



03_ Con nombre propio: singularidades



“Sucedé algo y lo conmemora.
Inca una piedra en el suelo y hace un monumento,
el menhir.
Algo trascendente ha ocurrido.”

Alejandro de la Sota

Miradas cruzadas. Arte e ideología en la configuración del poblado de Esquivel

Inmaculada Guerra Sarabia, Francisco Pinto Puerto, Dpto. Expresión Gráfica Arquitectónica,
Universidad de Sevilla

El poblado de colonización de Esquivel, obra del arquitecto Alejandro de la Sota (1952-55), se reconoce por su singular concepción y formalización dentro del conjunto de poblaciones que este simposio pretende analizar. Las posibilidades de transformación representadas de la idea tradicional de “poblado” que tipificó el antiguo Instituto Nacional de Colonización desvelan la entrada y manipulación de registros del máximo interés, cuya descodificación entendemos necesaria para su adecuada comprensión. Este hecho ya ha sido detectado, y en buena medida puesto en valor, por la crítica arquitectónica contemporánea, moviéndonos en terrenos abonados por intuiciones, reflexiones e interpretaciones que insisten en las intenciones plásticas y escénicas desplegadas por De la Sota. Esta actitud no puede explicarse sólo como referencias personales a modelos académicos, neobarrocos o expresiones populares espontáneas que parecen activar, intuitivamente, nociones estéticas afines a las propuestas del racionalismo, tal como ha quedado manifestado por aportaciones contemporáneas (CAPITEL, 1981) (DEL LLANO, 1994) (CHACÓN, 2004). Estos trabajos dejan patente la alteración producida por Esquivel del tipo “poblado de colonización” para expresar una condición escultórica, matérica, sostenidas por una interpretación dibujística, gráfica, a la que nosotros queremos añadir una intención subliminal, soportada en expresiones artísticas cercanas en el tiempo, provenientes no sólo de expresiones plásticas, también de propuestas literarias. De la Sota construye un mensaje que, a una distancia temporal suficiente respecto a los acontecimientos, entendemos claramente opuesta a los designios políticos del momento, con una intención de “colonización mental” del colectivo usuario de estos poblados¹. Toda colonización lleva consigo la destrucción y suplantación de creencias ancestrales y hábitos culturales de los pueblos. La metáfora se revela contra la colonización cultural² y, es en esa relación dominación-dominado, tan presente en la obra de Lorca, donde hallamos el Poblado de Esquivel presentado como espacio escénico. Una elaborada metáfora de la colonización física propuesta por el Instituto, realizada desde las propias configuraciones arquitectónicas, que aspira a cambiar una realidad con la que el propio autor se manifiesta en desacuerdo, tal como deja patente en alguno de sus escritos coetáneos³.

Para entender Esquivel es preciso cualificar de paradójica la actitud con la que se enfrenta Alejandro De la Sota a esta intervención. Es una experiencia que puede considerarse como germen de un cambio positivo en los métodos de actuación tradicionales a través de la construcción de redes de participación cultural y políticas. En él se revelan algunas tensiones conceptuales e ideológicas que pueden ayudarnos a responder a estas cuestiones y a entender sus metas. Los argumentos que podamos barajar, al tratarse de símbolos representativos y no discursivos, nunca parecen ser definitivos, pero lo cierto es que justamente coincidiendo con sus años de formación todavía se vive un ambiente bélico, donde las relaciones entre sucesos políticos y manifestaciones plásticas y literarias ponen de manifiesto el deseo de una renovación cultural⁴.

Proponemos una serie de miradas cruzadas sobre el problema planteado en la interpretación del proyecto de Esquivel, que más allá de afinidades formales, aparecen como un juego de espejos donde quedan reflejados los conflictos en los que se desenvuelven nuestros más cercanos movimientos de vanguardia⁵, que se debaten entre la importación de una experiencia internacional y la construcción de una identidad afincada en nuestra tradición, tal como ya se ha puesto de manifiesto en numerosos trabajos de investigación. Será en este campo en el que se desvelen semejanzas con otros planteamientos y experiencias de artistas plásticos y literarios anteriores y coetáneos, como serían los cercanos Alberto Sánchez, Miguel Hernández o Federico García Lorca, que intentaremos argumentar en lo posible, aportando un eslabón más a la cadena de relaciones que forman parte del imaginario e ideario de su autor⁶. Observaremos en este proyecto de “poblado”, o mejor “pueblo”, registros muy variados coherentes con una mentalidad que se resiste a los designios del momento, buscando rememoraciones de lo autóctono y popular más allá de “la forma de las cosas”, que le permiten transformarlas en arquitectura cargada de significados que, además de servir de escenario a una vida cotidiana, funcionalmente dispuesta, pretenden elevarse (evidentemente sin excesiva fortuna) en manifiesto velado para intentar transformarla.

