana de Richard Neutra, Walter Gropius y Marcel Breuer, y decide “optar por una arquitectura física en contraposición a una química, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que, con las pinzas, siempre puedas dar con toda la personalidad del elemento”.⁴ Las referencias dejan de ser locales, las aprendidas tanto en la escuela de Madrid como de la arquitectura popular; debe abandonar la labor artesanal de la cal y el mortero, el primor de la arquitectura química (o plástica, como la hemos llamado antes) y dejar atrás la tristeza de la arquitectura del régimen. Se abre así la etapa clásica de su producción. Retomar la vanguardia ya no significaba tanto adscribirse a los modelos del movimiento moderno internacional, que a duras penas habían calado en la arquitectura española de posguerra, como asimilar nuevas actitudes frente al proyecto. En diversos ejercicios de estilo ensaya diferentes estrategias de lo moderno, ya sea del racionalismo italiano, de ciertas arquitecturas nórdicas o del propio Mies van der Rohe.

with a discourse similar to that of German Expressionism. In his experiments with the different currents of modern architecture, we also find exercises in Italian style, such as the Zamora houses (1956-1957) —very much along the same lines as the work being carried out in that period by architects such as Ignazio Gardella, for example— or attempts at neoplastic style, such as the Pontevedra municipal sports hall for the Feria del Campo (Madrid, 1956). In reference to this period, De la Sota said: “I believed in colour, in form [...], I believed strongly in aesthetics”.³

Silence 1

Towards the mid-1950s, at the height of his career and with a great many official commissions, De la Sota comes into possession of a collection of books on the American work of Richard Neutra, Walter Gropius and Marcel Breuer, and decides: “to opt for physical rather than chemical architecture, where no element is mixed with another to produce a third, and where a simple tool can be used to discover the personality of each element”.⁴ References are no longer local, no longer the examples learned at the School of Architecture or taken from popular architecture; the craftsman’s work with lime and mortar, the skill of chemical architecture (or plastic, as it has been described above), must be abandoned, and the drab architecture of the Franco regime abandoned. It is at this stage in his career that De la Sota enters the classical period of his production. Returning to the forefront of the discipline is no longer a question of subscribing to the models of the international modern movement, which had struggled to make an impact on Spanish architecture in the post-war period, but rather a question of adopting a new attitude with regard to the project itself. In a number of stylistic exercises he experiments with different modern strategies, whether Italian rationalism, certain schools of Scandinavian architecture or the work of Mies van der Rohe himself.

Period 2: physical architecture

Although it could almost be claimed that one of the defining projects of Alejandro de la Sota, the Maravillas College gymnasium (Madrid, 1960-1962), resembles the work of a Mies van der Rohe transplanted into

post-war Spain, there are certain differences in the approaches of the two architects. While Mies van der Rohe spent his whole life striving to refine and perfect models of only a few types (the tower, the sports pavilion and the large, bright hall, as we saw earlier), for the Maravillas gymnasium De la Sota aimed to offer the best solution to a particular problem, rather than dealing with general typological abstractions. The solution to combining the multiple elements of the project – gymnasium, swimming pool and classrooms – in such a small space took as its starting point the logical consideration of each point. “The procedure for logical architecture is a good one: you set out the full extension of a problem, compile and order an exhaustive amount of data, taking into account all of the possible perspectives. You examine all of the material possibilities for constructing the solution for which these possibilities have been considered. A result is obtained: if the path is a serious one, if it is true, the result is architecture”.⁵ In this quote from his famous text *Por una arquitectura lógica*, De la Sota expands on the words of his maestro Mies van der Rohe: “I collect the facts —all the facts, as much as I can get. I study these facts and then I act accordingly”.⁶ Although in the text that follows, Simona Orsini explains certain key points to understanding another of the main projects of Alejandro de la Sota, the Civil Government building in Tarragona (1957-1964), it is useful to note some general ideas here. Whereas the inspiration for the Maravillas gymnasium was taken from the American work of Mies van der Rohe, the roots of the Civil Government building can be found in modern European principles, particularly the Italian rationalism of Giuseppe Terragni, in a language consistent with the representative function of the building within the structures of the fascist dictatorship. However, his eagerness to form part of the world of American production (see, for example, the work of the Breuer and van der Rohe outside their native countries) merged with an (apparent) industrialisation: slabs of stone are relieved of their bulk and instead used to form a fine, smooth skin, a surface that barely hints at the potential representative value of the original material. The copper handrails

³ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Por una arquitectura lógica” [1982], in PUENTE, MOISÉS (ed.), *op. cit.*, p. 71.

⁴ LUDWIG MIES VAN DER ROHE, “Conversations with Mies” [1955], in PETER, JOHN, *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*, Harry N. Abrams, New York, 1994, p. 162. Also in: MOISÉS PUENTE, (ed.), *Conversations with Mies van der Rohe*, Princeton Architectural Press, New York, 2008, p. 58.

Tiempo 2: arquitectura física

Si bien casi podría decirse que una de las obras cumbres de Alejandro de la Sota, el gimnasio del colegio Maravillas (Madrid, 1960-1962), parece la obra de un Mies van der Rohe de la posguerra española, existen ciertas diferencias en los planteamientos de ambos arquitectos. Si Mies van der Rohe se pasó toda su vida intentando depurar y perfeccionar modelos de unas pocas tipologías (la torre, el pabellón y la sala de grandes luces, como hemos dicho antes), en el gimnasio Maravillas De la Sota trabajó sobre lo particular para ofrecer la mejor solución a un problema concreto, no sobre abstracciones tipológicas generales. La resolución en tan reducido espacio de un apretado programa – gimnasio, piscina y aulas– se abordó desde el planteamiento lógico de los temas. “El procedimiento para hacer una arquitectura lógica es bueno: se plantea un problema en toda su extensión, se ordenan todos los datos que se hacen exhaustivos teniendo en cuenta todos los posibles puntos de vista existentes. Se estudian todas las posibilidades materiales de construir lo resuelto en lo que ya han entrado estas posibilidades. Un resultado obtenido: si es serio y si es verdad el camino recorrido, el resultado es arquitectura”.⁵ En esta cita de su famoso texto “Por una arquitectura lógica”, De la Sota no hace más que ampliar las palabras de su maestro Mies van der Rohe: “Recopilo los hechos, todos los que puedo conseguir, los estudio y después actúo en consonancia con ellos”.⁶

Aunque el texto de Simona Orsini que se incluye a continuación explica algunos puntos clave para la comprensión de otra de las obras destacadas de Alejandro de la Sota, el Gobierno Civil de Tarragona (1957-1964), cabría apuntar algunos temas de interés. Si en el gimnasio Maravillas la mirada estaba puesta en la obra americana de Mies, el gobierno civil de Tarragona se adscribe a principios modernos de raíz más europea, en este caso al racionalismo italiano de Giuseppe Terragni, en un lenguaje muy acorde con la carga de representación del edificio dentro del organigrama de la dictadura fascista. No obstante, las ansias por

⁵ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Por una arquitectura lógica” [1982], en PUENTE, MOISÉS (ed.), *op. cit.*, pág. 71.

⁶ “I collect the facts —all the facts, as much as I can get. I study these facts and then I act accordingly”. MIES VAN DER ROHE, LUDWIG, “Conversations with Mies” [1955], in JOHN PETER, *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*, Harry N. Abrams, New York, 1994, p. 162. También en MOISÉS PUENTE, (ed.), *Conversations con Mies van der Rohe*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pág. 59.

³ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Conferencia” [Barcelona, 1980], *Ibid.*, págs. 181-182.

⁴ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Recuerdos y experiencias”, en *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989, págs.16, y 171.

³ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Conferencia” [Barcelona, 1980], *Ibid.*, pp. 181-182.

⁴ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Recuerdos y experiencias”, in *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989, p. 16, p. 171.

pertenecer al mundo de la fabricación americana (véanse las obras de los emigrados Breuer y Mies) se conjugó con una (aparente) industrialización: las losas de piedra dejan de tener la carga pesada para conformar una piel fina y tersa, una superficie que apenas recuerda la carga representativa que podía tener el material con que se ha construido. Las barandillas de cobre de la escalera principal, construidas penosamente y a mano por artesanos del metal, emulan perfiles de una industria de la construcción que no existía en la España de entonces. De igual modo, los muebles a lo Mies, los apliques, los bancos de la entrada: todo parece proceder de una producción industrial que es no tal; de hecho, solo las sillas de Arne Jacobsen que se compraron para el salón de actos estaban producidas industrialmente; el resto era pura artesanía con cierto disfraz industrial.

En las viviendas de la calle Prior (Salamanca, 1963-1965) se añade a la lógica moderna aquella propia del lugar, llegándose a la paradoja de construir una fachada tersa con piedra rugosa (la arenisca local, obligatoria en el casco antiguo). La estrecha calle en que se ubica el edificio obliga a que las ventanas asomen el morro para poder ver lo que pasa fuera. Los miradores recuerdan tanto a los clásicos miradores y galerías gallegas como a las garitas domésticas de Arne Jacobsen, que a su vez tienen origen en las *bow-windows* inglesas.

Silencio 2

Alrededor de 1970, con casi sesenta años de edad y tras haber perdido la oposición a la cátedra de Elementos de Composición en la Escuela de Arquitectura de Madrid⁷ y un importante concurso (la sede de Bankunión en Madrid, 1970), fracaso que tendría su réplica cinco años más tarde con la sede de la compañía aérea Aviaco (Madrid, 1975), De la Sota se encierra en su estudio –en lo que Mariano Bayón vino a llamar “arresto domiciliario”–,⁸ no quiere saber nada de las revistas de arquitectura, imparte muy pocas

of the main staircase, painstakingly crafted by skilled metalworkers, emulate the lines of a construction industry that did not exist in Spain at that time. Similarly, the furniture in the style of van de Rohe, the fittings, the benches at the entrance: everything appears to issue from an industrial production that is mere illusion; in fact, only the Arne Jacobsen chairs purchased for the auditorium were industrially manufactured; everything else was pure craftsmanship, with a certain degree of industrial disguise.

In the block of houses on Calle Prior (Salamanca, 1963-1965), modern logic is combined with that of the locality, paradoxically leading to the construction of a smooth façade in rough stone (the local sandstone, which architects were obliged to use in the historical quarter of the city). The narrow street in which the building is located requires the windows to jut out from the façade in order for residents to see what is happening outside. The bays recall both the classical Galician bays and galleries and the garret windows of Arne Jacobsen, which, in turn, originate from the bow windows of England.

Silence 2

In around 1970, nearing the age of 60 and having lost out on the professorship in Elements of Composition at the School of Architecture of Madrid⁷ and an important commission (the head office of Bankunión in Madrid, 1970), a failure that would be echoed five years later with the unconstructed Aviaco headquarters project (Madrid, 1975), De la Sota shut himself away in his study (in what Mariano Bayón would term “house arrest”),⁸ having no more to do with architectural publications, giving very few talks, and holing up in the office of his government position with the Postal Service: “One day I decided to stop working and tried to think freely about what I was doing and what others were doing. That same day, so many lateral concepts stuck to serious architectural thinking, started to fall apart”.⁹ De la Sota seems, then, to have turned his gaze to the positivism of North-American culture, placing almost blind faith in new techniques.

⁷ See: ALEJANDRO DE LA SOTA, “Memoria a la cátedra de Elementos de Composición” [1970], in PUENTE, MOISÉS (ed.), *op. cit.*, pp. 55-62.

⁸ MARIANO BAYÓN, “Conversación con Alejandro de la Sota desde su arresto domiciliario”, *Arquitecturas Bis*, no. 1, Barcelona, May 1974, pp. 25-27.

⁹ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Arquitectura y arquitecturas” [sf], in MOISÉS PUENTE, (ed.), *op. cit.*, p. 74.

He adopted a more radical modern posture and cloistered himself in an obsessive search for refinement, distancing himself from Spanish architectural culture and setting against the lessons of the modern masters a criticism of the stance that sees a crisis of ideology in modernity. Under his self-imposed house arrest, De la Sota espoused a “non-architectural” architecture, an architecture totally removed from any form of disciplinary culture. His work recovered the common sense with which he had experimented in the popular architecture of his early work.

