



ARQUITECTURA EFÍMERA Y OBJECT TROUVÉ. PABELLÓN DE PONTEVEDRA, 1956. ALEJANDRO Y JESÚS DE LA SOTA

EPHEMERAL ARCHITECTURE AND OBJECT TROUVÉ. PONTEVEDRA'S PAVILION 1956. ALEJANDRO Y JESÚS DE LA SOTA

José de Coca Leicher

El material recopilado permite la reconstrucción del proceso de proyecto. Una edificación “abierta y tan ligera que no cueste trabajo demoler”, desarrollando un pabellón-itinerario a partir de los objetos expuestos, son “criterios” expresados en la memoria. La restitución del pabellón en el contexto de los años 50, a partir de la relación entre arquitectos y artistas plásticos, se concreta en el grupo de la calle Bretón de los Herreros culminando con la instalación interior del pabellón de Bruselas de J.A Corales y R.V. Molezún, en 1958.

La similitud de temas con Le Corbusier y experiencias del Independent Group, con la incorporación directa de alusiones al Constructivismo, Dadaísmo y Neoplasticismo, en contraste con el pensamiento de otros arquitectos expresado en las

Sesiones de Crítica de Arquitectura, permiten concluir que este “eslabón perdido” es imprescindible en el proceso de depuración formal del arquitecto, que concluirá con los cubos o “cajas mágicas”.

Palabras clave: Efímero; itinerario; pabellón; Sota

The compiled material allows a reenactment of the project process. A building “open and very light that could be easily demolished”, developing an itinerary-pavilion based on the exhibited objects; these are the criteria expressed in the project description.

The restitution of the pavilion in the context of the fifties, and from the relationships between architects and visual artists, is getting concrete in the group of the street “Bretón de los Herreros” and ends up with the

installation of the interiors of the Brussels pavilion by J.A. Corrales and R.V. Molezún in 1958.

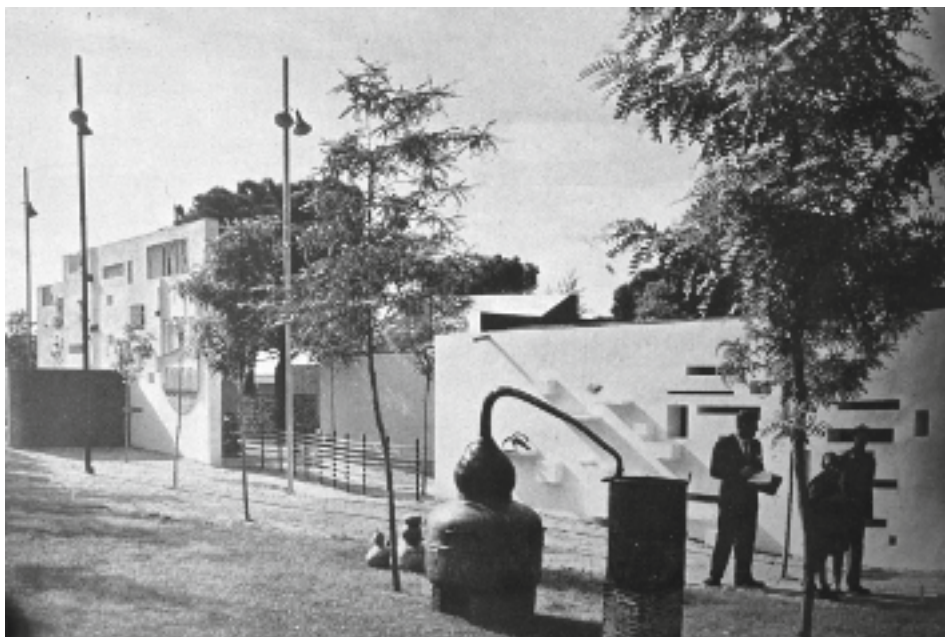
In contrast to the thoughts that others architects had expressed in the “Sesiones de Crítica de Arquitectura”, the resemblance of themes with Le Corbusier and experiences of the Independent Group, as well as the incorporation of direct allusions to Constructivism, Dadaism and Neoplasticism, allow us to conclude that this “missing link” is essential in the process of formal depuration of the architect, which will finish with the cubes or “magic boxes”.

Keywords: Ephemeral; itinerary; pavilion; Sota



1. Pabellón de Pontevedra. *Hogar y Arquitectura*, nº 4, 1956.

1. The pavilion of Pontevedra. *Hogar y Arquitectura*, nº 4, 1956.



1

En marzo de 1956, se entrega el proyecto del pabellón que representará a la Cámara Sindical de Pontevedra en la III Feria Internacional del Campo. El 16 de mayo es visado, no siendo nunca retirado: “Por motivos de índole particular, he renunciado a hacer efectivos los honorarios correspondientes tanto a la Redacción de Proyecto como a la Dirección de Obra” (Sota, 1956c), argumenta en carta al secretario del COAM, el 26 de Enero de 1957. La causa aparente es el enojo de las autoridades provinciales por la poca representatividad obtenida con el edificio. Sospecho que la decisión es fruto del descontento y exigencia personal –el edificio tampoco satisface a Sota–.

Precisamente, el 9 de mayo de 1956, J. A. Corrales y R.V. Molezún, ganan el concurso de ideas para la construcción del conocido pabellón que representará a España en la Exposición Universal de Bruselas. El 21 de junio, viajan a Bruselas, entregando el pro-

yecto definitivo en octubre. Con la repetición de un único elemento “el paraguas hexagonal, autónomo en sustentación y desagüe” logran un espacio ligero, desmontable, sólo limitado por un “biombo irregular” de ladrillo y vidrio que contendrá los “tesoros” de España. Los cubos apilados del Museo de la Castellana de Molezún (1951) y la sala hipóstila del Johnson Wax (1936/39) de F.L. Wright pertenecen al conjunto de referencias empleadas (Coca, 2004, pp. 22-33).

En julio de 1956, los siete proyectos del concurso de Bruselas junto a las novedades de la Feria del Campo se publican en la *Revista Nacional de Arquitectura*. El pabellón de la OSH de Fco. Asís Cabrero, casa patio con cerchas “constructivistas” y muro-mural cerámico de Amadeo Gabino y Manuel Molezún (aún existe), el pabellón del vino de Carlos de Miguel, el de Granada de Prieto Moreno o el de Huelva de Manzano Monis, estos úl-

In March 1956, Sota presents the project of the pavilion that will represent the trade union “Cámara Sindical de Pontevedra” at the “III Feria Internacional del Campo”. On May 16 the license is granted, but it was never picked up. Sota argues in his letter to the secretary of the COAM, on January 26, 1957: “For particular reasons, I renounce to make effective the fees for the project proposal and the work direction” (Sota, 1956c). The apparent reason is that the provincial authorities are not very happy with the “poor representation obtained with the building”. I suspect that the decision is rather due to Sota’s own dissatisfaction and personal exigency; the building does not convince him either.

