

Para aquellos que se dispongan a iniciar la lectura del libro desde fuera de Cataluña, probablemente Josep Maria Sostres no sea más que un nombre asociado a la introducción de la modernidad en la Cataluña posterior a la Guerra Civil española. Tampoco son cuantiosas las referencias para los lectores catalanes menos avezados en el tema. Aunque figuras de la cultura como Oriol Bohigas -un poco más joven y compañero del Grup R- han afirmado que "fue el arquitecto más interesante y de contenido más incisivo de su generación", lo cierto es que nunca disfrutó del favor de los suyos.

Sea como fuere, en 2015 se cumple el centenario de un profesor de historia del arte y la arquitectura, de un crítico informado y lúcido, de un verdadero arquitecto que adoptaba la postura del estudiante aventajado, que sabe que en los oficios nunca se deja de aprender. Sus proyectos partían de unos principios depurados con vocación didáctica. A partir de esos principios, Sostres hablaba de su obra con distancia y claridad, huyendo de considerarla un fenómeno personal e intransferible. Con objetividad y rigor, perseguía aunar las dos caras de cualquier buena teoría del arte: reflexión y acción.

Estos estudios críticos pretenden intensificar la mirada sobre quien en pocas ocasiones ha centrado la atención del gran público. Intensificarla no desde la cercanía del que se sabe contemporáneo, la abnegación del que se considera su discípulo, o la admiración de quién le conoció, sino desde la distancia que proporciona no haberle tratado, ni asistido a sus clases, ni tan siquiera visitado alguna de sus obras en un estado próximo al original. Desde la distancia, por tanto, se plantean unos textos que intentan devolver la atención sobre un arquitecto que se puso al servicio de la disciplina para convertirse en trampolín hacia la cultura y la arquitectura, hacia los maestros del siglo XX y sus epígonos.