In the international architectural scene of the era, the legacy of the modern movement was widely held to be a spent force, and diverse cultural roots were instead being sought in the past, from the efforts of Louis I. Kahn to recover the Beaux Arts tradition, to the calls of Robert Venturi and Denise Scott Brown to revive vernacular and popular culture, and the forays of Aldo Rossi and Giorgio Grassi into the value of collective memory and the tradition of typology. Alejandro de la Sota distanced himself radically from the Spanish architects of his generation and their fascination with these new changes, making a stiff, modern resistance the crux of his work: “We run recklessly towards that which may represent a real solution, we pursue and pamper the prophet to make him a reality, maintain the image to get everything possible out of it”.¹⁰

Period 3: a simple architecture

The next period was one of little production and numerous tributes to a maestro widely thought to be tired and finished. De la Sota no longer read the specialist journals, looking instead at leaflets and samples of new construction materials. Alien to the modern faith in technical and social progress, for De la Sota nothing is left of modern determinism, of form defining function... In his work there is no room for the utopian project.

conferencias y se atrinchera en su despacho de funcionario de Correos: “Un buen día dejé de trabajar y procuré pensar libremente en lo que hacía y en lo que se hacía. Ese mismo día empezaron a desprenderse tantos añadidos que a cualquier pensamiento serio sobre arquitectura se abrazaban, se pegaban como auténticas lapas”.⁹ De la Sota parece haber puesto entonces sus ojos en el positivismo de la cultura norteamericana, con una confianza casi ciega en las nuevas técnicas.

Radicaliza sus posturas modernas y se enclaustra en una depuración autista alejada de la cultura arquitectónica española, contraponiendo lo aprendido de los maestros modernos con una crítica sobre las posturas de puesta en crisis de la modernidad. Desde su arresto domiciliario, De la Sota aboga por una arquitectura no arquitectónica, una arquitectura alejada de toda cultura disciplinar. Su arquitectura vuelve a recobrar esa razón común que ya había ensayado con la arquitectura popular en sus primeras obras.

En el panorama arquitectónico internacional de la época, la herencia de lo moderno se creía agotada y se buscaban diversas raíces culturales en el pasado, desde la recuperación de la tradición *beaux arts* de Louis I. Kahn, pasando por la reivindicación de la cultura vernácula y popular por parte de Robert Venturi y Denise Scott Brown, hasta las disquisiciones sobre el valor de la memoria colectiva y la tradición tipológica de los italianos Aldo Rossi y Giorgio Grassi. Alejandro de la Sota se distanció radicalmente de los arquitectos españoles de su generación fascinados por los nuevos cambios e hizo de su resistencia moderna una necesidad: “Se corre alocadamente hacia aquello que pueda representar una auténtica salida, se persigue al profeta y se le cuida para hacerlo realidad, se le sostiene para agotar sus posibilidades”.¹⁰

⁹ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Arquitectura y arquitecturas” [sf], in MOISÉS PUENTE, (ed.), *op. cit.*, pág. 74.

¹⁰ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Arquitectura posmoderna” [sf], *Ibid.*, pág. 67.

⁷ Véase: ALEJANDRO DE LA SOTA, “Memoria a la cátedra de Elementos de Composición” [1970], in PUENTE, MOISÉS (ed.), *op. cit.*, págs. 55-62.

⁸ MARIANO BAYÓN, “Conversación con Alejandro de la Sota desde su arresto domiciliario”, *Arquitecturas Bis*, núm. 1, Barcelona, mayo de 1974, págs. 25-27.

¹⁰ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Arquitectura posmoderna” [sf], *Ibid.*, p. 67.

Tiempo 3: una arquitectura fácil

Llegó entonces una época de poco trabajo y de homenajes a un maestro al que se creía agotado y cansado. Deja de mirar libros y revistas especializadas y se dedica al estudio de folletos de propaganda y muestras de nuevos materiales constructivos. Ajeno a la fe moderna en el progreso técnico y social, nada queda del determinismo moderno, de la forma que determina la función...; En su obra no hay lugar para el proyecto utópico.

Utilizó la chapa metálica por primera vez en el edificio de la Caja Postal (Madrid, 1972-1977) y, años más tarde, la chapa Robertson en el edificio de Correos de León (1981-1984), pero siempre mirando de reojo a la última etapa de Mies y la impresionante industria de la construcción estadounidense. Las técnicas constructivas rápidas y sencillas, las más ligeras y precisas que entonces se podían encontrar en España, se utilizaban para cualquier tipo de edificio, bien fuera un contenedor de grandes ordenadores (Caja Postal, Madrid), un edificio institucional (edificio de Correos, León) o unas casas unifamiliares, como la casa Domínguez (A Caeira, Pontevedra, 1973-1978) o la urbanización de casas junto al mar (Alcudia, Mallorca, 1983-1984). La necesidad de una nueva técnica dio pie a nuevas arquitecturas.

Al entusiasmo técnico por la construcción con materiales industrializados ligeros se suma el concepto de "facilidad". Del mismo modo que De la Sota no desvela los instrumentos aplicados a la hora de acometer un proyecto apelando siempre a la lógica, tampoco se desvelan los esfuerzos de la labor del arquitecto ni de quienes construyen las obras. De la Sota incluso presumía de que en sus edificios "los obreros no sudaban" y de que estos se podían desmontar completamente y casi sin esfuerzo con un simple destornillador. La liberación del esfuerzo de lo manual, de lo artesano —ya ensayado y posteriormente rechazado en la década de 1950—, no solo se eleva ahora a su máxima potencia, sino que es motivo de orgullo: "Se prefabrica toda la construcción y se lleva hecha desde la fábrica o desde donde sea,

De la Sota first used sheet metal for the Caja Postal building (Madrid, 1972-1977) and later returned to Robertson sheet metal for the Post Office building in León (1981-1984), but always had a longing eye on the United States — the setting for van der Rohe's late works and home to an impressive construction industry. Fast and straightforward construction techniques, with the lightest and most precise materials that could be found in Spain at the time, became common in his designs for buildings of all types, whether a shell to house large computers (Caja Postal, Madrid), an institutional building (Post Office building, León), family homes, such as the Domínguez house (A Caeira, Pontevedra, 1973-1978), or a group of houses in a coastal town (Alcudia, Mallorca, 1983-1984). The need for new techniques gave rise to new architectures.

The technical enthusiasm for construction with light, industrially produced materials is joined by the concept of "simplicity". Just as De la Sota does not reveal the instruments used in conceiving a project, claiming adherence simply to logic, neither should the efforts of the architect or the construction teams be revealed. De la Sota even boasted that in the construction of his buildings, "the workmen didn't sweat", and that the constructions could be completely and effortlessly disassembled with nothing more than a screwdriver. The liberation from the effort of manual work, of craftsmanship which he had experimented with and subsequently rejected in the 1950s —does not merely reach its peak at this point in his career, it becomes a source of pride: "All elements of the construction are pre-manufactured and taken from the factory or wherever else, in this case to Mallorca. Metal panels, metal framework, metal partitions, fittings produced in workshops, large modules of pre-fabricated paving, all of it easy to assemble. It saves time, guarantees quality and imposes forms that are perhaps far removed from what we would consider Architecture".¹¹

And it is through this concern for simplicity, for making architecture simple, that his thinking comes into direct contact with the positivism of post-war America, with figures such as Charles and Ray Eames. Similarly to the Eames' views on design, for De la Sota the existence of architecture necessarily hinges on recognition of the problem, what Charles Eames would refer to as "constraint": "The sum of all constraints. Here is one of

the few effective keys to the design problem — the ability of the designer to recognize as many of the constraints as possible — his willingness and enthusiasm for working within these constraints".¹² De la Sota has in common with Eames this joy of work, the enjoyment of an activity that diverts, an activity far removed from the self-imposed suffering of modern architecture and its canons, so distanced from real life: "The emotion of architecture puts a smile on your face, it makes you laugh. Life does not".¹³

Moisés Puente

en este caso a Mallorca. Paneles de chapa, forjados de chapa, tabiques de chapa, instalaciones hechas en taller, pavimentos prefabricados de grandes dimensiones, todo de montaje fácil. Se ahorra tiempo, se consigue calidad y obliga a formas tal vez lejos de la Arquitectura".¹¹

Es en este tema de la facilidad, de hacer fácil la arquitectura, donde su pensamiento entronca directamente con el positivismo estadounidense de posguerra, con personajes como Charles y Ray Eames. Al igual que sucede con el diseño para los Eames, para De la Sota la existencia de la arquitectura pasa irremediadamente por el reconocimiento del problema, lo que Charles Eames llamaría "restricción": "La suma de todas [las restricciones] es uno de los pocos factores clave a la hora de afrontar el problema del diseño —la capacidad del diseñador de reconocer tantas restricciones como sea posible—, su buena disposición y entusiasmo por trabajar dentro de estas restricciones".¹² De la Sota comparte con los Eames esa alegría por el trabajo, ese gozo por hacer las cosas divirtiéndose, por un hacer ajeno al sufrimiento autoimpuesto por la arquitectura moderna mediante formulaciones canónicas alejadas de la vida: "La emoción de la arquitectura hace sonreír, da risa. La vida no".¹³

Moisés Puente

¹¹ ALEJANDRO DE LA SOTA, memoria de las casas de Alcudia, in IÑAKI ÁBALOS, JOSEP LLINÀS, y MOISÉS PUENTE, *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p. 480.

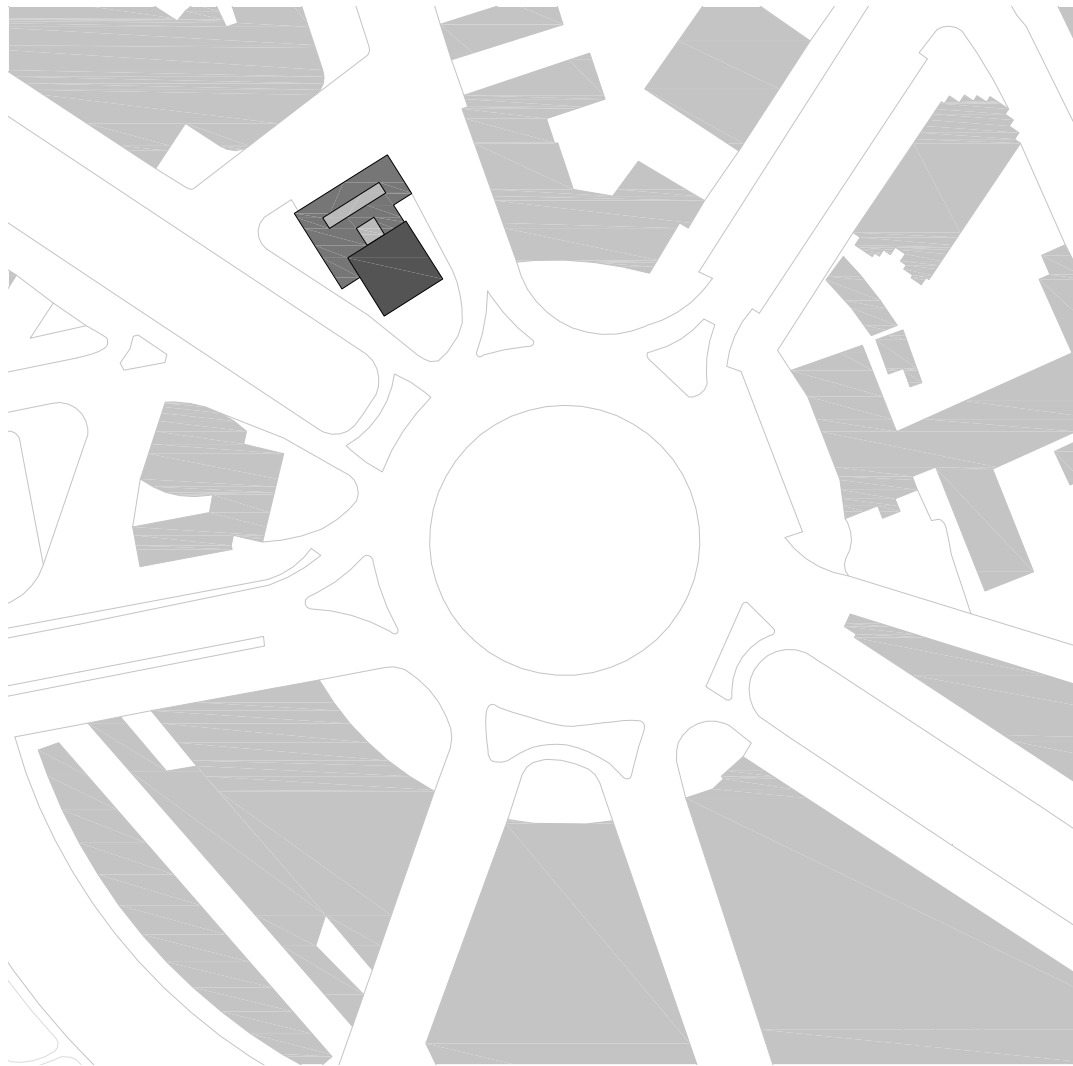
¹² CHARLES EAMES, "What Is Design?", in JOHN & MARILYN NEUHART and RAY EAMES, *Eames Design. The Work of the Office of Charles and Ray Eames*, Harry N. Abrams, New York, 1989, p. 15.