Precisely, on May 9, 1956, J. A. Corrales and R.V. Molezún, win the design competition for the construction of the well-known pavilion that will represent Spain in the Brussels Universal Exhibition. On June 21, they travel to Brussels, and in October they deliver the definitive project. With the repetition of a single element “the hexagonal umbrella, autonomous in support and drainage” they achieve a light, detachable space, that is only limited by an “irregular folding screen” of brick and glass that will contain the “treasures” of Spain. Some of the used references are the piled cubes of the “Museo de la Castellana” by Molezún (1951) and the hypostyle space in the Johnson Wax (1936/39) built by F.L. Wright (Coca, 2004, pp. 22-33).

In July, 1956, the “*Revista Nacional de Arquitectura*” published the seven projects of the Brussels competition together with some novelties of the “Feria del Campo”: the pavilion OSH by Francisco Asís Cabrero; a courthouse with “constructivist” tridimensional truss and a ceramic wall-mural realized by Amadeo Gabino and Manuel Molezún (it still exists); the wine pavilion by Carlos de Miguel; the pavilion of Granada and of Huelva by Prieto Moreno and pavilion of Huelva by Manzano Monis. The latter two seem to be old-fashioned due to “popular inspiration”.

Finally, the Pontevedra pavilion closes the report, two pages with five photographs only showing the necessary things: a “constructivistic” plant with crosses and bones on black ground and between trees. In a succinct text it is defined as “an abstract frame” pretends to get rid of the regional character, by an open, semi open and closed itinerary “starting from topics from Le

2. Sala de telas del pabellón de Pontevedra. Vidriera neoplástica y botellero.

2. Textile room in the pavilion of Pontevedra. Neoplastic glass window and bottle dryer.

Corbusier" (Sota, 1956b, pp. 41-42).

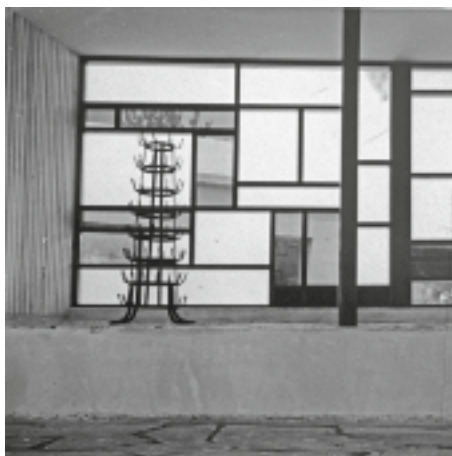
Sota aspires to be in the avant-garde group: Corrales and Molezún, Cabrero... The Pontevedra pavilion appears by the way of "slogan pictures". The first one, done by Kindel (Joaquín del Palacio), is isolating the white wall with cuts and prismatic reliefs with strong shadows. Another one, the glass window organized as a reticle of Mondrian, rules an enigmatic space defined by planes, a black support and only one object: Duchamp's bottle rack. A surface of perforated brick, totally out of context, forms a zig-zag, close to other wall-planes arranged like a fish bone with colored stripes and letters forming an itinerary. Two perpendicular walls, the smaller one opaque and the bigger one also perforated. Images we place with certain difficulty in plant. Appropriately, Sota raises our curiosity.

In 1956, he concludes the villages period named "Pueblos de Colonización" (1941-46) finishing in Seville that of Esquivel (1952-56). The later breaks the canonical model with a fan form layout, arranging the church and the town hall as objects opposite to the road. With other works like the Aversú house (1955) – a blind curved wall where the texture of the bricks simulate a wickerwork –, the settlement of Fuencarral (1955) – clusters of small square modules adapted to the topography with unified hollows – and the exhibitions of agricultural engineers (1955), he claims the role and references of the modern architect:

Mies van der Rohe, with the German pavilion at the Barcelona exhibition in 1929 marked the beginning of an architecture (wonderful work, the only one that Barcelona does not preserve of that exhibition; however, they take care of the unfortunate "Pueblo Español"); Alvar Aalto, with the Finland pavilion from 1937 in New York; Max Bill, in the Swiss pavilion of the Triennial in 1951; Powel and Moya in the Festival of Britannia and so many others. (Sota, 1956a, pp.30-31)

Jesus de la Sota participates with a "sheeps wall painting": climbing plants made of cotton on a wire frame, a curved wall of real corn ear and measuring devices placed like in Francis Picabia's paintings. The conceptual and surrealist installation is completed with Manuel Mampaso's evanescent spots of color and the graphs-panels (predecessors of the staggered walls in the pavilion).

In the abstract period – started with the Civil Government of Tarragona (1956-63) – the Pontevedra project coexists with the aeronautical workshops Tabasa (1956), the tax office



2



3

timos, parecen desfasados "por inspiración popular".

El pabellón de Pontevedra cierra el reportaje, dos páginas con cinco fotografías hábilmente recortadas mostrando sólo lo necesario: una planta "constructivista" de cruces y espinas sobre fondo negro, entre árboles. En un escueto texto se define como "un marco abstracto" que huye de los tipismos, mediante un itinerario abierto, semiabierto y cerrado, "partiendo de temas de Le Corbusier" (Sota, 1956b, pp. 41-42).

Sota ambiciona estar en el grupo de vanguardia: Corrales y Molezún, Cabrero... El pabellón de Pontevedra se presenta mediante "fotos slogan". La primera realizada por Kindel (Joaquín del Palacio), aislando el muro blanco con recortes alargados y relieves prismáticos con fuertes sombras. Otra, la vidriera organizada como una retícula de Mondrian, pauta un espacio enigmático definido por planos, un pilar negro y el único objeto: el botellero de Duchamp. Un paño de ladrillo perforado,