Textos de Arquitectura y Diseño



Col·legi d'Arquitectes
de Catalunya

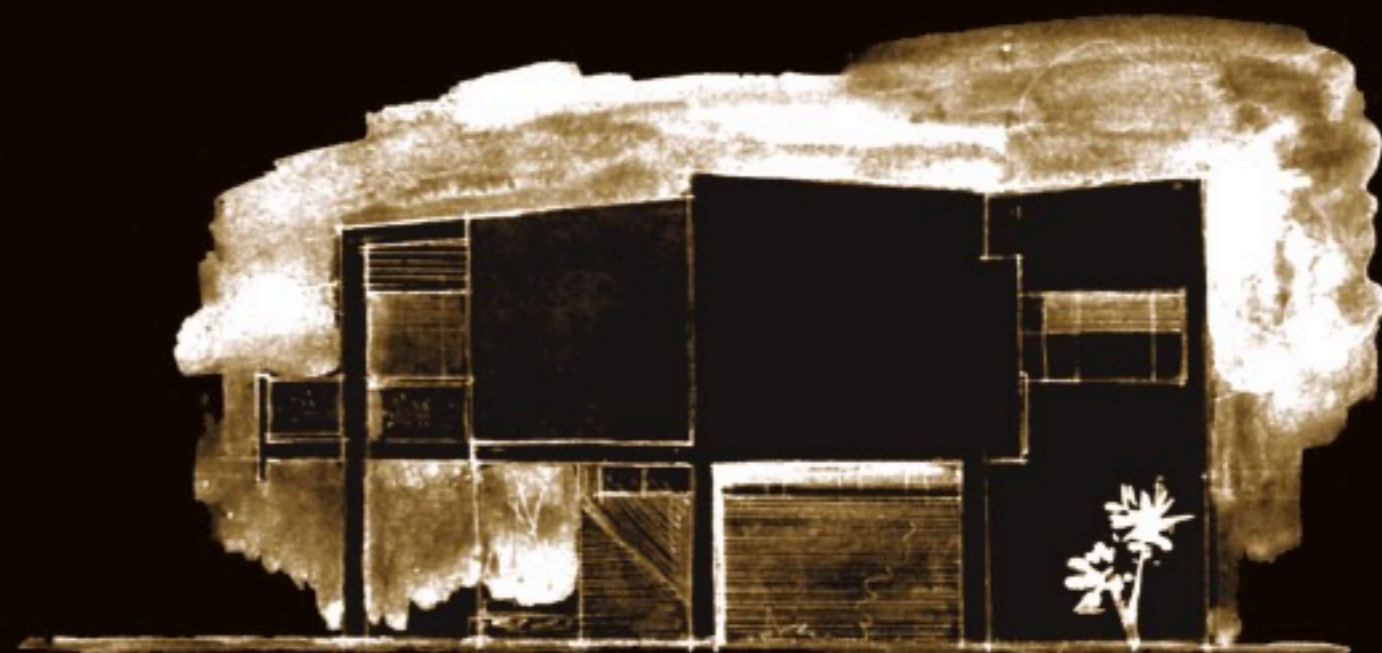


UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
BARCELONATECH
Departament de Projectes Arquitectònics

diseño



Josep Maria Sostres. Centenario | Daniel García-Escudero y Berta Bardí i Milà



Josep Maria Sostres. Centenario

Daniel García-Escudero y Berta Bardí i Milà

JOSEP MARIA SOSTRES. CENTENARIO

Daniel García-Escudero y Berta Bardí i Milà,
compiladores

García-Escudero, Daniel

Josep Maria Sostres : centenario / Daniel García-Escudero y Berta Bardí i Milà. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Diseño, 2015.
280 p. : il. ; 21x15 cm. - (Textos de arquitectura y diseño / Marcelo Camerlo)

ISBN 978-987-3607-75-2

1. Sostres, Josep María. Biografía. Historia de la Arquitectura. I. Bardí i Milà, Berta II. Título
CDD 720.946

Textos de Arquitectura y Diseño

Director de la Colección:
Marcelo Camerlo, Arquitecto

Diseño de Tapa:
Liliana Foguelman

Diseño gráfico:
Karina Di Pace

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en España / Printed in Spain

La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, sus autores

© 2015 de la edición, Diseño Editorial

I.S.B.N. 978-987-3607-75-2

Abril de 2015

En venta:

LIBRERÍA TÉCNICA CP67

Florida 683 - Local 18 - C1005AAM Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135 - E-mail: cp67@cp67.com - www.cp67.com

FADU - Ciudad Universitaria

Pabellón 3 - Planta Baja - C1428BFA Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4786-7244

CMD - Centro Metropolitano de Diseño

Algarrobo 1041 - C1273AEB Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4126-2950, int. 3325