¹³ ALEJANDRO DE LA SOTA, "Recuerdos y experiencias", *op. cit.*, p. 19.

¹¹ ALEJANDRO DE LA SOTA, "memoria de las casas de Alcudia", in IÑAKI ÁBALOS, JOSEP LLINÀS, y MOISÉS PUENTE, *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, pág. 480.

¹² CHARLES EAMES, "What Is Design?", en JOHN Y MARILYN NEUHART, y RAY EAMES, *Eames Design. The Work of the Office of Charles and Ray Eames*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1989. Versión castellana: "Qué es el diseño?", en *¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pág. 25.

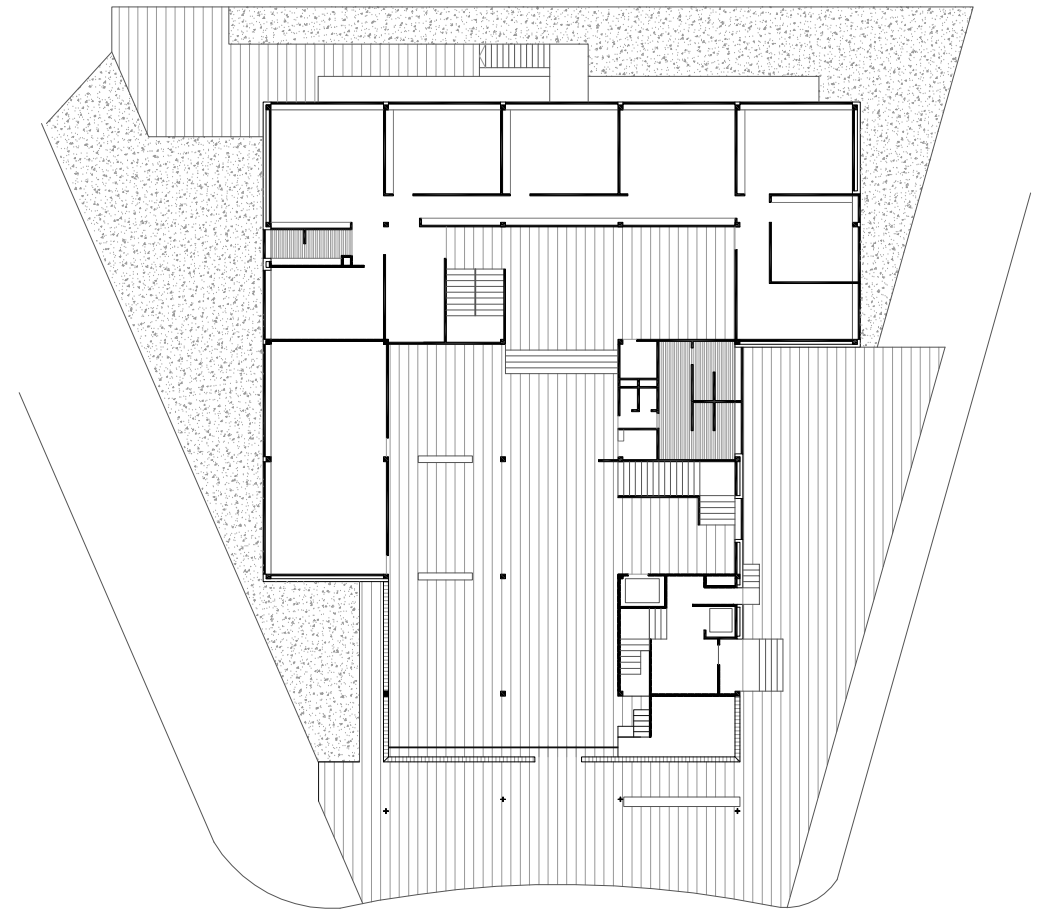
¹³ ALEJANDRO DE LA SOTA, "Recuerdos y experiencias", *op. cit.*, pág. 19.



emplazamiento



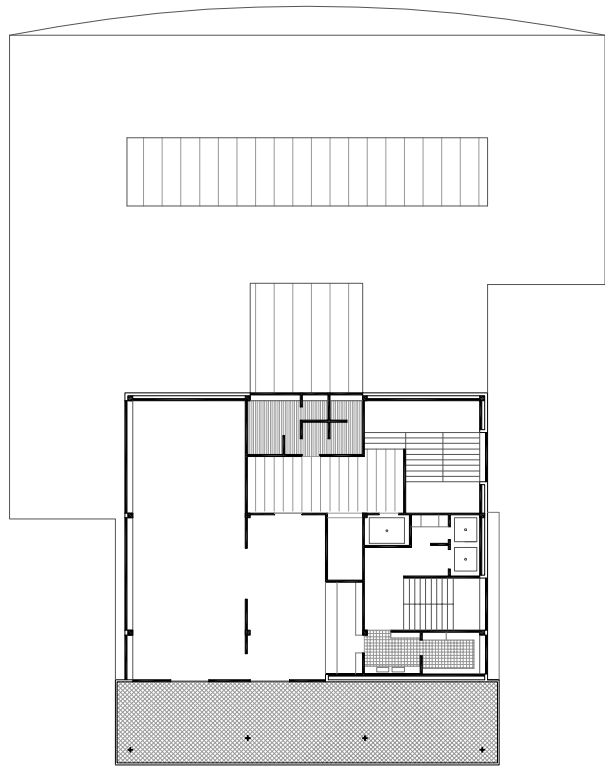
Gobierno Civil de Tarragona, 1957,
Alejandro de la Sota



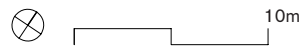
planta baja



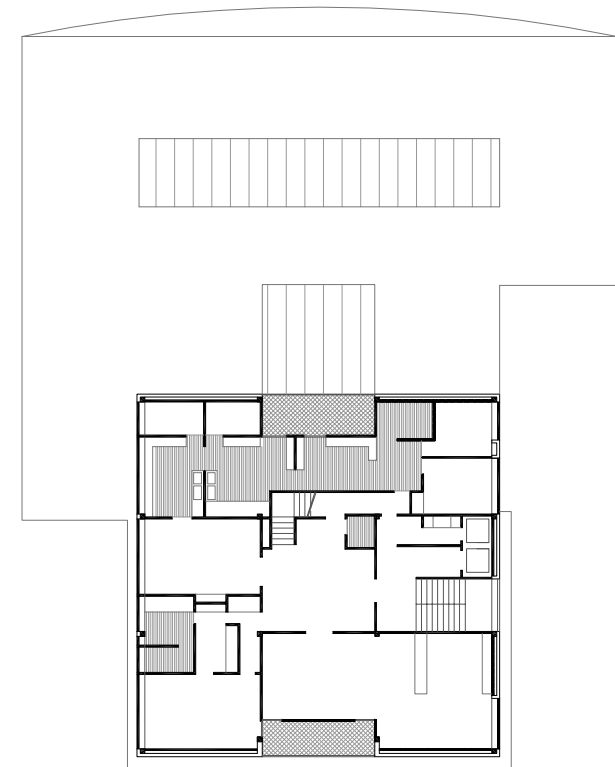
Gobierno Civil de Tarragona, 1957,
Alejandro de la Sota



planta segunda



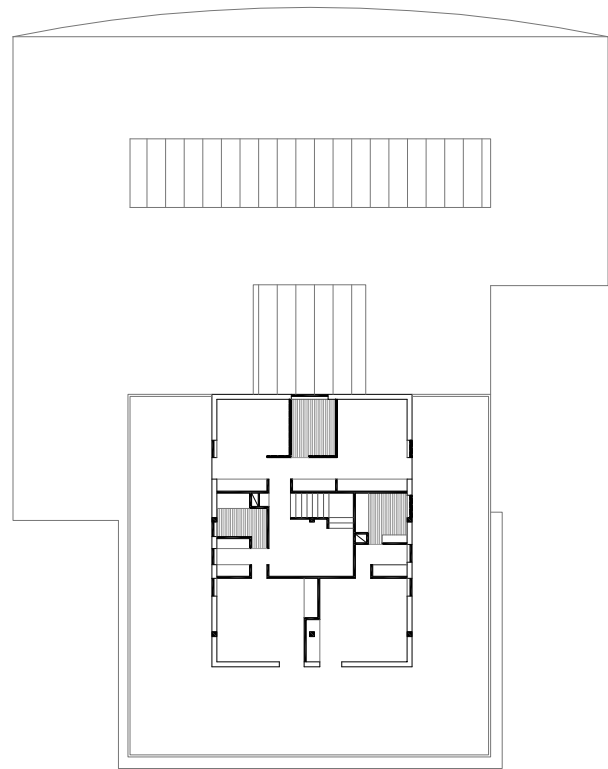
Gobierno Civil de Tarragona, 1957,
Alejandro de la Sota



planta quinta



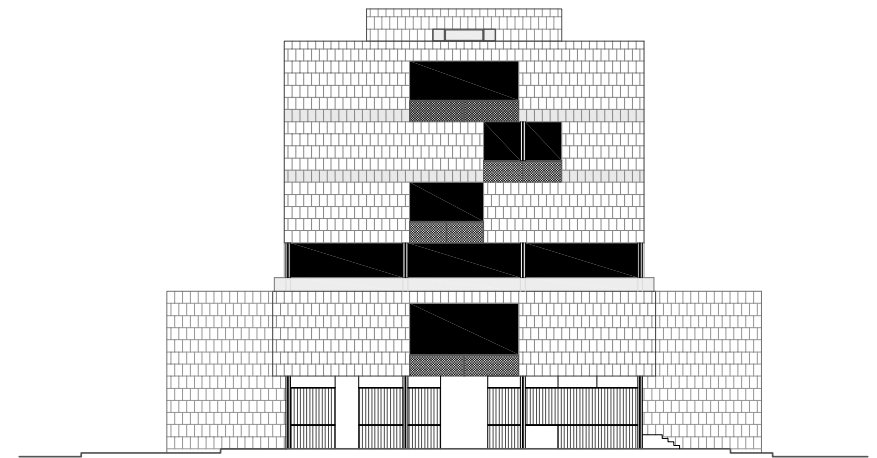
Gobierno Civil de Tarragona, 1957,
Alejandro de la Sota



planta sexta



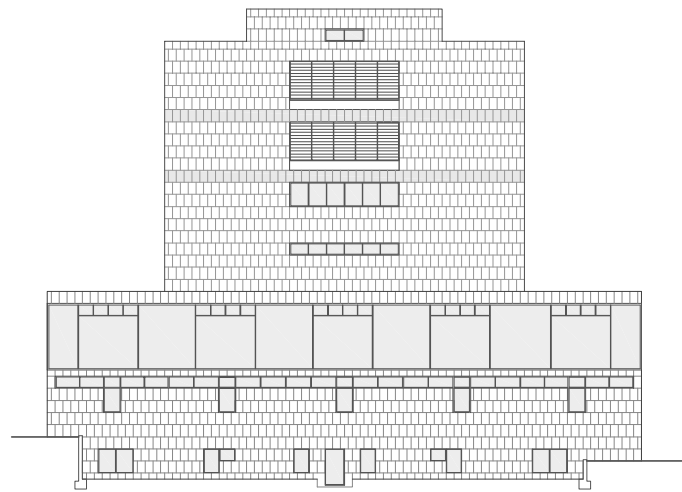
Gobierno Civil de Tarragona, 1957,
Alejandro de la Sota