3. Instalación pabellón español X Trienal de Milán, 1954. RNA, nº 156.

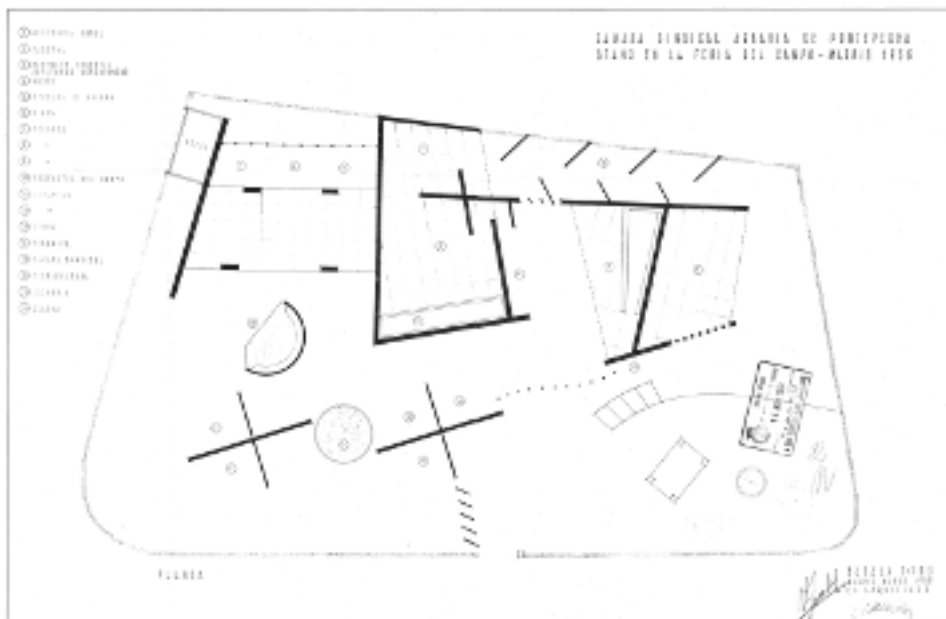
3. Spanish pavilion installations at the X Triennale in Milan, 1954. RNA, nº 156.

rado, totalmente descontextualizado, forma un zig-zag, junto a otros muros plano dispuestos en espina con bandas de color y letras formando un recorrido. Dos muros perpendiculares, el menor opaco y el mayor también taladrado. Imágenes que con cierta dificultad situamos en planta. Hábilmente, Sota persigue provocar nuestra curiosidad.

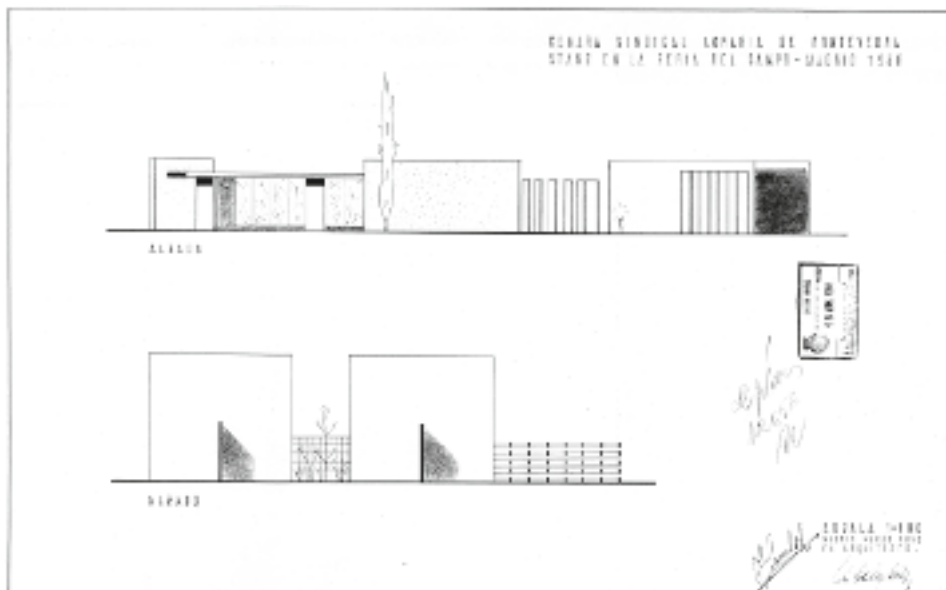
En 1956, concluye la etapa de los pueblos de Colonización (1941-46) finalizando en Sevilla el de Esquivel (1952-56), rompiendo el modelo canónico con el trazado en abanico, disponiendo la iglesia y el ayuntamiento como objetos frente a la carretera. La casa Aversú (1955) un muro ciego, curvo, con la textura del ladrillo simulando mimbre, el poblado de Fuencarral (1955), racimos de pequeños módulos cuadrados adaptados a la topografía con hueco unificado y las exposiciones de ingenieros agrónomos (1955), reivindicando el papel y referencias del arquitecto moderno:

Mies van der Rohe, con el pabellón de Alemania en la exposición de 1929, en Barcelona, marcó el principio de una arquitectura (maravillosa obra, la única que Barcelona no conserva de aquella exposición; cuida, sin embargo, con mimo el desgraciado "Pueblo Español"); Alvar Aalto, con el pabellón de Finlandia de 1937, en Nueva York; Max Bill, en el suizo de la Trienal de 1951; Powel y Moya en el Festival de Britannia y tantos. (Sota, 1956a, pp.30-31)

Jesús de la Sota participa, con el "mural de ovejas", las trepadoras de algodón sobre una retícula de alambre, un muro curvo de espigas reales y máquinas de medida dispuestas como hace Francis Picabia en sus pinturas. Las manchas evanescentes de color de Manuel Mampaso y los paneles-gráfico (precursores de los muros-espina) completan el montaje surrealista y conceptual.



4



5

- 4. Planta del proyecto original.
- 5. Alzados del proyecto original.
- 4. Original project plant.
- 5. Original project elevations.

El proyecto de Pontevedra coexiste, en la etapa abstracta iniciada con el gobierno Civil de Tarragona (1956-63), con los talleres aeronáuticos Tabasa (1956), el concurso de la Delegación de Hacienda de la Coruña (1956) y la residencia de Miraflores (1957) realizada con Corrales y Molezún.

Es un periodo de experimentación total, con marcado contraste entre tradición y tecnología, interpretación libre del programa, afán de abstracción y búsqueda de la esencia. Incorporación directa de las vanguardias, utili-

zación de las cualidades materiales y texturas desvinculándolas de su significado original con elementos baratos y cotidianos. El collage y método proyectual basado en la prueba y error, llevan a un modo de hacer que paulatinamente perseguirá mayor anonimato y menor exhibicionismo.

El solar asignado en la feria está en el camino del Ángel, hacia el Lago de la Casa de Campo. Coincide con la divisoria entre el recinto original del año 1950 con las bóvedas tabicadas y arcos de ladrillo y su ampliación resuelta con

competition building in La Coruña (1956), and the holiday residence at Miraflores (1957) build by Corrales and Molezún.

It is a full experimentation time, with a marked contrast between tradition and technology, a free interpretation of the program, thirst for abstraction and searching the essences. Direct incorporation of the avant-gardes, utilization of the material qualities and textures detaching them from his original meaning with cheap and daily elements. The collage and project based on the try-and-error method, lead to a way of doing that gradually looks for more anonymity and less exhibitionism.