La construcción de un mensaje

Algo tan aséptico y sucinto como las memorias de los proyectos de arquitectura, sobre todo en estas fechas, ocupadas normalmente en justificar dimensiones y elecciones entre los estándares constructivos, es aprovechada inesperadamente por Alejandro de la Sota para plantear una postura, una actitud renovadora, que en las primeras líneas se apresura a aclarar conforme al “esquema funcional del pueblo, de todo el pueblo, y se edificó sobre él tal cual, por no haber encontrado motivo que impidiese el hacerlo”⁷. Tras esta advertencia, que nos sitúa al inicio del problema, lanza todo un manifiesto sobre la idea de “pueblo” revisada y renovada, inicial y aparentemente, desde una postura racionalista, para formular finalmente *una nueva disposición* donde su ubicación, *al margen de una carretera de cierta importancia*, le servirá de motivo –o excusa– para construir un mensaje. Este se ofrece planteado en un doble sentido, del todo contradictorio: como modelo renovado de propaganda –vehículo de mensaje– de un programa oficial, y como expresión de un ideal de recuperación de valores ancestrales y tradicionales fuera del folclorismo, desde una visión actual, contemporánea. Contradicción que leemos a priori como respuesta a unas circunstancias difíciles, a las que debe responder sin renunciar a una necesidad de renovación en la que también se encuentra inmerso.

En cuanto a la propuesta de un nuevo modelo de propaganda o mensaje, la lectura de la memoria del proyecto, así como los informes técnicos que sobre el mismo fueron elaborados por el Servicio de Arquitectura y la Sección Primera del Ministerio de Agricultura, desvelan un rechazo frontal a tal renovación, formalizado en una declaración que subestima el intento de De la Sota mediante su reducción a cuestiones meramente formales⁸:

“[...] El autor del proyecto afirma en la Memoria su deseo de hacer un pueblo con un concepto totalmente distinto a los actualmente contruidos o en construcción por el Instituto. [...] Examinado el proyecto estimamos que aunque el autor afirma en la Memoria que se trata de ‘una nueva concepción de pueblo’ no encontramos en su desarrollo más que algunos detalles aislados que se aparten de la tónica general que se viene manteniendo en los trazados de los mismos [...]”

Se elude así todo posible debate, aprobando finalmente el proyecto con algunas condiciones que, curiosamente, no afectan a aquello que las Secciones del Instituto encuentran “poco grato”⁹, entre las que destaca con diferencia la propuesta para la realización de la plaza principal desplegada, con-

vertida en motivo fundamental de desencuentro, mientras el resto parece mantenerse en términos funcionales y dimensionales *adecuados*. La fuerza de la opinión De la Sota al respecto de estas posturas oficiales se puede comprender ante el hecho de que se llegara a aprobar su propuesta sin apenas modificaciones aparentes a pesar de la severidad de los informes técnicos, pero también por varios escritos coetáneos como el mandado en 1953 a la *Revista Nacional de Arquitectura*¹⁰:

“[...] Defendemos la pobreza de un mundo fatuo y engreído, y que conste que ésta no es una posición cómoda, ya se sabe, ni tampoco popular porque no halaga. Atacamos el mármol y el bronce como concepto, aunque podamos llegar luego a usarlos. Defendemos la cal y defendemos el barro y es que creemos que gozar de la cal y el barro es un final y es un principio: final, porque nos ha costado mucho alcanzarlo; principio, porque de este cero queremos empezar a vivir nuestra vida de arquitectos [...]”