fachada s-e



Gobierno Civil de Tarragona, 1957,
Alejandro de la Sota

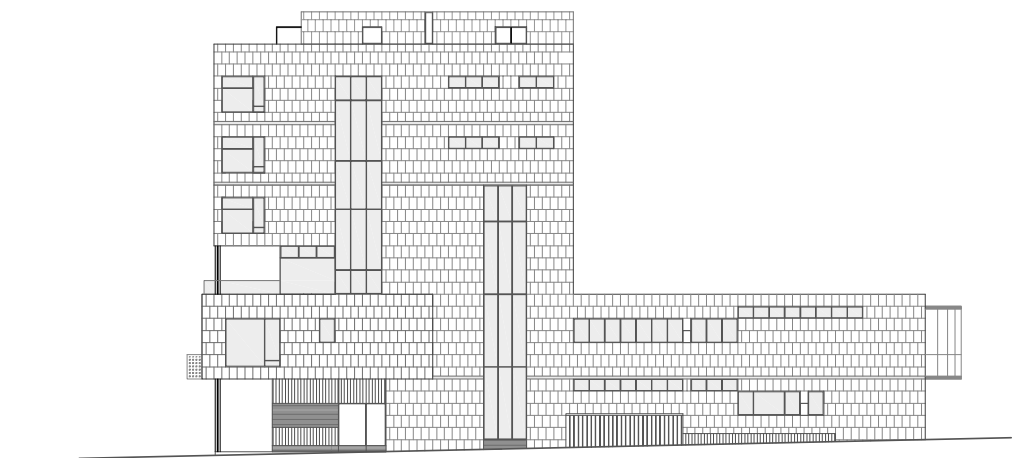


fachada n-o

10m



Gobierno Civil de Tarragona, 1957,
Alejandro de la Sota



fachada n-e

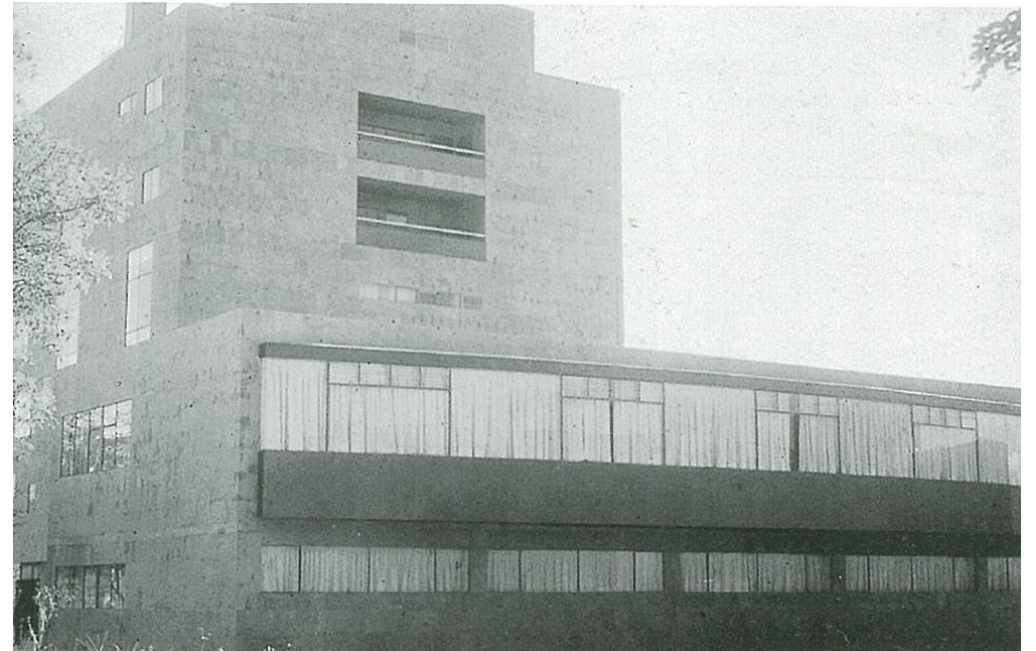
10m



Gobierno Civil de Tarragona, 1957,
Alejandro de la Sota



fachada s-e



fachada n-o

Orsina Simona Pierini. Investigadora en el área de Composición Arquitectónica en el Departamento de Arquitectura y Estudios Urbanos del Politécnico de Milán. Doctorado en el IUAV (Venecia) 1995 con la tesis *Sulla facciata, tra architettura e città*, Maggioli, 2008. Ha trabajado con Gio Vercelloni, con quien ha publicado diversos libros sobre Milán y sobre su iconografía, así como con Giorgio Grassi, encargándose de su monografía publicada por Electa (1996). En 1998 trabaja en Barcelona con Carlos Martí y Josep Quetglas sobre Josep Maria Sostres y José Antonio Coderch. Fruto de estas investigaciones son: *Passaggio in Iberia*, Marinotti 2008; y *Alejandro de la Sota, dalla materia all'astrazione*, Maggioli, 2010. Durante el 2011-12 trabajando junto a Bruno Reichlin en la EPFL de Lausana, ha tenido ocasión de profundizar en la crítica de arquitectura. Recientemente ha publicado *Housing Primer, le forme della residenza nella città contemporanea*, Maggioli, 2012. Su actividad investigadora, siempre en paralelo con la de proyectista, estudia el proyecto de la arquitectura a fin de interpretar la arquitectura de la ciudad, empleando la historia como materia del proyecto contemporáneo.

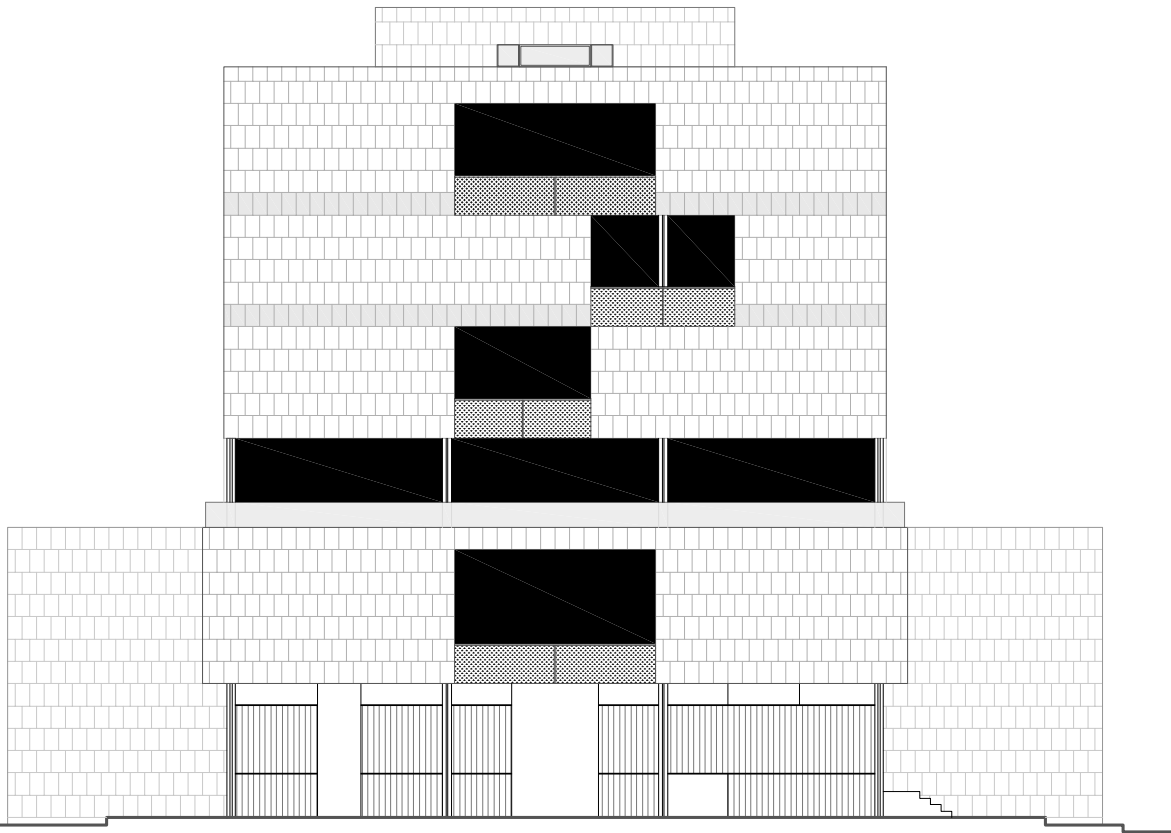
Orsina Simona Pierini, architect and associate professor of Architectural Composition in the Department of Architecture and Urban Studies at the Politecnico di Milano. She was awarded her doctorate by IUAV (Venice) 1995 with the thesis entitled: *Facciata Sulla, tra architettura e città* (Maggioli, 2008). She has worked with Gio Vercelloni, publishing several books on Milan and its iconography, and with Giorgio Grassi, editing his monograph published by Electa (1996). In 1998, she worked alongside Carlos Martí and Josep Maria Quetglas in Barcelona researching the work of Josep Maria Sostres and José Antonio Coderch. As a result of this research she wrote *Passaggio in Iberia* (Marinotti 2008), and *Alejandro de la Sota, dalla materia all'astrazione* (Maggioli 2010). During the academic year 2011-2012 she worked with Bruno Reichlin on architecture criticism at the EPFL, Lausanne. Recently she published *Housing Primer, le forme della residenza nella città contemporanea* (Maggioli 2012). As well as her design work, she has also carried out research into architectural design in an attempt to understand city architecture by using history as a source of contemporary design.

EL VACÍO COMO UNIDAD DE CONTRASTES VOID AS UNITY OF CONTRASTS

ALEJANDRO DE LA SOTA,
GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA

El problema de hacer arquitectura es un proceso mental, una auténtica resolución precisamente de ese problema. He comparado en ocasiones el hecho de proyectar con una partida de ajedrez a ciegas; no existe la posibilidad de 'pieza tocada, pieza movida'. Es nuestra cabeza, también a ciegas, la que plantea considerando todos los datos recibidos y, como ya se indicó, los que uno mismo añade; es nuestra cabeza la que debe buscar todas las posibles combinaciones que pueden dar solución a tantas posibilidades.¹

The problem of architecture is a mental process, finding an authentic way of resolving that very problem. I have on occasion compared the design process to a game of blindfold chess; there is no possibility of a "threatened piece" or a "moved piece". It is our mind, also blindfolded, which must consider all of the details received and, as I have said, those details that we add ourselves; it is our mind that must seek out all of the possible combinations that can provide a solution to so many possibilities.¹



There is a considerable amount of evidence available on Alejandro de la Sota's understanding of the architectural project. Not only do we have his writings and his lectures, we can also turn to the articles of those who worked with him, such as Juan Navarro Baldeweg, José Manuel López-Peláez or Josep Llinàs. Often, when De la Sota discusses important issues related to his understanding of architecture, he does so indirectly, by speaking about other things. Indeed, De la Sota, a modern master trained in post-war Madrid, would often accompany his talks with slides showing diverse objects that he associated with concepts applicable to architecture.²

Son muchas las pruebas acerca de la conciencia proyectual de Alejandro de la Sota. Contamos con sus escritos y sus conferencias, pero también con los artículos de quienes trabajaron con él, como Juan Navarro Baldeweg, José Manuel López-Peláez o Josep Llinàs. A menudo, cuando De la Sota nos habla de cuestiones importantes relacionadas con su idea de arquitectura lo hace hablando de otras cosas. En efecto, De la Sota, maestro moderno formado en el Madrid de la posguerra, a menudo solía acompañar sus lecciones con diapositivas de objetos de diversa naturaleza que él asociaba a conceptos útiles para la arquitectura.² Con el análisis del edificio del Gobierno Civil de Tarragona, presentado como lectura crítica de un proyecto construido, me interesa profundizar en una cuestión: la relación que la arquitectura puede establecer con el arte. He intentado que este análisis ofrezca, por una parte, una estructura que resulte útil para la lectura

¹ ALEJANDRO DE LA SOTA, "Recuerdos y experiencias", in *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989, pp. 16-17.