The assigned allotment in the fair is at the "Camino del Ángel", on the way to the lake of the "Casa de Campo" Park. It coincides with the partition line between the original fair in the year 1950 – build with vaults and brick arches – and its extension adapted to the topography, with a curved landscape design (both designed by Asís Cabrero and Jaime Ruiz) where, from the year 1953, other architects began to build more pavilions.

Sota knows the fair well. He wrote an article on it that was illustrated with drawings (Sota, 1950, pp. 7-11) and where he emphasizes on the buildings of the circular square decorated with the paintings of Carlos Pascual de Lara, Antonio Lago and Antonio Valdivieso (Sota missed a tree), on the tower and projecting terrace (absolutely original) and especially on the group "under the pines" (the first and main drawing of the article): a building in a "S" shape, formed by different stands in a kidney form, finished off by two porticoes with projecting pillars, "in dry" granite walls, and everything covered with a great transparent glass surface.

He also participated in the "Sesión Crítica" at the end of the II International Fair (Muguruza, 1954, pp. 28-43). There, together with Luis Moya, he claimed the need to realize ephemeral buildings. Moya mentions the Stockholm exhibition by E.G. Asplund: "light structures completed with canvases, metallic sheets, etc. It was projected as a provisional thing that allowed the managing of a series of wonderful and cheerful forms". And also the canvases, masts and cables of the pavilion realized by Le Corbusier in the Paris exhibition at 1937. Cabrero, on the other hand, justified the execution of permanent buildings, because of the cost of the materials and for the necessary amortization of the investment that the Provincial Chambers made. Concluding the

6. I Feria Nacional del Campo. Pabellón en "S".
Dibujo de Alejandro de la Sota.

6. I Feria Nacional del Campo. The "S" pavilion.
Sketch by Alejandro de la Sota.



6

session, Sota insists arguing that the originality of every fair also refers to the buildings and stating ironically: "If they are bad, it is an advantage if the time will make them disappear; and if they are good, this is also true". The buildings mentioned as reference buildings (agreement between tradition and modernity), are the pavilion of Jaen, by J. L. Romani and M. Sierra, and specially the Ciudad Real pavilion by Miguel Fisac, were he directly incorporates fragments of popular architecture: the "quintería", the "corral", the treadmill, etc. obtaining an abstraction of the essence of the landscape in "La Mancha".

In the project description (Sota, 1956c), Sota defines an open and light building, easy to demolish. The visitor should not feel "enclosed" when entering a "narrow door, between thick walls and under heavy ceilings". He should feel itself free inside the stand. It is an "itinerary to avoid meetings and stumbles of visitors, as well as, to achieve that visitors see the totality of the exposed objects" without "overwhelming them with the variety of ambients".

Outside the stand, delimited by the fence in "zigzag", agriculture products and an alembic are exposed. In a covered but opened area, the crafts in panels of black poplar and the panels with graphs "painted with courage on sloping walls staggered and forming a corridor" are exposed. Finally, a closed area contains the objects from the Pontevedra's Museum, forest repopulation and a angora rabbits collection – illuminated "in a rather spectacular form". An "elegant tavern" proposes an open space for the ceramics that can be exposed next to the high walls, "in the shape of a crosspiece" and finishing the tour with a "great window to obtain the diffused light– a very nice effect for this part of the exhibition". In the rest of the plot a space for a *crucero* and a *palleiro* is reserved, both attractions "to attract the people of Pontevedra and the strangers who recognize us by these signs".

Four of the twenty sketches Sota did (Sota, 1956d), summarize the basic ideas of his proposal. The first solution, adding stands following a curve of strong expression and organicity, which we relate to the "módulos de Fuencarral" (identical exterior fence in zigzag) and possibly to the agriculture palace by Cabrero in 1953 (currently Pavilion "de la Pipa"). With fine irony, Sota draws both towers of the Salamanca pavilion (see photography). We know the efforts by Cabrero and Ruiz for sustaining an

un trazado curvo paisajista, adaptado a la topografía, ambos realizados por Asís Cabrero y Jaime Ruiz donde, desde el año 1953, otros arquitectos comienzan a construir pabellones.

Sota conoce bien la feria, ha realizado un escrito de crítica ilustrado con dibujos (Sota, 1950, pp. 7-11), destacando el conjunto de la plaza circular con las pinturas de Carlos Pascual de Lara, Antonio Lago y Antonio Valdivieso (echaba de menos un árbol), la torre y voladizo (absolutamente original) y sobre todo el conjunto "bajo los pinos" (primer dibujo y protagonista). Edificio con planta en "S" formada por diferentes stands de formas arriñonadas, rematados por dos pórticos con pilares en ménsula, muros de granito "en seco", todo cubierto con una gran superficie de vidrio translucido.

También interviene, al concluir la II Feria Internacional, en la Sesión Crítica (Muguruza, 1954, pp. 28-43), reivindicando con Luis Moya la necesidad de realizar edificaciones efímeras. Moya menciona la exposición de Estocolmo de E.G. Asplund: "ligeras estructuras, completadas con lonas, chapas metálicas, etc. Fue proyectado como una cosa provisional que permitiría el manejo de una serie de formas maravillosas y alegres". También las lonas, mástiles y cables del pabellón realizado por Le Corbusier, en la exposición de París de 1937. Cabrero justifica la realización de edificaciones permanentes, por lo costoso de los ma-

teriales y por la necesaria amortización de la inversión que realizaban las Cámaras Provinciales. Concluyendo la sesión, Sota insiste argumentando que la novedad de cada feria alcanza también a las edificaciones ironizando: "si son malas, que el tiempo se las lleve es una gran ventaja; si son buenas, también". Los edificios mencionados como referencia (acuerdo entre tradición y modernidad), son el pabellón de Jaén, de J. L. Romani y M. Sierra, y sobre todo, el pabellón de Ciudad Real, donde Miguel Fisac, incorpora directamente fragmentos de arquitectura popular: la quintería, el corral, la noria, etc. abstractando a partir de ellos, la esencia del paisaje manchego.

En la memoria (Sota, 1956c), define una edificación abierta, ligera y fácil de demoler. El visitante no debe sentirse "encerrado" entrando por una "angosta puerta, entre gruesos muros y bajo pesados techos". Debe "verse libre" dentro del recinto del stand. Es un "itinerario para evitar encuentros y tropiezos de visitantes, así cómo, para conseguir que vean la totalidad de lo expuesto" sin "abrumarles por la variedad de ambientes".