En este discurso los materiales se convierten en metáforas que enfatizan los valores deseados y detestados por el autor en un intento por conceptualizar su obra dentro de un contexto cultural que pretende sea reconocido más allá de las cuestiones formales a las que la oficialidad quiere reducir el problema. Por otro lado, el proyecto se produce en un momento especial dentro de la trayectoria de De la Sota, donde parece materializarse la promesa que realizara ante la maqueta de Molenzún en conmemoración a Gaudí sólo un año antes¹¹:

“[...] Jugó Molenzún, y acertó, con las formas; liberó su alma en su maqueta. Sentí envidia y prometí repetir su intento. Ya alguna vez había yo pensado en esa casa hecha de masa, donde estaríamos dentro, con el barro; la bóveda se habría logrado en medio de grandes gritos, empujando la masa con las manos, los huecos, las ventanas, las habríamos hecho con el dedo, el índice, casi haciendo turrón, y la puerta la abríamos en la masa de una formidable patada, con la fuerza y la necesidad de salir. [...]”

Texto en el que encontramos a un De la Sota con una actitud surrealista¹², patente en la dimensión onírica de los objetos representados, en sus recuerdos, en el proceso de introspección analítica de los fenómenos, en ese sentido de proyección que ya expusiera André Bretón¹³. Se produce así un debate típicamente surrealista, entre el marco exterior, deudor de la tradición vernácula, traslación de soluciones arquitectónicas tipificadas dispuestas aquí de forma aleatoria, y un marco interior formado por sus vivencias y experiencias en tierras andaluzas, donde se mezclan lo curioso con lo importante. Marcos que después serían proyectados sobre la propia idea de ciudad, de poblado, que el autor afronta.

La idea de Esquivel como “ciudad de significados” aparece ya esbozada en este texto, cargado de intenciones expresivas, como cajas preparadas para recibir un alud de imágenes y experiencias preparatorios del proyecto, recogidas en “viajes, estancias, sin fotos ni apuntes [...] Pasado el tiempo, los recuerdo dibujando los detalles: puertas, ventanas, chimeneas, las tapias y sus coronaciones”¹⁴. Será esta actitud de distanciamiento de lo inmediato, en la que se logra una reducción a lo esencial del recuerdo –la máxima expresión con el mínimo material– donde encontraremos las primeras afinidades con la trayectoria de Alberto Sánchez y la llamada escuela de Vallecas¹⁵. Bastan imágenes como las elaboradas en numerosas obras pictóricas surrealistas de Alberto Sánchez o aquellas más contundentes de Giorgio Chirico, para entender esa reducción de los elementos arquitectónicos a metáforas atrevidas, edificios en medio del vacío terrizo, agrario en el primero, de planos inertes en el segundo, afines al creado en Esquivel donde “la plaza al desenrollarse, al desenroscarse, echa fuera de su seno a edificios exentos que dentro de ella están y así se nos despegan la Iglesia y el Ayuntamiento que se sitúan, solos, en el lugar más lucido de este pueblo, delante de esta fachada que la plaza en su estirarse, formó”¹⁶ (ver plano de Esquivel, p. 193).

Como el propio autor argumenta, “siguiendo estos pensamientos puede llegarse a una nueva concepción de pueblos en la que se trate, precisamente, de resaltar todo aquello que hemos indicado como mejor en el pueblo [...]”. Quedando mostrado a quien transita por la carretera cercana una imagen clara, sencilla de leer, contundente, donde cada objeto es leído en su identidad y en su disposición respecto al conjunto, transmitiendo un mensaje, “propaganda” de lo que entiende se debe recuperar, más allá del legado material y constructivo conservado en nuestros pueblos. Son aquellas rememoraciones que encontramos en fuentes literarias y artísticas que llegan de una época tensa y brillante, las que corren veladas en la arquitectura de Esquivel. El reencuentro de “la propia identidad en la naturaleza, en una naturaleza agraria” en las imágenes literarias y configuraciones formales usadas por De la Sota, será el vínculo que aunó a muchos artistas en torno a 1934, entonces filtrado por los movimientos de vanguardia e inmersos en intensos conflictos sociales¹⁷, ahora por la difusión de las experiencias del Movimiento Moderno, pero sobre todo, de las experiencias del laboratorio de investigación que suponían focos como Brasil¹⁸. Nuevas formas y nuevas concepciones urbanas donde observamos, por ejemplo, una actitud semejante en el tratamiento de los edificios públicos, exentos.

Alternativas a la idea de pueblo

En este pensamiento de pueblo adquiere un valor especial la idea de belleza como calificadora de la vida rural, frente a la idea de embellecimiento propuesta por el Instituto, que vemos reflejada en numerosos libritos y guías donde se da un valor fundamental a lo material, a la apariencia “agradable y simpática” de determinados elementos constructivos como cercas, tapias, pavimentos y vegetación, cuya presencia es necesaria, aunque no más allá de lo anecdótico¹⁹. Sin renunciar a estos restos folclóricos, fragmentos de la memoria como lo hemos conceptualizado, De la Sota perseguirá su esencia, su espiritualidad, llegando a un nuevo punto de encuentro con los artistas plásticos que le precedieron²⁰.