² 1. The bulb. The best performance with the minimum material. 2. Paul Klee. Transparencies. Suggesting the immaterial, putting stakes in a field, pointing. 3. Balenciaga. 4. Miró: colour, vacuum. 5. Planes. The most perfect technology. 6. Sidings. Confused and with their own laws. 7. The channel. 8. Cooperative. Also the light in the Haag, Buijs and Lürsen cooperative. 9. Albers. The figurative order, the essence of the plan". ISMAEL GUARNER, "Sobre unas diapositivas de las conferencias de la Sota", *Bau*, no. 13, Santander, 1995, pp. 84-87.

¹ ALEJANDRO DE LA SOTA, "Recuerdos y experiencias", in *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989, págs. 16-17.

² 1. La bombilla. El mayor rendimiento con el menor material. 2. Paul Klee. Las transparencias. Sugerir lo inmaterial, poner estacas en un campo, señalar. 3. Balenciaga. 4. Miró: color, vacío. 5. Los aviones. La más perfecta tecnología. 6. El haz de vías. Confusos y con sus leyes. 7. El canal. 8. Cooperativa. También la luz en la Cooperativa de Haag, Buijs y Lürsen. 9. Albers. El orden figurativo, la esencia que surge del plano". ISMAEL GUARNER, "Sobre unas diapositivas de las conferencias de la Sota", *Bau*, núm. 13, Santander, 1995, págs. 84-87.

de la obra y, por otra, la comprensión concreta de las modalidades de traspaso de un concepto artístico a un proyecto de arquitectura. Se parte de la tesis de que el proyecto de este edificio se puede interpretar como la determinación de una serie de problemas típicos de un proyecto arquitectónico (por ejemplo, la relación con la ciudad o la función), como la confrontación de esos problemas con operaciones típicas de las artes visuales (como la abstracción o la materia misma), a fin de establecer nuevas soluciones arquitectónicas.

El propio De la Sota, en el texto citado al inicio, se refiere al proyecto como la selección de los elementos que pueden estar en la mente del proyectista; a los materiales del proyecto y a su unidad, “todos los datos recibidos [...] han de dar solución a tantas posibilidades”.³ Con todo, explica también sirviéndose de la metáfora de los ojos vendados, que el recorrido puede no ser racional, lógico y enteramente describable, como nos recuerda José Manuel López-Peláez en un artículo sobre las caricaturas de Alejandro de la Sota.⁴

Josep Llinàs, quien en la década de 1980 trabajó con Alejandro de la Sota en la restauración del edificio del Gobierno Civil, en la introducción al libro *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones y conferencias*, aclara: “Pienso que aquello que manifiestan podría haber estado en el origen de la obra y, al revés, que el pensamiento que acompaña al proyecto y la obra podría haber originado el texto”.⁵ Estas palabras permiten confrontar los

³ ALEJANDRO DE LA SOTA, *op. cit.*, pág. 17.

⁴ “En el archivo de don Alejandro se guardan cientos de estos dibujos, algunos están publicados y han cobrado cierta popularidad. No cabe duda que manifiestan la facilidad con que se emplean los rasgos gráficos, no solo para mostrar las ideas, sino también como un verdadero instrumento de diálogo entre la actividad mental y su concreción física [...]. No se trata tanto de deformar la realidad como de cuestionarla con inteligencia y mirarla desde otro punto de vista que puede resultar sorprendente, y cuyo autor busca esa sorpresa y se divierte con ella”. JOSÉ MANUEL LÓPEZ-PELÁEZ, “Caricaturas”, *Circo*, núm. 26, Madrid, 1995, págs. 4 y 9.

⁵ JOSEP LLINÀS, “Introducción”, en MOISÉS PUENTE, (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 11.

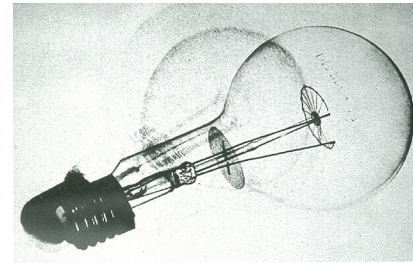
With this analysis of the Civil Government building in Tarragona, which I present as a critical reading of a constructed project, I would like to take a closer look at one particular question: the relationship that can be established between architecture and art. I have endeavoured to produce an analysis that offers both a structure that is useful to the reader and a concrete understanding of the means by which an artistic concept is transferred into an architectural project.

My analysis starts from the theory that the design process of the Civil Government building can be interpreted as one in which the architect identifies problems common to any architectural project (for example, the relationship with the city or the intended function of the building) and opens them to operations more commonly associated with figurative arts (such as abstraction, or the notion of material itself) to establish new architectural solutions.

De la Sota, in the text quoted at the beginning of the paper, refers to the design process as the selection of those elements that the architect may have in mind; the materials of the project and their unity, “all the received data [...] should response with an unavoidable solution”. That said, he also explains –using the metaphor of the blindfold– that the course of the project may not be rational, logical and fully describable, as José Manuel López-Peláez reminds us in his article on De la Sota’s caricatures.⁴

³ ALEJANDRO DE LA SOTA, *op. cit.*, p. 17.

⁴ “Don Alejandro’s archive contains hundreds of these drawings, some of which are published and have gained a certain popularity. They certainly demonstrate the ease with which graphical elements can be used not only to illustrate ideas but also as a genuine instrument for dialogue between mental activity and its physical manifestation. (...) It is less a question of distorting reality than questioning it intelligently and looking at it from a different perspective that could prove to be surprising, and of the artist seeking out and playing with this surprise”, JOSÉ MANUEL LÓPEZ-PELÁEZ, “Caricaturas”, *Circo*, no. 26, Madrid, 1995, pp. 4 & 9.



1. La bombilla



2. Paul Klee



3. Balenciaga

Josep Llinàs, who worked with Alejandro de la Sota on the renovation of the Civil Government building in the 1980s, expressed the following view in his introduction to a collection of De la Sota’s texts: “I believe that what [the texts] put forward could indeed have been at the origins of the work and, conversely, that the thought process that accompanies the project and the finished work could itself have originated the texts”.⁵ This has allowed the specific problems of the project to be addressed in the light of the artistic reflections contained in the texts. If we consider the conceptual nature of modern art, the fact that each piece requires its audience to contemplate it not passively but with an active effort to interpret the process of its creation and the meaning of the finished work, we can understand the research that this analysis suggests on the basis of a series of key concepts, such as abstraction and material.

Problems affecting the project

The design won a contest opened in 1957 for the construction of a public building in an area of urban expansion in the city of Tarragona, whose roots stretch back to Roman times. The building was to be situated next to a recently modernised circular plaza, whose design was immediately criticised by the architect. This explains why De la Sota chose to clad the building in stone, a clear sign of his rejection of its real physical context and a move to identify instead with the ancient city.

The building was to house the headquarters of the Civil Government, and would therefore serve as the residence of the governor, an institution of the highest authority over the city and one that wielded considerable power in Spain under Franco. This dual function – of housing both the offices of the Civil

problemas concretos del proyecto con las reflexiones artísticas introducidas los textos de Alejandro de la Sota.

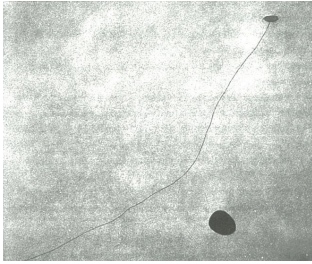
Si consideramos el carácter conceptual del arte moderno, el hecho de que cada obra precisa de un público no pasivo, sino una interpretación activa tanto del proceso de elaboración como del significado final de la obra, puede entenderse la investigación como aquello que el análisis nos sugiere a partir de algunos conceptos clave, como abstracción o materia.

Los problemas del proyecto

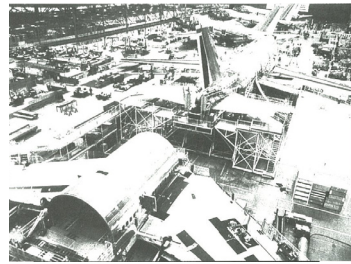
El proyecto del Gobierno Civil resultó ganador en un concurso convocado en 1957 para la construcción de un edificio en una de las zonas de expansión de Tarragona cuyos orígenes se remontan a la época romana. El edificio se emplazó en una plaza circular, poco antes urbanizada, cuyo diseño criticó enseguida el propio De la Sota. Esto explica que el arquitecto optara por la piedra para revestir el edificio en una muestra de rechazo al contexto real y en un gesto de acercamiento a la ciudad antigua.

El edificio debía servir como sede del Gobierno Civil –institución de máximo control y poder sobre la ciudad y la provincia en la España franquista– y también como residencia del gobernador. Según explicó el propio arquitecto, la doble función del edificio –albergar las oficinas del Gobierno Civil y las viviendas del gobernador, del secretario y de sus posibles invitados– fue otro de los problemas que planteaba el proyecto. Por este motivo, ya desde los primeros estudios, el volumen se dividió en dos partes, primero vertical y luego horizontalmente. Ya en la memoria del proyecto De la Sota

⁵ JOSEP LLINÀS, “Introducción”, in MOISÉS PUENTE, (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 11.



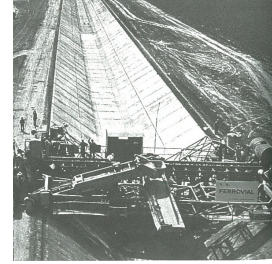
4. Miró



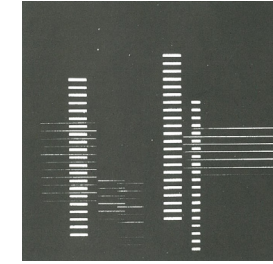
5. Los aviones



6. El haz de vias



7. El canal



9. Albers



8. Cooperativa

expresó la lucha frente a esta ambigüedad de usos. En la fachada frontal se concentran y se resuelven los problemas que la ciudad y la función planteaban al proyecto. A menudo se nos presenta la fachada principal en fotografías en blanco y negro, casi como una abstracción de llenos y vacíos, con su simplificación en cuadrados negros y su composición sobre un plano neutro.⁶

En la fachada del Gobierno Civil, el volumen cúbico de piedra se apoya sobre el vacío de la planta baja, donde apenas se perciben los cuatro pilares metálicos dispuestos a lo largo de la imperceptible curvatura de la plaza. Los balcones y las galerías se reducen a recortes y vaciados de la piedra. La línea negra horizontal, que se corresponde con la galería de la segunda planta, parece apoyarse solo sobre el vacío del balcón central. En la parte superior, los balcones cuadrados colocados a tresbolillo se equilibran en la fachada, sin expresar lo que en su interior albergan. En la último planta, apoyada sobre la cubierta, se sitúa una casa con un espacio central, una pequeña villa apenas visible, retranqueada respecto al volumen cúbico del edificio.

Abstracción y materia en arquitectura

¿Puede plantearse la hipótesis de que Alejandro de la Sota haya experimentado y encontrado la solución a los problemas del proyecto en algunos conceptos del arte moderno?

Una vez leídos los escritos de Alejandro de la Sota, resulta fácil trazar una línea que se mueve dentro del arte abstracto, desde Paul Klee a Josef Albers, pasando por los trabajos de la Bauhaus.

Government and the official residence of the governor, secretarial staff and guest quarters— was another of the problems posed by the project, as the architect himself acknowledged. This accounts for the fact that, from the first preliminary studies, the total volume was broken into two parts, vertically in the initial sketches, and horizontally in the final design. In his preliminary report De la Sota had already made reference to the efforts to combat this ambiguity in the intended use of the construction.

Among the design notes on the volumetrics of the building it is interesting to consider the reference to the redesigned office tower of the Johnson Wax Buildings, by Frank Lloyd Wright, where the section is constructed around the empty space created by cutting back the concrete slabs.⁶

The facade at once illustrates the problems that the city and the intended function posed to the project and the solutions that were found to these problems. The frontal view is often presented in black and white photographs, almost as an abstraction of its solid and hollow spaces, of its simplification into black squares and their composition on a white plane.

It is a facade in which the cubic volume of stone sits above the open space of the ground floor, where the only discernible elements are the four iron pillars distributed along the imperceptible arc drawn by the circular plaza; the balconies and gallery are simply cuts and recesses in the stone. The horizontal black line, drawn by the gallery on the second floor, appears to rest only on the empty space of the central gallery. Above this, the square, offset balconies establish an equilibrium in the design of the facade, without revealing anything about what is housed within. On the top level there is a small residential space

⁶ Among the writings and notes of the volumetric study of the building, there is one about the Johnson Wax office block (Racine, 1944) by Frank Lloyd Wright. In the section, the block is constructed around the space created by cutting back the concrete slabs.

with a central patio, built on the roof of the structure and barely visible; a small villa set back from the face of the cubic volume that the building presents.