Al exterior, delimitado por la cerca en "zig-zag", se exponen los productos del campo y un alambique. En recinto cubierto pero abierto, la artesanía en paneles de chopo, los paneles con gráficos "pintados con valentía sobre muretes escalonados y formando un corredor". En recinto cerrado los objetos del Museo de Pontevedra, re-



población forestal y una colección de conejos de Angora, iluminados cenitalmente “de forma un tanto espectacular”. Una “elegante taberna”, espacios abiertos para la cerámica que se pueden exponer al lado de los altos muros, “en forma de cruceta” terminando el recorrido con una “gran vidriera para conseguir el trasluz un efecto tal vez muy agradable para estos telares”. En el resto de la parcela se reserva un lugar para un *crucero* y un *palleiro* para “atraer a los pontevedreses y los forasteros que por estos signos nos conocen”.

Cuatro de los veinte croquis (Sota, 1956d) resumen los pasos fundamentales. Una primera solución, agregando stands siguiendo una curva de fuerte expresión y organicidad, que referimos a los módulos de Fuencarral (idéntica cerca exterior en zig-zag) y posiblemente al palacio de agricultura proyectado por Cabrero, en 1953 (actual Pabellón de la Pipa). Con sutil ironía, dibuja las dos torres del pabellón de Salamanca (ver fotografía). Conocemos los esfuerzos de Cabrero y Ruiz por mantener un carácter abstracto y horizontal de los pabellones provinciales mediante una “cuartilla de ordenanzas” (Labiano, 1956) Se prohibían los materiales de imitación, composiciones que “reflejen falsamente el contenido y función interior”, construcción de torres y torreones sin autorización especial, debiendo formar una unidad los cuerpos con tema diferente.

Salvo Sota, podemos afirmar que ninguno siguió las normas.

El entorno caótico provoca el gesto rotundo. La solución llega con un enigmático dibujo, en el que se diferencian varios elementos dinámicos: pantallas verticales, planos horizontales, triángulos y cruces. La planta muestra como se disponen pantallas ocupando la dia-



7



8

gonal del solar, sirviendo de reclamo desde el paseo del Ángel y detrás el cuerpo bajo, organizado mediante abanicos de muros perpendiculares, el muro central o columna vertebral del pabellón, paralelo a la tapia trasera y enfatizado con los “muros escalonados”.

En los intersticios se disponen dos cilindros, uno para flores. Todo queda convenientemente enlazado mediante el itinerario, representado por el sinuoso trazo azul.

Un cuarto croquis, muestra la solución de iluminación indirecta, probablemente basada en el famoso croquis realizado por Le Corbusier, del Serapeo de la Villa Adriana y empleado por Sota en Esquivel y Miguel Fisac, en la mayoría de sus iglesias.

El edificio se construirá con materiales convencionales (Sota, 1956c) –nada efímeros ni desmontables–. Cercado de ladrillo perforado, muros de un pie de ladrillo enalados, forjados de viguetas y bovedillas con vigas invertidas de hormigón, minimizando el canto de forjados, suelos de hormigón ruleteado y mural de vidrio con divisiones de madera. Los muros altos alcanzaban 7 m y las crucetas 3 m. Los murales escalonados alcanzaban 2m,

7. Cerca de ladrillo en “zig-zag”.

8. Muros escalonados.

7. Fence with zig-zag disposed bricks.

8. Staggered walls.

abstract and horizontal character for the provincial pavilions with a “building regulations sheet” (Labiano, 1956). It was forbidden to use imitation material, to create compositions that “reflect erroneously the content and interior function”, or to construct towers without special authorization, and the different parts should build in a unique body.

We can confirm that, with the exception of Sota, none of the architects followed the prescribed rules.

The chaotic environment provokes a forceful gesture. The solution arrives with an enigmatic drawing, in which several dynamic elements can be seen: vertical screens, horizontal planes, triangles and crosses. The plant shows, how screens are arranged to occupy the diagonal of the parcel, using them also as advertising objects that can be seen from the *Paseo del Ángel* street. Behind, there is the lower body, organized by means of perpendicular fan walls, the central wall or vertebral column of the pavilion, which is parallel to the back wall and is emphasized with the “staggered walls”. Two cylinders (one for flowers) are placed in the intersections. Everything remains suitably connected by means of the itinerary represented by a continuous blue line.

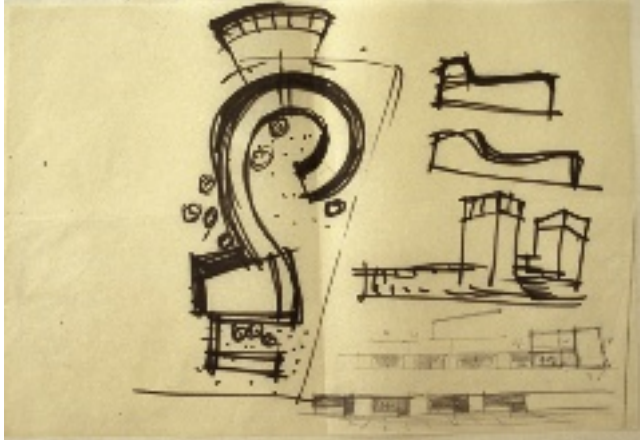
A fourth sketch, shows the solution of indirect lighting, probably based on the famous sketch realized by Le Corbusier of the Serapeo in the Hadrian’s Vila and employee by Sota in the village of Esquivel and by Miguel Fisac in most of his churches.

The building is constructed by common materials (Sota, 1956c) –nothing ephemeral neither removable–: perforated brick enclosure, a walls of whitewashed bricks, slabs of concrete joists and ceramic vaults with reversed concrete beams, minimizing the waist of slabs, soils of rough concrete and a glass wall with wood divisions. The walls were reaching 7 m and the crosspieces 3 m. The staggered murals were reaching 2m, the ceilings reached 3 m of free high, coming the principal closing walls up to 4 m.