1. Esquivel. Alejandro de la Sota. 1952. Foto: Francisco Pinto Puerto, Inmaculada Guerra Sarabia

La idea del espacio como escena de lo cotidiano quedó expresada en la memoria del proyecto, “la sensación de tranquilidad y sosiego que el ambiente de sus calles y plazas nos produce [...] esa escala humana que hace acogedores los pueblos, [...] Otras calles de ‘penetración’, arboladas, verdes, con paseos centrales, bancos y tapias recortadas al uso andaluz nos dan acceso a las ‘íntimas’ antes citadas”²¹. Valores de lo cotidiano a los que pretende añadir una cualidad más, consecuencia de ser una obra hecha desde estamentos oficiales y no de un crecimiento orgánico, la de la propaganda de los que estos pueblos mejor tienen.

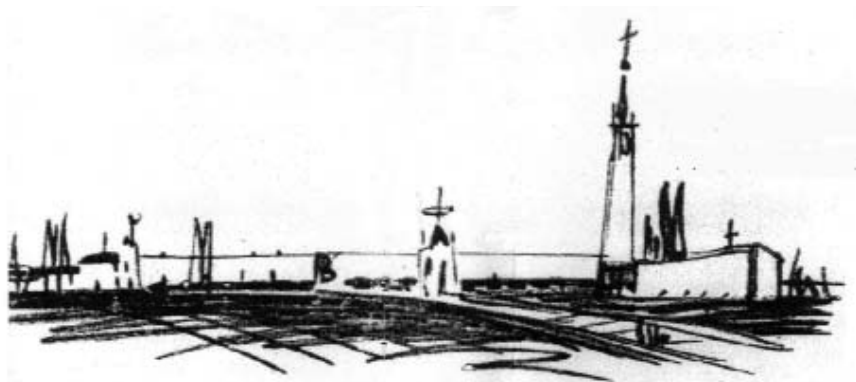
Y para ello la plaza asume un valor especial, escénico, de *vacío*²² que reconocemos lleno de un valor simbólico que recuerda el lenguaje de Lorca y Alberti, altamente metafórico. Estas obras literarias son difícilmente entendibles sin el marco arquitectónico, siempre presente, lleno de símbolos que el espectador debe decodificar, estableciendo así su necesaria categorización y constante relectura²³. En nuestro caso este pensamiento llega a su máxima expresión en el diseño de la fachada del pueblo, su plaza, donde los actores quedan expuestos, con todos sus detalles (fig. 2):

“La Iglesia [...] y casa del Cura Párroco, exentas como se ha indicado, forman un conjunto o núcleo religioso próximo a la carretera que ha de lucir en la visión del pueblo al tener como fondo la cinta blanca que forma ‘nuestra Plaza’ desarrollada [...] el Ayuntamiento, también situado delante del Pueblo, con sencillez grande, solamente con un ligero empaque correspondiente al único edificio administrativo del pueblo [...] empaque un tanto candoroso, queriendo imitar al que seguramente usaría el maestro encargado de su construcción en ausencia total del arquitecto. Un reloj de los viejos sobre soporte de hierro y unos angelitos cerámicos y pocas cosas más”²⁴.

Cada arquitectura hace referencia a los personajes que le dan nombre, y se muestran con sus atributos: el alcalde, el párroco, el maestro, el médico y el pueblo al fondo, como una masa homogénea expectante, y en último plano el territorio extenso, al que se abre todo el grupo. Más que el diseño de una plaza tradicional, estamos ante la recreación de una escenografía, tal como De la Sota la adjetiva. Formas que evocan el espíritu creativo de García Lorca y a la pintura de Alberto, que presentando limpiamente otras realidades reconocibles²⁵, nos presentan esta arquitectura saturada de referencias surrealistas con las que parece buscar señas de identidad a través de una ideología avanzada²⁶. Así, los paisajes surrealistas expresan las mismas preocupaciones por el paso del tiempo. El esplendor, irreal e ilusorio, de las formas, que el arte de Alberto ve aquí reflejado y, produce, a la vez, un efecto de utopía hecha realidad:

“Pero qué duda cabe que el arte y la poesía, no ya los modernos sino los de todos los tiempos, alcanzan los momentos culminantes cuando logran involucrarnos mágicamente, por los caminos a veces más impensados, en esta trama del vacío y del lleno de la que se compone todo y que nos muestra el sentido de la Naturaleza. Cuando saben impregnar todas las cosas de la vida cotidiana y toda nuestra conducta con aquella *sustancia de los sueños* hecha de blanco y negro que constituye lo que llamamos *Realidad* pero que vista como vacuidad no-dual lo hermana todo”²⁷.