Abstraction and material in architecture

Is it feasible to consider the hypothesis that Alejandro de la Sota found in some of the concepts of modern art a means of solving the problems with which his architectural project was faced?

Through the writings and talks of De la Sota we can easily draw a line that runs through abstract art from Paul Klee to Josef Albers, taking in the work of the Bauhaus school.

Inspirations. I say this with the utmost humility: I always seek architectural inspirations that are far removed from me, far removed from the architect. I do not like books on architecture. I would never like to think that something which is important to me in architecture has not found its motivation in something very far removed from the discipline [...] Things that have given me an understanding, a vibration that I have been able to use.⁷

At this point it is poignant to recall one of a De la Sota's more common anecdotes:

I was lucky enough to have sufficient resolve not to work [...] The good news came in the most absurd way. I remember that it was a book by Marcel Breuer that was called simply *Sun & Shadow*. The book discussed how Breuer protected the windows (...) He produced sculptures without being a sculptor.⁸

⁷ ALEJANDRO DE LA SOTA, "Conferencia en Barcelona" [1980], in MOISÉS PUENTE, (ed.), *op. cit.*, págs. 177-178.

⁸ *Ibid.*, pp. 170-171.

"Inspiraciones. Lo digo con toda humildad: siempre busco inspiraciones arquitectónicas muy lejos de mí, muy lejos del arquitecto. No me gustan los libros de arquitectura. Nunca quiero pensar que ha salido algo importante, para mí, de arquitectura que no haya sido motivado por algo muy lejano. Esta es una pintura de Josef Albers. De este tipo de cosas tengo infinidad, cosas que me han movido a un entendimiento, una vibración que ha sido aprovechada".⁷

Es oportuno recordar en este punto una anécdota que de la Sota citaba a menudo:

"Tuve la suerte de tener la fuerza suficiente para no trabajar [...]. La buena nueva llegó de la manera más tonta. Recuerdo que fue un libro de Marcel Breuer que simplemente se llama *Sol y sombra*. Aquel libro hablaba de cómo protegía él las ventanas [...] le salían esculturas sin ser escultor".⁸

De la Sota reconoce a Marcel Breuer el mérito de haber expresado claramente en su libro, un buen complemento de sus obras, aquel movimiento, aquella idea de la unidad de los contrastes que ya anunciaba en su título. Pero hay también un hilo directo que vincula a Breuer y a su libro *Sol y sombra* con la fachada del edificio de Tarragona. Este hilo pasa por Gottfried Semper y su idea de la fachada como revestimiento, como obra de arte textil.⁹

De la Sota solía citar también a Josef Albers. Hay diversos aspectos del trabajo de Albers que volvemos a encontrar en la

⁷ ALEJANDRO DE LA SOTA, "Conferencia en Barcelona" [1980], en PUENTE, MOISÉS (ed.), *op. cit.*, págs. 177-178.

⁸ *Ibid.*, págs. 170-171.

⁹ "Líneas y planos son elementos de una construcción axiomática del mundo, común al arte textil, a la definición semperiana de la tectónica y a la búsqueda de las razones formales de la naturaleza en la obra de Klee y Kandinsky". ANTONIO ARMESTO, "Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundación del universo doméstico como propósito experimental", *2G. Revista Internacional de Arquitectura*, núm. 17 (Marcel Breuer), Barcelona, 2001, pág. 22.

experimentación proyectual del arquitecto: en primer lugar, el arte textil, pero también el trabajo sobre los materiales y el tema del cuadrado superpuesto al juego de forma positiva y negativa. En este sentido, cabe recordar que una de las principales enseñanzas de Albers son el reconocimiento de los materiales y su uso correcto: “La forma depende del material con el que se trabaja”.¹⁰ La barandilla de bronce de la escalera principal del edificio del Gobierno Civil, plegada para ofrecer la mayor resistencia del material, parece realizada en un taller de la Bauhaus donde Albers llevaba a cabo el curso preparatorio.

“Me parece que en arquitectura hay dos maneras de hacer: la física y la química. Yo opté por la física, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que con unas pinzas siempre puedes dar con la personalidad de cada elemento”.¹¹

Muchos críticos han subrayado la importancia de los materiales en la arquitectura de Alejandro de la Sota. Su importancia queda meridianamente clara en las siguientes palabras del arquitecto:

“Me imagino el bien que nos haría el sentarnos ocho, diez días sobre el bloque de granito que vamos a utilizar en aquella misma obra; estar quince años contemplando el hormigón dentro de la hormigonera; ver kilómetros de laminado de perfiles..., pequeños ejercicios espirituales”.¹²

No es casualidad que De la Sota se refiera al bloque de granito; Galicia, tierra de donde es originario, está en gran parte construida en este material. Su modo de trabajar no atiende tanto a cuestiones compositivas, sino a los materiales. Al utilizar la materialidad de la piedra en el edificio del Gobierno Civil, De la Sota decide relacionarse con la antigua ciudad romana de Tarraco:

De la Sota credits Breuer with giving a clear explanation in this book (a good complement to the rest of his works) of precisely this movement, this idea of the unity of contrasts that is alluded to in the title. But there is also a direct thread that links Breuer and his book *Sun & Shade* to the facade of the building in Tarragona, and this thread passes through the work of Semper and his notion of the facade as a “dressing”, as a work of textile art.⁹ De la Sota also made frequent reference to Josef Albers. There are many aspects of Albers’ work that we can again identify in the experimentation of De la Sota: textile art, for one, but also the work on materials and the theme of the square, superimposed on the concepts of positive and negative form. Indeed, one of the main ideas espoused by Albers concerned the identification and correct use of materials: “The form depends on the materials with which one is working”.¹⁰ The handrail of the principal staircase in the Civil Government building, folded to ensure the greatest possible resistance, appears to come straight from the laboratories of the Bauhaus, where Albers taught the preliminary course.

“It seems to me that in architecture there are two ways of going about things: physical and chemical. I chose the physical way, where no element is mixed with another to produce a third, and where a simple pincer can be used to discover the personality of each element”.¹¹

Many critics have stressed the importance of materials in the architecture of De la Sota, an importance that is vividly brought to life in his own words:

“I imagine how good it would be for us to sit for eight or ten days before the

⁹ “Lines and planes are elements of an axiomatic construction of the world, common to textile art, the Semperian definition of tectonics, and the search for the formal reasons of nature in the work of Klee and Kandinsky.” Antonio Armesto, “Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundación del universo doméstico como propósito experimental”, in *2G. Marcel Breuer*, n.º 17, 2001.

¹⁰ JOSEF ALBERS, quoted in: MAGDALENA DROSTE *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Colonia, 1998, pág. 141.

¹¹ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Recuerdos y experiencias”, *op. cit.*, p. 16. See also: “Conferencia en Barcelona”, *op. cit.*, p. 171. Klee used the following words: “The elements should produce the form, but without sacrificing the total integrity. Conserving the total identity”. Paul Klee, *Teoría de l’art moderne*, Bern 1956, Editions Denoël, p. 36.

block of granite that we are going to use in the project; to spend a fortnight looking at the cement in the mixer; to watch kilometres of laminates being pressed ... Small spiritual exercises”.¹²

It is no coincidence that De la Sota refers to the block of granite, since in Galicia, where he grew up, everything is built from this material. His approach is driven less by composition than by considerations of materials. Specifically, for the Civil Government building he chose to evoke the ancient Roman city of Tarraco by harnessing the materiality of stone: “Really, stone, along with wood, is the only material that nature has given us in a pre-prepared form. Everything else, we could say, is chemical”.¹³ The Roman city with which De la Sota identifies his project is the one that continues to shape the image of the present-day city. Its references are not attractive monuments but rather a series of large stone constructions such as the aqueduct, the city walls and the praetorium. Its relation to the Roman city is a suprahistorical, totally material one.

Stone, the material of the ancient city, is used to construct the abstract recesses in the building’s facade. It is a three-dimensional facade that stands in contrast to the lateral facades, where the glass and marble slabs provide little thickness, illustrative of their function as a dressing. The excavated, three-dimensional material construction takes away from the representative value of the building’s facade. Among the design notes on the volumetrics of the building it is interesting to consider the reference to the redesigned office tower of the Johnson Wax Buildings, by Frank Lloyd Wright, where the section is constructed around the empty space created by cutting back the concrete slabs.

Juan Navarro Baldeweg, the painter and architect who designed the bronze shield used by¹⁴ De la Sota to balance the weights of the facade, wrote an extremely precise article (as only an artist of the built form

“Realmente la piedra es, junto con la madera, el único material que la naturaleza nos da prefabricado, todo lo demás, podría decirse, es ‘química’”.¹³

La ciudad romana con la que se relaciona De la Sota es la que permanece en la imagen de la ciudad. Sus referencias no son sus bellos monumentos, sino las grandes construcciones en piedra, como el acueducto, la muralla o el pretorio. Su relación con la ciudad romana es suprahistórica, totalmente material. También utiliza la piedra, el material con el que está construida la ciudad antigua, para construir los huecos abstractos de las fachadas del edificio. La fachada principal es tridimensional y se contrapone a las laterales, en las que el vidrio y las piezas de mármol tienen un grosor mínimo que explicita su función de revestimiento. La materia excavada y tridimensional va en perjuicio de la representatividad del característico plano de fachada del edificio.

Juan Navarro Baldeweg, pintor y arquitecto autor del escudo en bronce que De la Sota utilizó para reequilibrar los “pesos” de la fachada,¹⁴ escribió un artículo muy preciso sobre la abstracción en Alejandro de la Sota.¹⁵ Escrito como solo un artista que obra, que sabe hacer, lo haría, en este artículo explica la diferencia entre la abstracción geométrica de Giuseppe Terragni y aquella inmediata, material y verificable en el Gobierno Civil, abstracción que Baldeweg relaciona finalmente con Kazimir Malévich.¹⁶

¹³ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Palabras en la recepción del premio PINAT 88” [1988], en MOISÉS PUENTE, (ed.), *op.cit.*, pág. 80. También en *Alejandro de la Sota Arquitecto, op.cit.*, pág. 241.

¹⁴ He tenido la ocasión de entrevistar a Juan Navarro Baldeweg. De su período de aprendizaje en el estudio de Alejandro de la Sota, que coincidió con la construcción del Gobierno Civil de Tarragona, Navarro Baldeweg recordaba que para De la Sota era muy importante que el bronce tuviera el aspecto de una moneda desgastada en la que los trazos fueran apenas perceptibles al tacto.

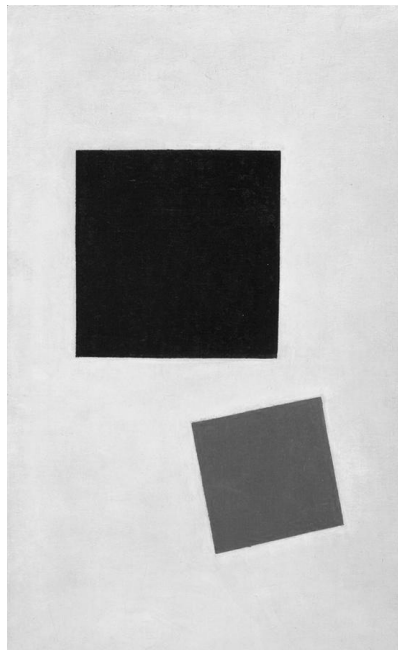
¹⁵ Una pauta interna caracteriza desmesuradamente a cada proyecto. Hay un proceder de ese razonamiento, en exigente progresión reflexiva que se pone de manifiesto, paradigmáticamente, en el temprano proyecto del Gobierno Civil de Tarragona. La voluntad de abstracción lleva las cosas hasta un punto en que dejan de serlo, trasmutadas en principio, convertidas por un proceso alquímico en *escollo* puro. Y es, ciertamente, un residuo limpio ya de toda escoria lo que podemos poner en paralelo en el *alma* del alzado del Gobierno Civil a la plaza en que se asienta. El edificio puede traernos a la memoria por un momento a Terragni, pero pronto nos apartamos de ese gran recuerdo. Advertir la diferencia en el uso de la abstracción es, a la vez, acercarnos al entendimiento de su singularidad. Estamos lejos de aquí de una complejidad abstracta nacida de una laboriosa génesis plástica. La naturaleza de la abstracción que presenta el Gobierno Civil es directa, corresponde a una imagen formulada de una sola vez, es una aparición repentina más próxima a Malévich que a Mondrian. Difícilmente encontraríamos en la arquitectura contemporánea un objeto tan icónicamente precisado, tan hipnótico. Es una figura de la presencia, como tres notas de timbal suscitadas al encuentro espontáneo de nuestra mirada”. JUAN NAVARRO BALDEWEG, “Una laboriosa abstracción”, *Arquitectura Viva*, núm. 3, Madrid, noviembre de 1988, pág. 30.