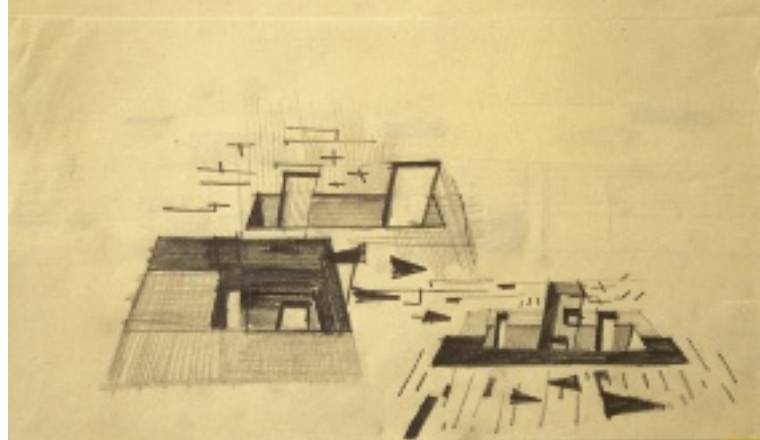
The fotos (Sota, 1956e), keep a low point of view what produces the fugue of the vertical walls exaggerating the thinness of the cover, and emulating a textile architecture. The pillars, low crossed walls and edges of the high walls painted in black, as well as the drilling of the latter, contribute to the feeling to be in front of a paper architecture, like a house of cards. Finally, the boundary – black, with his zig-zag shine and shade effect –, the neoplastic

9. Croquis solución curva.
10. Croquis elementos dinámicos.
11. Croquis recorrido.
12. Croquis iluminación natural.

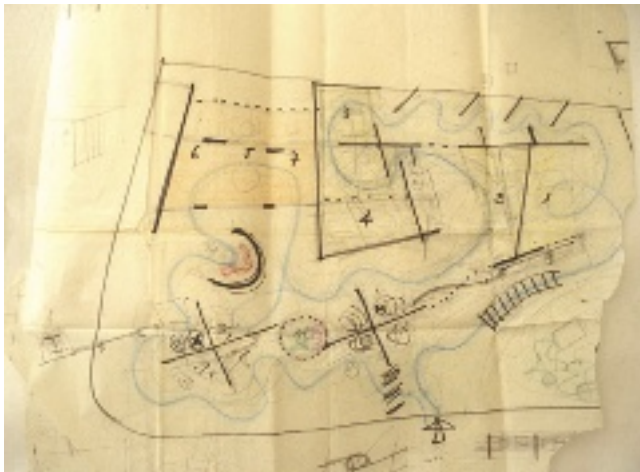
9. Curved version sketch.
10. Dynamic elements sketch.
11. Itinerary sketch.
12. Natural lighting sketch.



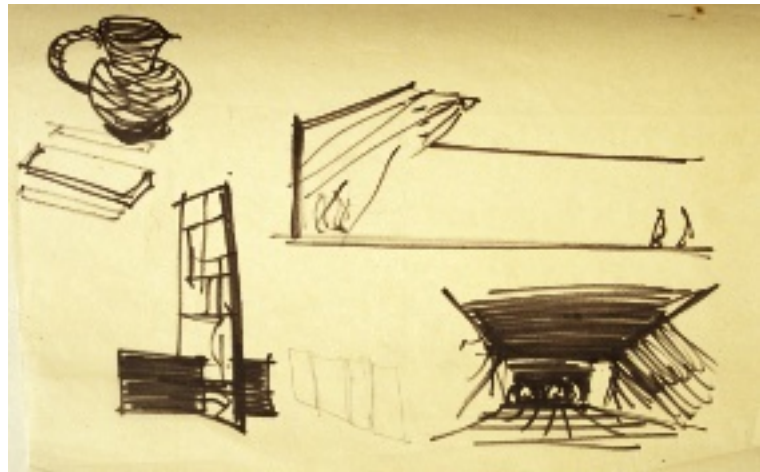
9



10



11



12

window made by planes of opaline glass and its holes through which you can see the trees, and the positioning of the walls form all together an nearly unreal scene.

De la Sota's brothers, participated actively together with the rest of the artist group "Breton de los Herreros" in the competition and in the interior installation in the Brussels pavilion, between April, 1957 and April, 1958. The challenge of arranging the objects without altering the inner spatiality of the hexagonal umbrellas frame, was solved by placing the objects and photo also in hexagonal showcases. (Vaquero, 2004, p. 53).

The space is organized by reticulated structures that rules and arranges it, and establishes new and fine limits. This idea has been tested before

los techos a 3 m de altura libre, llegando los muros de cerramiento principales hasta los 4 m.

Las fotografías realizadas (Sota, 1956e), mantienen un punto de vista bajo lo que provoca la fuga de los muros verticales exagerando la delgadez de la cubierta emulando una arquitectura textil. Los pilares, muros bajos de las cruces y cantos de los muros altos pintados de negro, así como el troquelado de los mismos contribuyen a la sensación de estar ante una arquitectura de papel, un castillo de naipes. Finalmente la cerca perimetral, negra,

con su zig-zag de brillo y sombra, con la vidriera neoplástica de planos de vidrio opalinos y huecos vacíos a través de los que se ven los árboles junto a la disposición en las paredes de brillantes regaderas y embudos, forman un escenario casi irreal.

Los hermanos de la Sota, participaran activamente con el resto del "grupo de Bretón de los Herreros" en el concurso y montaje de la de la instalación interior del pabellón de Bruselas, entre abril de 1957 y abril de 1958. El desafío de disponer los objetos encontrados sin alterar la espacialidad



del marco de paraguas hexagonales se resolverá con la disposición de objetos motivo, y fotografías en soportes y vitrinas igualmente hexagonales (Vaquero, 2004, p. 53).

El espacio organizado mediante estructuras reticulares que lo pautan y ordenan, estableciendo nuevos y sutiles ámbitos, habían sido ensayadas por Jesús de la Sota en su proyecto de parque de atracciones publicado en marzo de 1957 en la Revista Nacional, donde se vuelve a reivindicar el papel de los pintores, Mondrian, Klee, Nicholson... como creadores de una ordenación, “maestros de una manera de vivir –filósofos– que hablan por la plástica” (Sota, 1957, p. 8).

En la instalación “Patio & Pavilion” en la exposición “This is Tomorrow” organizada por el Independent Group, en agosto de 1956, se establece otra relación equivalente entre arquitectura, pintura y escultura, mediante una cabaña de madera con el techo translucido, rodeada de una cerca de aluminio reflectante, donde se depositan objetos de uso cotidiano (Coca, 2004)

En el año 1956, Sota comienza la docencia en la Escuela a la vez que concluye una crisis creativa, sólo superada cuando el object trouvé “las inspiraciones” se esconden bajo el envoltorio del cubo.

El texto que acompaña al proyecto del centro de cálculo para la Caja Postal, en 1975, es revelador:

Existe la tentación, cuando el programa de necesidades de un nuevo edificio a realizar es variado, de enriquecer el resultado, el edificio, con cantidad de formas nacidas, cada una, de cada una de las partes que forman aquel rico programa. Si además, somos capaces de adecuar cada una de estas formas a su específica función, mejor Arquitectura, y si además tenemos capacidad de combinar esas formas y con-

seguimos un conjunto armónico, mejor. Se procede con frecuencia de esta manera y si no se prodiga más aún, es porque la construcción, más sobria y seria en sí misma, no admite estos devaneos. La construcción frena, gracias a Dios, a la Arquitectura (Sota, 1989, p.152).

más adelante:

Con todo el respeto y con el tremendo cambio de escala: dicen que a la vuelta de su primer viaje a Nueva York. Le Corbusier escribió a su alcalde ofreciéndose para tirar toda la ciudad y hacer un cubo que funcionase. Debe tomarse este hecho como de un gran valor.