La imagen real construida con materia definible nos recuerda aquella otra plasmada en los numerosos óleos y acuarelas que Alberto Sánchez realizara entre 1940 y 1958 para fondos de escenas de obras teatrales como Yerma, Bodas de Sangre, Mariana Pineda, La casa de Bernanda Alba de Lorca, y tantas otras de autores como Fuenteovejuna de Lope de Vega. Experiencias en las que encontramos importantes paralelos formales con las configuraciones arquitectónicas de Esquivel, que nos dirigen nuevamente a las formas redondeadas, estilizadas y sinuosas que tanto le agitaran cuando observó la obra de Molenzún. Sus formas son de naturaleza escultórica²⁸ y agraria, orgánicas en su configuración, permitiendo la interactividad, el juego continuo de llenos y vacíos en un campo abier-



2. Boceto de la plaza desplegada de Esquivel. Alejandro de la Sota. 1952. Fuente: Expedientes del proyecto. Archivo Histórico del INC. Secretaría General Técnica. Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino

to, de colores sobrios. Ésta, aunque formalmente similar al anterior, muestra una estrecha relación con formas nuevas del mundo –urbano y desolado– que nos envuelve, a partir de esquemas compositivos tradicionales. Parece querer poner de manifiesto a través de la prolongación de los muros blancos y densos que configuran sus calles una evocación hacia el campo habitado, hacia la apertura, permitiendo que la vida del exterior se mezcle con la del interior, como el rastro de las huellas que surcan los campos, consisten en imágenes de realidades subjetivas como inmateriales que parecen recrear nitidamente la obra de Alberto.

Estas formas redondeadas y sinuosas insertas en espacios perspectivícos permiten establecer transferencias semánticas con la iconografía de la modernidad internacional como Moore, Brancusi, Picasso y especialmente Yves Tanguy que también fue fuente de referencia para Lorca al transformar la realidad sensible en realidad mítica. Así lo señala Tierno Galván en el prólogo del catálogo de la exposición dedicada al teatro de Lorca en 1984:

“Lo que podíamos llamar ideología burguesa, queda postergada enfrente a la mitología popular y a la dramática de García Lorca. La vieja contraposición entre ideología y mitología, preséntase aquí como algo absolutamente cierto, a favor de los seres comunes que adquieren, desde un lenguaje inédito, un especial significado de protesta frente a los prejuicios y tópicos establecidos y clasificados incluso como nuevos e ingeniosos”²⁹.

El objetivo del mensaje construido con estos materiales ya quedó patente, pero debemos hacer algunas anotaciones del modo en que se ofrece, pues nos remiten a ese doble camino donde, con palabras de Alberto, “nuestra generación tiene un pie en el pasado y otro en el futuro [...]”³⁰. Si a esa concepción escénica de la plaza-fachada del pueblo unimos la rígida estructura geométrica de la traza completa de su planta, llegaremos a los planteamientos utópicos sobre el orden de la ciudad renacentista, suficientemente tratados por la crítica arquitectónica, sometidos ahora a la cinética contemporánea, en este caso al transitar en vehículo por la carretera que bordea las estribaciones del Guadalquivir:

“Pueblo al margen de una carretera de cierta importancia; esto quiere decir que tienen en ella una fachada de visión cercana, y dos ‘de aproximación’, laterales, que han de ser igualmente muy atendidas, como de visión también próxima y una cuarta, posterior, fachada al campo, –o de visión lejana– [...]”³¹.