¹⁶ “El sentimiento intuitivo a encontrado una nueva belleza en los objetos; la disonancia de energías que resulta del encuentro entre dos formas”. MALÉVICH, KAZIMIR, *De Cézanne au suprématisme*, Éditions L’Age d’Homme, Lausana, 1974, pág. 41.

¹⁰ JOSEF ALBERS, (Citado en): MAGDALENA DROSTE *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Colonia, 1998, pág. 141.

¹¹ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Recuerdos y experiencias”, *op. cit.*, pág. 16. Véase también en: “Conferencia en Barcelona”, *op. cit.*, pág. 171. Paul Klee lo había expresado con las siguientes palabras: “Los elementos deben producir formas, pero sin sacrificar su integridad. Preservando su identidad”. PAUL KLEE, *Über die moderne Kunst*, Bentelli, Berna, 1979, 2ª ed. (versión castellana: “Credo del creador”, en *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007).

¹² ALEJANDRO DE LA SOTA, “Alumnos de Arquitectura”, *Arquitectura*, núm. 9, Madrid, 1959, pág. 3; también en MOISÉS PUENTE (ed.), *op. cit.*, pág. 39.



Kasimir Malévich,
"Composición suprematista", 1915.

Materia excavada: Malévich

El proyecto del Gobierno Civil se presenta en 1957, dos años antes de que el escultor vasco Jorge Oteiza decida suspender su obra escultórica interrumpiendo su "propósito experimental". Alejandro de la Sota ya se había interesado por Oteiza en un artículo sobre el proyecto de Francisco Javier Sáenz de Oiza, en colaboración con Oteiza, para una capilla en el Camino de Santiago:

"La piedra en forma infantil, y para eso llaman a Oteiza, casi infantil en su persona, por su perfección [...]. Es necesario pensar en metales aunque usemos piedras; las usaremos de forma mucho más pura, más noble; contraste entre macizo, pesadez y fragilidad, ligereza [...]. La piedra, usada como niños; el metal, como puros ingenieros; y todo unido, repito, por artistas".¹⁷

can) on abstraction in the work of Alejandro de la Sota,¹⁵ where he explains the difference between the geometric abstraction of a design by Terragni and the immediate, material abstraction apparent in the Civil Government

¹⁵ "An internal guideline characterizes every project. This reasoning evolves in a demanding reflective progression which, paradigmatically, materializes in the early project of the Tarragona Civil Government building. The desire for abstraction changes things to such an extent that they cease to be things; they are transformed, converted by a process of alchemy into pure *hindrance*. And, undoubtedly, the residue that we put in the *soul* of the elevation of the Civil Government alongside the square in which it is located is free of all slag. The building may momentarily bring to mind Terragni, but we soon cast this great memory to one side. Perceiving the difference in his use of abstraction draws us closer to understanding his uniqueness. It is far removed from an abstract complexity arising from a laborious plastic genesis. The abstraction of the Civil Government is of a direct nature; it is an image formulated once, a sudden appearance that is closer to Malévich than Mondrian. It is difficult to find in contemporary architecture such an iconically necessary, such a hypnotic object. It is a figure of presence, like three beats of a drum that prompt the spontaneous meeting of our gaze." NAVARRO BALDEWEG, JUAN, "Una laboriosa abstracción", *Arquitectura Viva*, no. 3, Madrid, November 1988, p. 30.

building, which Baldeweg likens to Malevich¹⁶.

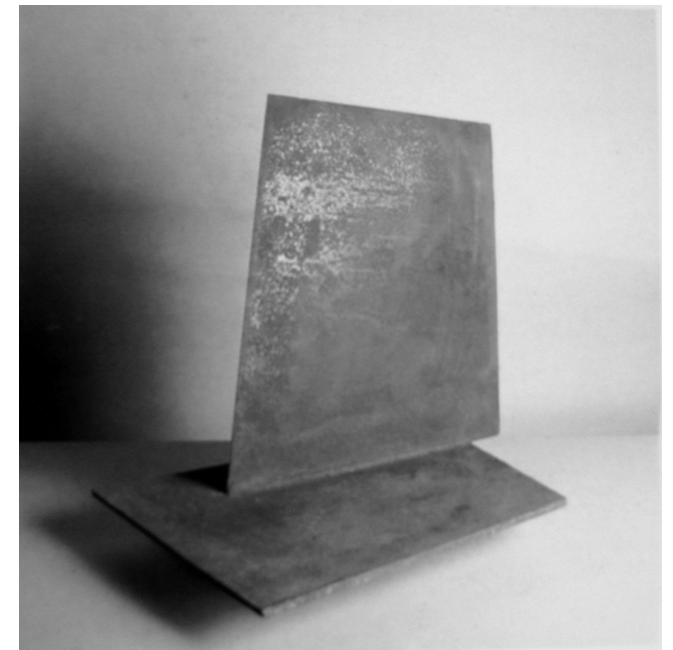
Excavated material, Malevich.

The project for the Civil Government building was submitted in 1957, the year in which the Basque sculptor Jorge Oteiza decided to cease his work and bring his experimental endeavours to an end. Alejandro de la Sota had already expressed an interest in Oteiza in an article on the plans made by Sáenz de Oiza for a chapel on the Way of St. James:

Stone is child-like in its perfection, which is why they called upon Oteiza, who is almost child-like in character [...]. We need to think of metals even though we are using stone; we will use it in much purer, more noble forms; the contrast between solidity, heaviness and fragility, lightness. [...] Stone, we use like children; metal, we use like true engineers; and the two together, I repeat, we use as artists.¹⁷

¹⁶ "Intuitive sentiment has found new beauty in objects; the dissonance of energies that results from the encounter between two forms". MALÉVICH, KAZIMIR, *De Cézanne au suprématisme*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1974, p. 41.

¹⁷ ALEJANDRO DE LA SOTA, "Una capilla en el camino de Santiago", *Revista Nacional de*



Jorge Oteiza, "Unidad mínima", 1959.

El "propósito experimental" de Oteiza se centraba en el vaciado de la materia, en la desocupación del cubo, del cilindro y de la esfera. Su continua referencia al arte abstracto de las vanguardias surge a partir de Malévich, con la creación de una figura espacial vacía, infinita, situada dentro de un marco. Todas las esculturas de Oteiza sobre el vaciado del cubo representan la definición de los límites de un posible espacio, de un vacío predispuesto a acoger.¹⁸ Así, por ejemplo, las centenares piezas del laboratorio de tizas expresan la tentativa de representar volumétricamente esta espacialidad.

Oteiza es también escritor. Escribe poesía, arte y ensayo. En su libro teórico, *Quousque Tandem...!*, recuerda su infancia:

"De muy niño, en Orio, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que

¹⁸ CARLOS MARTI ARIS, *Silencios elocuentes*, Edicions UPC, Barcelona, 1999, págs. 56-60.

¹⁷ ALEJANDRO DE LA SOTA, "Una capilla en el camino de Santiago", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 161, Madrid, mayo de 1955, pág. 24; también en PUENTE, MOISÉS (ed.), *op. cit.*, pág. 32.

había a mi alrededor [...]. Me van a permitir otro recuerdo: la satisfacción inolvidable, que se me despertó en la cantera, fue perforar la piedra: descubrir el otro extremo libre del agujero [...]. Es ahora que puedo asociar estos dos recuerdos. Si de escultor no hubiera concluido mi actividad experimental en un solo y simple espacio vacío, yo hubiera olvidado seguramente estos recuerdos”.¹⁹

De la Sota contemplaba las grandes excavaciones en la materia de la ciudad romana desde este mismo punto de vista. Entre él y la ciudad parece interponer el vacío de Oteiza. De este toma prestado su capacidad de arrastrar las cuestiones, de trabajar por sustracción, como la propuesta de una “estética negativa” que Oteiza había teorizado:

“Actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero que perseguimos”.²⁰

El análisis de la obra escultórica de Oteiza nos ofrece otras indicaciones sugerentes. Para la IV Bienal de São Paulo (1957), Oteiza idea una serie de maquetas de vidrio en las que juega con la luz que se filtra mediante la superposición de diversos planos transparentes: las “paredes luz”. También en el edificio del Gobierno Civil, la fachada se vuelve tridimensional y los balcones se transforman en cajas de luz construidas en vidrio y excavadas dentro de la vivienda.²¹ José Manuel López-Peláez recordaba que el propio De la Sota hablaba de “quitarle peso” cuando reflexionaba sobre su modo de proyectar. Para exponer sus principios compositivos, De la Sota citaba a Paul Klee. La imagen que más frecuentemente utilizaba era la del cuadro *Casas de cristal*,²² al que se refería del siguiente modo: “Una inspiración fabulosa, la cosa que no pesa, que no se sabe cómo se enlaza, pero que hay un orden”.²³

The experimental approach of Oteiza focused on the excavation of material: the emptying of the cube, of the cylinder, of the sphere. His continual references to the abstract art of the *avant garde* are illustrated through Malevich, with the creation of an empty, infinite spatial figure situated within a frame. All of the sculptures by Oteiza that address this notion of the emptying of the cube represent a definition of the limits of a possible space, of a hollow ready to be filled.¹⁸ So, for example, the huge number of pieces in the *Chalk Laboratory* collection reflect an attempt to represent this concept of space volumetrically. Oteiza is also a writer –of poetry, art and essays–. In what is perhaps his best-known theoretical book, *Quousque Tandem...!*, he describes his childhood:

When I was a very young boy, in Orío, my grandfather used to take us for walks to the beach. I felt drawn to these great hollows in the part of the beach furthest from the shore. I used to hide in one of them, lying down and gazing at the vast open expanse of the sky above, while everything else around me disappeared. [...] If I may, I will offer another recollection: the unforgettable satisfaction that was awoken in me in the quarry, piercing the stone. [...] It is only now that I am able to draw the association between these two memories. If my experimental work as a sculptor had not ultimately led to a single and simple empty space, I would certainly have lost these memories.¹⁹

De la Sota views the great excavations of the Roman city of Tarraco from the same perspective. Oteiza’s mold seems to come between him and the city. De la Sota borrows Oteiza’s ability to extend questions, to work by subtraction, adopting the *negative aesthetic* theory that Oteiza had developed:

“to carry out the creative act through successive negations, in a progressive series of eliminations, phenomenologically speaking, reducing to a parenthesis all that which we must separate in order to isolate the true goal that we are pursuing”.²⁰

Arquitectura, no. 161, Madrid, May 1955, p. 24; also in PUENTE, MOISÉS (ed.), *op. cit.*, p. 32.
¹⁸ CARLOS MARTÍ ARIS, *Silencios elocuentes*, Edicions UPC, Barcelona, 1999, pp. 56-60.
¹⁹ JORGE OTEIZA, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Auñamendi, San Sebastián, 1963, no. 75 (Oteiza did not accept the page numbering).
²⁰ *Ibid.*, no. 63.

But an examination of Oteiza’s sculptural work also reveals examples of great beauty: for the IVth Sao Paulo Bienal, Oteiza designed a series of glass models which he used to experiment with filtered light by overlaying multiple transparent planes, his ‘light walls’. In the case of the Civil Government building, the facade is made three-dimensional and the gallery and balconies become lightboxes in glass, excavated from the surface of the construction.²¹ As J. M. López Peláez recalled, when De la Sota reflected on his own design process he usually referred to ‘slimming down’.