La antiarquitectura siempre funcionando (Sota, 1989, p.156)

Este es el misterio de la caja mágica preconizado por Le Corbusier. ■

13. El pabellón de Pontevedra en su entorno.

13. The Pontevedra pavilion and its surroundings.

by Jesus de la Sota in his project of an amusement park published in March, 1957, in the Revista Nacional. In this project, he again claims the role of the painters, Mondrian, Klee, Nicholson...as creators of an order, “teachers of a way of living –philosophers– who speak through the plastic arts” (Sota, 1957, p. 8). In the installation “Patio & Pavilion”, part of the exhibition “This is Tomorrow” organized by the Independent Group in August, 1956, another similar relation is established between architecture, painting and sculpture. In this case, by means of a wooden cabin with a translucent ceiling, surrounded with a reflecting aluminum wall, and in which objects of daily use are exposed (Coca, 2004)

Observing the model-colage of the Pontevedra pavilion and comparing it with the still live “Vall d’Orcia” – a cubist interlude in Ben Nicholson’s research on walls and geometric reliefs (very admired by Jesus de la Sota) – we can guess the motive of Sota’s dissatisfaction. The pavilion of



Pontevedra is another still live, in which everything is too explicit.

In the year 1956, Sota starts to teach in the Architecture School in Madrid. Simultaneously he finishes a creative crisis, only overcome when the *object trouvé* "the inspirations" be hid under the cube package.

The text that accompanies the project of the computer center for the Caja Postal, in 1975, is a revelation:

When the program of requirements of a new building are very diverse, then exists the temptation to enrich the result – the building – with a lot of forms, born each one as a consequence of one of those requirements in the program. If in addition, we are able to adapt each of these forms to his specific function, better Architecture. If we further are able to combine these forms obtaining a harmonic collection, this is even better.

Often one proceeds in this way and that we do not do it even more, this is because the construction – more sober and serious in itself – does not allow such a delirium. The construction stops, thanks to God, the Architecture (Sota, 1989, p.152).

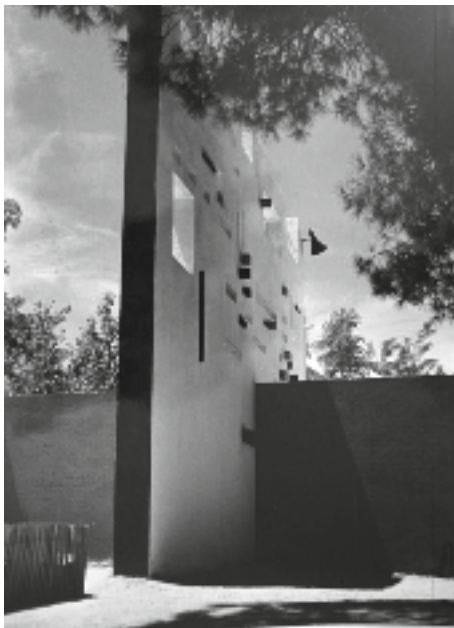
Later:

With all the respect and a huge change in scale: They say that Le Corbusier, after returning from his first trip to New York, wrote to its mayor offering himself to pull down the whole city and make a cube that works. This fact must be taken as an act of courage.

The anti-architecture is always working (Sota, 1989, p.156)

This is exactly the mystery of the magic box praised by Le Corbusier. ■

14. Muro en cruz.
15. Primera sala abierta.
16. Sala y muro escalonado.
17. Parque de atracciones, Jesús de la Sota, 1957
18. Maqueta original del pabellón.
19. Ben Nicholson. Val d'Orcia, 1956.
20. Sede de Aviaco. Madrid 1975.



14



15



16

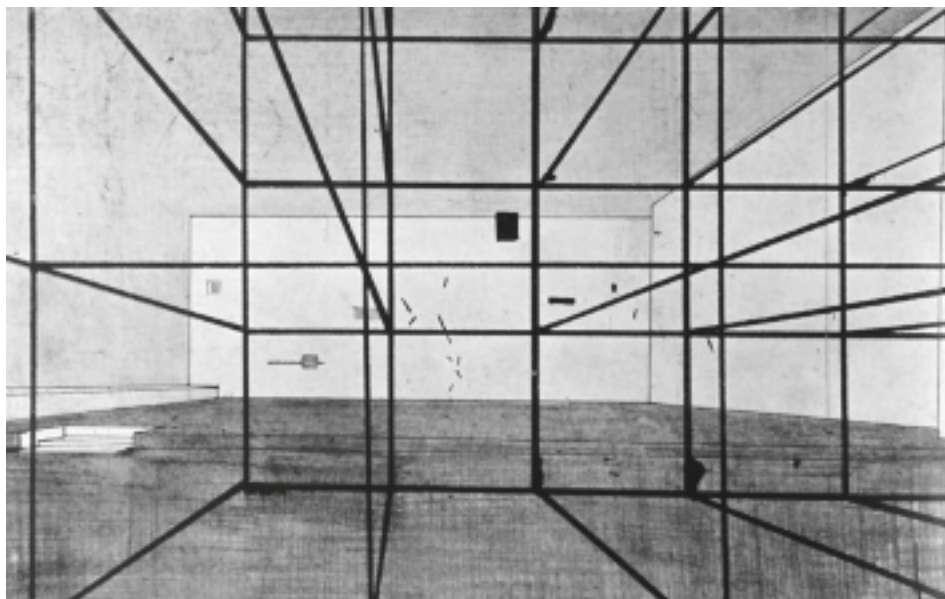
14. Cross wall.
15. First open showroom.
16. Showroom and staggered wall.
17. Amusement park, Jesús de la Sota, 1957.
18. Original pavilion model.
19. Ben Nicholson. Val d'Orcia, 1956.
20. Aviaco headquarters. Madrid 1975.