El modo en que se asume esta apariencia del pueblo en el territorio como “un cuerpo” dispuesto con orden y simetría. Cuerpo que se puede observar desde distintos ángulos, y que, como una unidad, se inserta en el territorio exhibiéndose e interactuando con él. La relación con el territorio no sólo es la funcional. La plaza abierta al poniente, las calles estructuradas de un centro marcado por un templete fuertemente expresionista, obliga a que los momentos de vivencia en la plaza, tras el trabajo, se realicen con el fondo escénico del propio territorio, destacado en su amanecer y atardecer. Contemplación del “afuera” del pueblo, y visión desde fuera de la “vida interna” del pueblo entre las que intenta crear una complicidad, que De la Sota entiende necesaria para resolver una situación contradictoria³². El conflicto entre la idea de pueblo como resultado de un proceso orgánico de nacimiento y crecimiento natural, y la necesidad de proyectar de cero, todo un organismo complejo y contradictorio en sí mismo, se resolverá no solamente en unos parámetros funcionales, sino también simbólicos, una obra teatral que recrea toda una vida, de la que sin embargo, sólo materializa en escena, un fragmento, un acontecimiento lleno de significados. Para ello será necesario subrayar determinadas acciones que son esenciales en una construcción no sólo arquitectónica, y aquí está el valor esencial de su obra, también social:

“[...] la plaza, al desenrollarse, al desenroscarse, echa fuera de su seno a edificios exentos que dentro de ella están y así se nos despegan la iglesia y el ayuntamiento que se sitúan, solos, en el lugar más lucido de este pueblo, delante de esta fachada que la plaza, en su estirarse, formó”.

De la Sota proyecta el pueblo en un sentido paradójico, que determina una experiencia que puede considerarse germen de un cambio positivo en los métodos de actuación tradicionales, y que suponían una transformación en las formas y procesos de actuación que podrían implicar un refuerzo de las redes de participación social, cultural y política. La idea de apertura del pueblo, reflejada, subrayada en su plaza, es la idea de necesidad de apertura social del mismo, frente a lo cerrado y centrípeto de la plaza tradicional, arropada, controlada por los estamentos religiosos y políticos. Pero lo es también de apertura a un horizonte que se extiende más allá de la realidad terriza, del surco del arado, de lo circunstancial de cada temporada de trabajo, imágenes todavía muy presentes en nuestra cultura rural. Actitud que el Instituto no supo o no quiso ver, reduciendo el problema de la construcción de un pueblo a una cuestión meramente formal, velada en la propia singularidad de una experiencia, nunca del todo contada.

Notas

¹ La idea de “colonización mental” se obtiene del ya clásico trabajo de MARCEL I PUIG, F. (1983), p. 213 a 231.

² “[...] entendemos por cultura el hecho colectivo generalizado en la cotidianeidad de la vida de la sociedad y se manifiesta en diferentes estilos de vida, pautas de conducta, modos de actuar y pensar, etc. Elaborados por las masas, de las que son resultados las manifestaciones artísticas, científicas o literarias.” VV. AA. (1988): *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Cátedra, Madrid, p. 143.

³ En su carta de 10 de junio de 1953 a la *Revista Nacional de Arquitectura*, que nunca fue publicada, muy cercana en fecha a la redacción del proyecto de Esquivel, propone: “Creemos que también es un camino partir de esta filosofía de la arquitectura popular; las formas son aparte. [...] Ya se ha escrito que cultura no es saberlo todo, sino más bien haberlo sabido, y así queremos nuestra cultura arquitectónica; estamos en momentos de olvido” (PUENTE, M., 2002: 26).

⁴ Uno de los episodios más interesantes se produce en 1937, en la construcción del pabellón de España en la Exposición Internacional de París. La participación en su proyecto y ejecución de los arquitectos L. Sert y L. Lacasa, junto a artistas como Alberto Sánchez, quien ejecutó la escultura monolítica que lo presidía, y la exposición de obras de Picasso, Miró, Calder, y Julio González, supondrá una experiencia del máximo interés. En este momento De la Sota tiene 24 años. “Entre 1925 y 1936, prácticamente no hay un artista español de

vanguardia que de alguna manera no tuviera algún tipo de relación con el cubismo y el surrealismo, simultaneándose a veces, dentro de la obra de un mismo artista" (CALVO SERRALLER, F., 1988: 34). Sobre el papel de Luis Lacasa en estos movimientos de revisión cultural (JIMÉNEZ, J.M., 1999).