De la Sota frequently cited Klee to illustrate his principles of composition. In particular, the image he most commonly used was the *Glass houses*,²² which he described as: “A fabulous inspiration, something that isn’t heavy, that isn’t clearly articulated, but which has an order”.²³

Let us again compare the art of Klee and the facade of the building.²⁴ The formal analogy is immediately apparent, but in the pages of Klee’s *Theory of form and figuration*²⁵ de Klee we can also establish the principles that are observed in the plans for the facade of the Civil Government building.

In the second chapter of the *Pädagogisches Skizzenbuch*²⁶, having defined the meaning of dimensions, Klee addresses the theme of balance, illustrating it with the theory of stones placed vertically on top of a foundation stone to form a tower. In the same way, De la Sota seemingly expressed his doubts about the project and its functional purpose, first by introducing the consideration of balance and the weight of the forms, and then with the shifting of the axis, which can be seen explicitly in the main facade.

De la Sota hides the two different functions, but also the necessary representativeness of the building, while at the same time expressing his espousal of modern architecture through the abstraction of forms. The principles of modern art are apparent in

²¹ “Light too, the idea of profoundly illuminating, is dealt with by Jacobsen in a highly attractive manner”. ALEJANDRO DE LA SOTA, “Interview (with Arne Jacobsen)” [1990], in MOISÉS PUENTE, (ed.), *op. cit.*, p. 121.

²² De la Sota had also used this same painting to illustrate his project for a glass building for the new headquarters of the airline Aviaco (Madrid, 1975).

²³ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Conferencia en Barcelona”, *op. cit.*, pág. 178.

²⁴ Véase: JUAN ANTONIO CORTÉS, “Lecciones de equilibrio”, *Anales de Arquitectura*, no. 6, Valladolid, 1995, pp. 181-184.

²⁵ PAUL KLEE, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Florian Kupferberg, Maguncia/Berlín, 1965. (*Pedagogical sketchbook*, Faber, London, 1968).

²⁶ *Ibid.*



reformas en el Gobierno Civil, c. 1985-86

Volvamos a confrontar un cuadro de Klee con la fachada del edificio.²⁴ La analogía formal es inmediata, aunque también entre las páginas escritas en *Teoría del arte moderno*²⁵ de Paul Klee podemos establecer los principios que se encuentran en el proyecto de la fachada principal del Gobierno Civil. En el segundo capítulo del libro *Bosquejos pedagógicos*,²⁶ después de haber definido el sentido de las dimensiones, Klee aborda el equilibrio que llega a ejemplificar con una teoría de piedras superpuestas que constituyen una torre. Es como si De la Sota expresase sus dudas sobre el proyecto, su destino funcional, poniéndolo en crisis, introduciendo primero el equilibrio y el peso de las formas para, más tarde, ejercer un movimiento explícito en el eje de la fachada principal.

De la Sota esconde las dos funciones del edificio –vivienda y parte administrativa–, pero desarrolla la obligada representatividad. Al mismo tiempo, declara su adhesión a la arquitectura moderna mediante la abstracción de las formas. Los principios del arte moderno se encuentran en la fachada principal; de hecho, las líneas y los claroscuros son los medios plásticos esenciales.²⁷ Sin embargo, un ulterior concepto atraviesa la experiencia del arte moderno y las páginas del tratado de Klee: el movimiento, que en la fachada principal del edificio se concreta en el desequilibrio de los balcones.

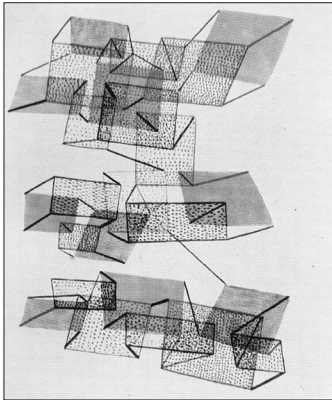
²⁴ Véase: JUAN ANTONIO CORTÉS, “Lecciones de equilibrio”, *Anales de Arquitectura*, núm. 6, Valladolid, 1995, págs. 181-184.

²⁵ PAUL KLEE, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Florian Kupferberg, Maguncia/Berlín, 1965 (versión castellana: *Bosquejos pedagógicos*, Monte Ávila, Caracas, 1974).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ “El menor de estos elementos es la línea, una cuestión solo de medida [...]. Los valores de claro-oscuro o de tonalidad son de otra naturaleza: las numerosas gradaciones entre el blanco y negro. Este segundo elemento concierne a cuestiones de peso”. PAUL KLEE, “Del arte moderno”, en *Teoría del arte moderno*, *op. cit.*

¹⁹ JORGE OTEIZA, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Auñamendi, San Sebastián, 1963, núm. 75 (Oteiza no acepta la numeración de las páginas).
²⁰ *Ibid.*, núm. 63.
²¹ “También la luz, la idea de iluminar en profundidad, en sección, es algo tratado por Jacobsen de manera muy atractiva”. ALEJANDRO DE LA SOTA, “Entrevista (sobre Arne Jacobsen)” [1990], in MOISÉS PUENTE, (ed.), *op. cit.*, pág. 121.
²² De la Sota también había utilizado esta misma pintura para ilustrar su proyecto de edificio de vidrio para la nueva sede de la compañía aérea Aviaco (Madrid, 1975).
²³ ALEJANDRO DE LA SOTA, “Conferencia en Barcelona”, *op. cit.*, pág. 178.



Paul Klee, "Casas de cristal", s.f.

"Todo devenir reposa en el movimiento. En el Laocoonte (con el que antaño gastamos bastantes de nuestras reflexiones juveniles), Lessing hace una gran causa de la diferencia entre el arte del tiempo y el arte del espacio. Pero bien mirado, no es más que una ilusión erudita, puesto que el espacio también es una noción temporal. El factor tiempo interviene desde el momento en que un punto con el movimiento se convierte en línea. Así como la línea genera una superficie en su desplazamiento".²⁸

El vacío como unidad de contrastes

La luz, el equilibrio y la gravedad son los temas fundamentales de la composición escultórica, pictórica y arquitectónica de Juan Navarro Baldeweg. Dejémonos guiar por sus palabras para desarrollar un último aspecto de este proyecto. En un texto sobre el proyecto de viviendas en para Alcudia (Mallorca, 1983-1984) de Alejandro de la Sota, Navarro Baldeweg destaca una cuestión fundamental que relaciona el vacío con la unidad de contrastes.

"Los dibujos manifiestan una capacidad artística envidiable para ensamblar cosas distantes en un único impulso. Todo parece quedar definido entre extremos, cubriendo distancias en un vaivén de observaciones [...]. Esta manifestación del vivir concreto está lejos de ser banal. Los dibujos conmueven

the facade: lines and *chiaroscuro* are, in fact, the fundamental forms of plastic expression.²⁷ But a later concept also runs through the experience of modern art and the pages of Klee's notebooks: movement, which is transmitted in the building's facade through the disarticulation of the galleries.

"Movement is the source of all change. In Lessing's *Laocoön*, on which we squandered study time when we were young, much fuss is made about the difference between temporal and spatial art, but looking into the matter more clearly we find that all this is but a scholastic delusion for space, too, is a temporal concept. When a dot begins to move and becomes a line, this requires time. Likewise, when a moving line produces a plane."²⁸

Empty space as a unity of contrasts

Light, balance and gravity are the core themes in the sculptural, pictorial and architectural compositions of Juan Navarro Baldeweg. Let us be guided, then, by his words in addressing the final aspect of the project. Navarro Baldeweg, in his description of another design by De la Sota for Alcudia, highlights a fundamental question: the relation between empty space and the unity of contrasts.

The drawings reveal an enviable artistic capacity to assemble different things in a single impulse. Everything appears to be defined between extremes, covering distances in a back and forth of observations... This manifestation of concrete existence is far from banal. The drawings are emotive through their constant melding of the necessary and the contingent, the near and the far, the static and the mobile in different scales, situations and rhythms.²⁹

The unity of contrasts that we have encountered at various points in this analysis is an explicit reference to Breuer, and a genuine point of reference in the building's construction, where the interior light strikes a

contrast with the black hollows, and the dark masses of the exterior are transformed into lightboxes. We can precisely describe at least three architectural solutions that make use of this emptiness, in addition to the balconies already described: the villa with a central patio that De la Sota planned for the roof of the building, with its introverted planimetric design; the representative open space of the second floor, where the ceiling is transformed into a light source and the elements of which it is composed appear to fluctuate, arranged so as to contribute to the realisation of the space;³⁰ and, finally, the open space in which the general public are attended on the ground floor, the true covered area that the architect contrasts with the banality of the plaza designed by speculators, which contains only heavy vertical and horizontal marble elements; the bench in the lobby and the benches in the new public space, which appear to lie on the ground in a manner strongly reminiscent of contemporary works of minimalist art.

My aim at this time is not to open new fronts of inquiry but rather to close existing ones, recalling the custom in Spanish architecture of always monitoring developments in Scandinavian architecture, asking what lies beyond the atrium of the Stockholm Public Library building or the hall of the Gothenburg City Hall, design by Asplund,³¹ or perhaps the atrium at the entrance to Jacobsen's National Bank of Denmark building. What is there but the beauty of carving the same space into the material? And what is all the subsequent work of De la Sota if not the structural, technical and spatial confirmation of this empty space?³²

al fundir en todo momento lo necesario y lo contingente, lo próximo y lo lejano, lo estático y lo móvil en diferentes escalas, situaciones y ritmos".²⁹

La unidad de contrastes que hemos visto aparecer aquí y allá a lo largo de este análisis, constituye una referencia explícita a Marcel Breuer y una referencia real en la construcción del edificio, donde la luz interna se contrapone a los agujeros negros, donde las masas oscuras del exterior se transforman en cajas de luz. Podemos establecer con precisión al menos tres soluciones arquitectónicas de realizaciones de este vacío más allá de los balcones ya descritos: en primer lugar, la villa introvertida con un espacio central que De la Sota proyecta sobre la cubierta del edificio; en segundo lugar, el vacío representativo de la planta segunda, donde el techo se transforma en una máquina de luz y todos los elementos que lo definen parecen fluctuar predispuestos a la realización de este espacio;³⁰ y, por último, es en el vacío del espacio público de la planta baja, la verdadera plaza a cubierto, que el arquitecto contrapone a la banalidad de la plaza exterior, donde tan solo se encuentran los pesados elementos de mármol, en posición vertical y horizontal, del mostrador de la portería y de los bancos que reposan sobre el suelo, como si de una obra de arte minimalista se tratara.

No es el momento de abrir otros frentes, sino de cerrarlos, recordando la costumbre de la arquitectura española de observar la arquitectura nórdica, preguntándose qué hay más allá del atrio de la Biblioteca pública de Estocolmo (1918-1927) o de la sala del Ayuntamiento de Gotemburgo (1934-1937) de Erik Gunnar Asplund,³¹ o quizás del atrio de ingreso al Banco Nacional de Dinamarca (Copenhague, 1965-1978) de Arne Jacobsen. ¿Qué hay sino, la bellísima realización en la materia de ese mismo vacío? ¿Y qué es toda la obra posterior de Alejandro de la Sota sino la comprobación estructural, técnica y espacial de ese vacío?³²

²⁹ JUAN NAVARRO BALDEWEG, "Construir y habitar", *AV monografías*, núm. 68, Madrid, noviembre-diciembre de 1997, págs. 30-31. También en IÑAKI ÁBALOS, JOSEP LLINÀS, y MOISÉS PUENTE, *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, pág. 491.

³⁰ En referencia a los interiores del Gobierno Civil de Tarragona, Josep Llinàs hace que nos fijemos en que los entarimados no se apoyan en el suelo: "Las divisiones no están sujetas a sistema formal alguno. Bailan en la superficie de la planta: no hay zócalo y, por tanto, los pies de la pared no están aprisionados entre dos carriles que se levantan del suelo". JOSEP LLINÀS, "El Gobierno Civil de Tarragona", en LLUIS ORTEGA, y MOISÉS PUENTE, (eds.), *Saques de esquina*, Pre-Textos, Valencia, 2002, pág. 86.

³¹ JOSÉ MANUEL LÓPEZ-PELÁEZ, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002.

³² Basta pensar en la cercha invertida del gimnasio del colegio Maravillas (Madrid, 1960-1962), cuya sección constituye todo el tema del proyecto.

²⁸ PAUL KLEE, "Credo del creador", *op. cit.*

ear

escola tècnica superior d'arquitectura de reus



[publicacions]

urv

enagen PostScript
arquitectura1.ep