Referencias

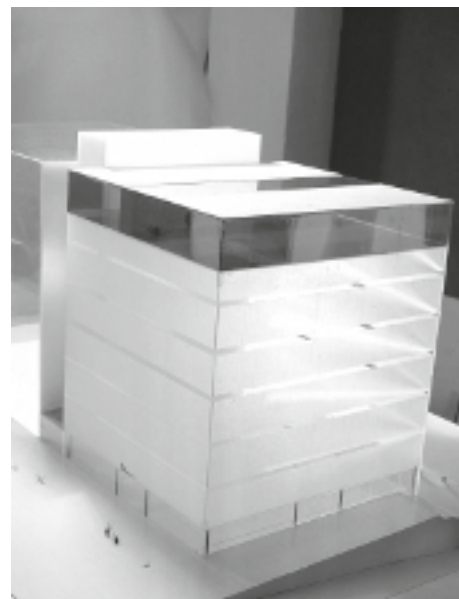
- COCA, J. de, 2004. El enigma de Bruselas. En: *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Instalación en la Casa de Campo, Madrid 1958*. José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún. Madrid: Rueda. pp. 21-46
- LABIANO, L.; PEREZ, J., 1956. Pabellón de la Cámara Oficial Agraria de Málaga en la II FIC [Ordenanzas] COAM exp. 1152/56. Alcalá de Henares. Archivo General de la Administración.
- MUGURUZA, J. M. , 1953. Sesión Crítica de Arquitectura sobre la I Feria Internacional del Campo. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 145, pp. 28-43.
- SOTA, A. de la, 1950. I Feria Nacional del Campo. *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, nº 16, pp. 7-11.
- SOTA, A. de la, 1956a. Exposición de ingenieros agrónomos. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 170, pp. 29-34.
- SOTA, A. de la, 1956b. Pabellón de la Cámara Sindical de Pontevedra. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 175, pp. 41-42.
- SOTA, A. de la, 1956c. Pabellón para la Cámara Oficial Agrícola de Pontevedra en la Feria Internacional del Campo [Proyecto] COAM. exp 1985/56. Alcalá de Henares. Archivo General de la Administración.
- SOTA, A. de la, 1956d. Pabellón para la Cámara Oficial Agrícola de Pontevedra en la Feria Internacional del Campo [Croquis] 56-B-CQ Madrid. Fundación Alejandro de la Sota.
- SOTA, A. de la, 1956e. Pabellón para la Cámara Oficial Agrícola de Pontevedra en la Feria Internacional del Campo [Fotografías] 56-B-FO Madrid. Fundación Alejandro de la Sota. Fotografías del autor del texto.
- SOTA, A. de la, 1989. *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos
- SOTA, A. de la. , 1957. El Pintor Jesús de la Sota. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 83, pp. 8-10.
- VAQUERO, J. 2004. *¿Qué es España?*. En: *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Instalación en la Casa de Campo, Madrid 1958*. José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún. Madrid: Rueda, pp. 47 -68.

AGRADECIMIENTOS

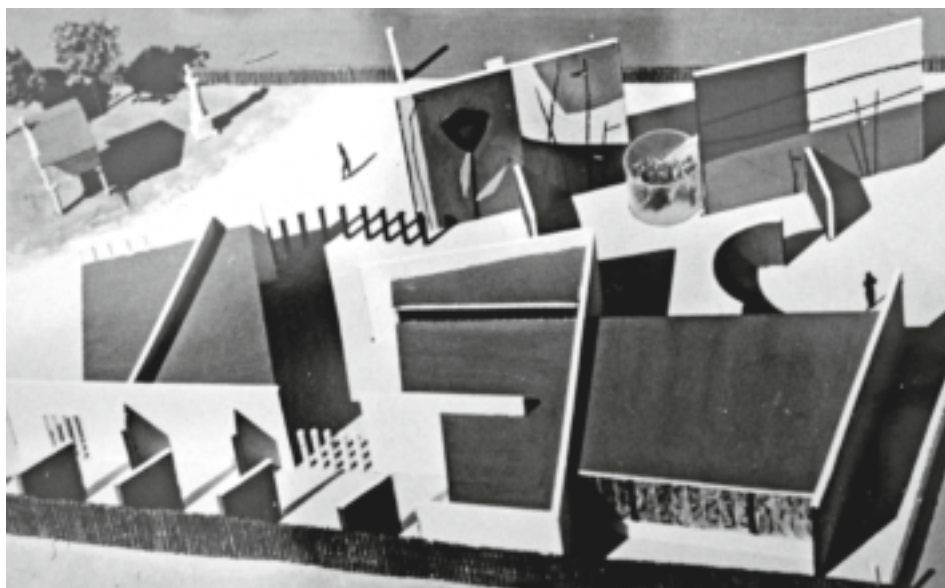
José de la Sota y Pau Soler



17



20



18



19

References

- COCA, J. de, 2004. *The Brussels Enigma*. In: Spanish Pavilion at the Brussels Expo, Madrid 1958. Instalation in Casa de Campo, Madrid 1959. José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún. Madrid: Rueda. pp. 21-46
- LABIANO, L.; PEREZ, J., 1956. Pabellón de la Cámara Oficial Agraria de Málaga en la II I FIC [Ordenanzas] COAM exp. 1152/56. Alcalá de Henares. Archivo General de la Administración.
- MUGURUZA, J. M. , 1953. Sesión Crítica de Arquitectura sobre la I Feria Internacional del Campo. Revista Nacional de Arquitectura, nº 145, pp. 28-43.
- SOTA, A de la, 1950. I Feria Nacional del Campo. Boletín de la Dirección General de Arquitectura, nº 16, pp. 7-11.
- SOTA, A. de la, 1956a. Exposición de ingenieros agrónomos. Revista Nacional de Arquitectura, nº 170, pp. 29-34.
- SOTA, A. de la, 1956b. Pabellón de la Cámara Sindical de Pontevedra. Revista Nacional de Arquitectura, nº 175, pp. 41-42.
- SOTA, A. de la, 1956c. Pabellón para la Cámara Oficial Agrícola de Pontevedra en la Feria Internacional del Campo [Proyecto] COAM. exp 1985/56. Alcalá de Henares. Archivo General de la Administración.
- SOTA, A. de la, 1956d. Pabellón para la Cámara Oficial Agrícola de Pontevedra en la Feria Internacional del Campo [Croquis] 56-B-CQ Madrid. Fundación Alejandro de la Sota.
- SOTA, A. de la, 1956e. Pabellón para la Cámara Oficial Agrícola de Pontevedra en la Feria Internacional del Campo [Fotografías] 56-B-FO Madrid. Fundación Alejandro de la Sota. Photographies of the author of the text.
- SOTA, A. de la, 1989. Alejandro de la Sota. Arquitecto. Madrid: Pronaos
- SOTA, A. de la. , 1957. El Pintor Jesús de la Sota. Revista Nacional de Arquitectura, nº 83, pp. 8-10.
- VAQUERO, J. 2004. ¿What is Spain?. In: Spanish Pavilion at the Brussels Expo, Madrid 1958. Instalation in Casa de Campo, Madrid 1959. José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún. Madrid: Rueda, pp. 47 -68

ACKNOWLEDGEMENTS
José de la Sota and Pau Soler