⁵ Un texto del todo explícito de esta contradicción lo encontramos en el comentario que sobre el proyecto de teatro al aire libre en homenaje a Gaudí, obra presentada por Ramón Vázquez Molenzún a la I Bienal Hispanoamericana, publicara De la Sota en el n° 120 de *RNA*, 1951: "[...] Ante la maqueta odié el Isis; al verla, de lejos, sentí sensaciones de libertad, me sentí lejos de la tiranía de la escuadra, comprendí 'la línea de los dioses', como Gaudí llamó a la curva. Casi llegué a jurar no hacer superficies planas ni más aristas rectas; [...] fuera, volví a reconciliarme y, sereno, pensé que también las sublimes rectas y los sublimes planos me habían dado muchos días de entusiasmo [...]" (PUENTE, M., 2002: 22).

⁶ La vinculación de Alejandro de la Sota con el mundo artístico de literatos y artistas ha sido expuesta con claridad en DEL LLANO, P. 1994: 15 y ss., en varios de sus escritos cercanos temporalmente a la obra de Esquivel, como el dedicado a Oteiza y F.J. Sáenz de Oiza en *RNA*, 161, mayo 1955, o a Chillida en *RNA*, 180, diciembre de 1956.

⁷ Memoria del documento de *Proyecto de Pueblo de Esquivel en Alcalá del Río. Sevilla*, presentado por Alejandro de la Sota en el Ministerio de Agricultura (Instituto Nacional de Colonización), firmado en septiembre de 1952.

⁸ Informe de 15-11-1952 sobre el Proyecto del Servicio de Arquitectura (Jefatura Nacional) del Instituto Nacional de Colonización del Ministerio de Agricultura, firmado el 16-12-1952 por el Jefe del Servicio.

⁹ Al informe anterior sigue otro no menos significativo, de la Sección Primera, de fecha 24-01-1953, animado por la respuesta del anterior, que se dedica principalmente a abundar en los reparos al proyecto, basados casi en su totalidad, en aspectos funcionales, además de las ya expuestas reducciones de los argumentos a cuestiones muy puntuales y poco importantes, para acabar proponiendo su aprobación.

¹⁰ Citado (PUENTE, M., 2002: 26).

¹¹ *Ibidem* p. 22.

¹² Esta dimensión ya la señalaría CURTIS, W. (1991: 17): "Fijémonos en la planta de Esquivel. Es, por supuesto, una urbanización realizada con un método que consiste en las cualidades de la arquitectura vernácula local. Las maneras tradicionales de manejar espacios urbanos, pero abstrayéndolos para adaptarlos nuevamente a un nuevo orden a un nuevo paisaje. Las formas del edificio del plano del poblado son las que más se acercan a una expresión regional. Pero ni siquiera es esta una imitación vernácula, hay en ellas un poco de surrealismos."

¹³ "En *L' amour fou* (1937) Andrés Bretón expuso con una claridad meridiana el funcionamiento y el sentido del azar objetivo. Imaginaba al hombre poseyendo una especie de pantalla donde todos los acontecimientos de su vida, insignificantes, azarosos o importantes, se reflejarían con una pregnancia particular (RAMÍREZ, J.A., 1991: 272).

¹⁴ DEL LLANO, 1994.

¹⁵ BRIHUEGA, J., 1997: 40.

¹⁶ Documento citado nota 7.

¹⁷ "Lo que la poética de Vallecas eleva a maravilloso es una tierra miserable, parca hasta en su capacidad de dramatismo, y lo que transforma en accidentes estremecedores son simples minucias más propias del derrubio y del estercolero que de la huella de los dioses." (BRIHUEGA, J., 1997: 47).

¹⁸ Los elogios por esta arquitectura, y la referencia a la riqueza de ideas que encierran fueron manifestadas por Alejandro de la Sota en el coloquio mantenido con F. Carvajal, J. García Lomas, J.L. Picardo y F.J. Sáenz de Oiza, publicadas en *RNA*, 156, diciembre 1954. (PUENTE, M., 2002: 20).

¹⁹ La idea de lo bello y el embellecimiento de la vida rural se puede observar en los escritos publicados por el Ministerio de Agricultura, como ejemplo un librito de MATA LLANA VENTURA, S. *Ceramientos rústicos y ornamentales*. M. de Agricultura. Serie C. Manuales técnicos. n° 12. (1964).

²⁰ CAPITEL, A., 1981: 19. "El platonismo de D. Alejandro persigue la esencia de las cosas, la idea, de modo que la materia se sublima, se espiritualice, al conseguir plasmar aquella. La ambición de espiritualizar la materia invade la arquitectura sotiana, aunque ella sea contradictoria con la imagen funcional, práctica, que, por moderna, pueda querer tenerse de ella."

²¹ Documento citado en nota 6.

²² La idea de vacío ha sido trazada muy recientemente, casi a la vez que se presenta este trabajo por RIVERO SERRANO, J. 2005: 80.

²³ MARTÍNEZ, L., 1991.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ "Los bocetos del propio Lorca se encuentran muy en línea con los dibujos de Rodríguez Luna, y el grupo de Alberto, Barradas o Palencia, colaboradores algunos del poeta en La Barraca, los apuntes lorquianos son piezas figurativas dentro de esa línea del surrealismo rural en la que en breve encontraremos, con matices, a Alberti y algo después a José Caballero" (BRIHUEGA, J. 1997: 34).

²⁶ Alberto ha tratado el paisaje político, influenciado por el arte de pintores españoles de finales de los años cincuenta, el cual era el resultado de la fusión entre la corriente del surrealismo con la más pura tradición española. Sus obras siguieron reflejando su preocupación por el pensamiento a través del naturalismo.

²⁷ TÁPIES, A., 1989: 110.

²⁸ "Procuré hacer una escultura más sencilla. Y ya no tuve inconveniente alguno en ir a buscar estas formas al campo, formas que encontraba muchísimas veces dibujadas por el hombre cuando labraba la tierra" (SÁNCHEZ, A., 1960: 166).

²⁹ ANDURA, F.; EIZAGUIRRE, A. 1985: 9.

³⁰ SÁNCHEZ ALBERTO. "Carta al arquitecto Luis Lacasa". (1958). "El pie que queda atrás está sujeto temporalmente por la incompreensión de la inmensa mayoría de los individuos. Y cuando esta incompreensión se va aclarando paulatinamente, va soltando también el pie sujeto a la turina tradicional, sobre todo por el trabajo que cuesta a toda la inmensa mayoría de un pueblo descifrar toda situación nueva que produce cada paso".

³¹ Documento citado en nota 7.

³² Conversaciones con M. Gallego, C. Portela y P. del Llano. Publicado en la revista *Grial* num. 109. en DEL LLANO, P. 1995: 40.

Bibliografía

AA.VV. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Cátedra, Madrid, 1988.

ANDURA, F.; EIZAGUIRRE, A. *Federico García Lorca y su Teatro*. Temporada 1984-1985. Teatro Español, Cuadernos de Exposiciones 1, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1985.

BRIHUEGA, J. Alberto, en *Alberto Sánchez. 1895-1962. Dibujos*. Museo de Bellas artes de Bilbao, Bilbao, 1997.

CALVO SERRALLER, F. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Forma, Madrid, 1988.

CAPITEL, A. "Alejandro de la Sota: una antología inconclusa. Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota", en *Arquitectura* n° 233. *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, Madrid, 1981.

DE LA SOTA, A. "Comentario sobre el proyecto de Ramón Vázquez Molenzún", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 120, Madrid, 1954. "Arquitectura en el Brasil", en *Revista Nacional de Arquitectura* n° 156, Madrid, 1956. "Chillida", en *Revista Nacional de Arquitectura* n° 180, Madrid, 1951.

DEL LLANO, P. *Alejandro de la Sota. El nacimiento de una arquitectura*. Diputación de Pontevedra, Vigo, 1995.

JIMÉNEZ RAMÓN, J.M. *Gabriel Lupiáñez Gely y la arquitectura racionalista en Sevilla. (1926-1942)*. Archivo Hispalense, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1999.

MARCEL I PUIG, F. *Teoría y análisis de las imágenes*. UPC. Barcelona, 1983.

MARTÍNEZ, L. "Mariana Pineda de Federico García Lorca", en *Letras hispánicas* n°331. Cátedra, Madrid, 1991.

PUENTE, M. *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

RAMÍREZ, J.A. *Edificios y sueños*. Nerea, Madrid, 1991.

RIVERO SERRANO, J. "Colonización: Figuración, Abstracción y Vacío", en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. N° 52. Sevilla, 2005.

SÁNCHEZ, A. "Carta a Luis Lacasa" (1958), y "Sobre la Escuela de Vallecas" (1960), ambas en *Alberto Sánchez. 1895-1962. Dibujos*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1997.

TÁPIES, A. "La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista". *Colección de Arquitectura*. 22. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1989.