JOSEP MARIA SOSTRES. CENTENARIO

Daniel García-Escudero y Berta Bardí i Milà,
compiladores

Antonio Armesto Aira

Jorge Torres Cueco

Daniel García-Escudero y Berta Bardí i Milà

Carles Martí Arís

Rafael Díez Barreñada

Orsina Simona Pierini

Raúl Castellanos y Débora Domingo

Josep Quetglas

Félix Solaguren-Beascoa

Víctor Brosa Real

diseño

JOSEP MARIA SOSTRES.
CENTENARIO

ÍNDICE

10 PROPÓSITO Y ESTRUCTURA DEL LIBRO

Daniel García-Escudero | Berta Bardí i Milà

18 I. SOSTRES Y SU TIEMPO

20 JOSEP MARIA SOSTRES. ARQUITECTO

Editorial de la revista 2C, 1975

Introducción de Antonio Armesto Aira

38 JOSEP MARIA SOSTRES. ACTUALIDAD DE UN MAESTRO

Jorge Torres Cueco

60 ALVAR AALTO SEGÚN SOSTRES. COMENTARIOS SOBRE UNA CONFERENCIA

Daniel García-Escudero | Berta Bardí i Milà

102 II. SOSTRES Y SU OBRA

104 NOTAS SOBRE DOS PROYECTOS DE 1955

Carles Martí Arís

114 LA MASÍA MODERNA

Rafael Díez Barreñada

146 RITMOS Y VARIACIONES EN EL NOTICIERO UNIVERSAL

Orsina Simona Pierini

156 SOSTRES, TODAVÍA

Raúl Castellanos | Débora Domingo

172 EPÍLOGO: Palabras en memoria de Sostres

174 Josep Quetglas

178 Félix Solaguren-Beascoa de Corral

184 Víctor Brosa Real

192 Catálogo de obras y proyectos

244 La biblioteca de Sostres

256 Bibliografía

274 Agradecimientos

PROPÓSITO Y ESTRUCTURA DEL LIBRO

Daniel García-Escudero | Berta Bardí i Milà

Hay muchas cosas difíciles de comprender y una de ellas es uno mismo. Por eso es esperanzador que alguien intente, con la fe que sea, buena o mala, "explicarte", comunicarte una imagen y una interpretación de tono propio.

Josep Maria Sostres

1.

Para aquellos que se dispongan a iniciar la lectura del presente libro desde fuera de Cataluña, probablemente Josep Maria Sostres no es más que un nombre asociado a la introducción de la modernidad en la Cataluña posterior a la Guerra Civil española. Desde que en *Arquitectura Contemporánea Española* (1961)¹ Carlos Flores situase a Sostres como una figura puente entre la primera y segunda generación de la posguerra –junto a Francisco Javier Sáez de Oíza (1918-2000)–, ésta ha sido una manera común de situarlo y contextualizarlo. Tampoco para los lectores catalanes menos avezados en el tema, las referencias son mucho más cuantiosas o profundas. Aunque figuras de la cultura como Oriol Bohigas –un poco más joven y compañero suyo en el Grup R– han llegado a afirmar que “fue el arquitecto más interesante y de contenido más incisivo de su generación”, lo cierto es que nunca disfrutó del favor de los suyos, tampoco de Bohigas, como bien ha señalado Josep Quetglas en el imprescindible prólogo a los textos de Sostres.²

Sea como fuere, en 2015 se cumple el centenario de un profesor de historia del arte y la arquitectura, de un crítico informado y lúcido, de un verdadero arquitecto que adoptaba la postura del estudiante aventajado, que sabe que en los oficios nunca se deja de aprender. Sus proyectos -construidos o no- partían de unos principios depurados con vocación didáctica. A partir de esos principios, Sostres hablaba de su

¹ FLORES, Carlos. *Arquitectura Española Contemporánea*. Madrid: Ed. Aguilar, volumen 1 y 2.

² *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983.

obra con distancia y claridad, huyendo de considerarla un fenómeno personal e intransferible. Con objetividad y rigor, perseguía aunar las dos caras de cualquier buena teoría del arte: reflexión y acción. Sus textos, la mayoría centrados en asuntos y autores del siglo XX, buscaban una revisión crítica del conocimiento que partía de un sentido fino de la geografía y la historia –no sólo de la arquitectura–, aunque afirman quienes le conocieron que ese sentido se agudizaba cuando se acercaba a las crónicas del siglo XX. En el ámbito personal, estuvo marcado por una timidez y modestia que le relegaron a la sombra, al anonimato y al ostracismo.

Se cumple el centenario, por tanto, del arquitecto de las “empíricas” casas de montaña en Bellver de Cerdanya –como la Elías número 6–, las “abstractas” casas mediterráneas de Sitges, Torredembarra o Ciudad Diagonal –seguro que todos tenemos presente la casa Agustí o Moratíel (MMI)–, el “realista” Noticiero Universal o el “brutalista” Mercat de Badalona, su última gran obra –y la menos conocida–. También se cumple el centenario del crítico que firmó ensayos como: “El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad” (1949), “Sentimiento y simbolismo del espacio” (1949), “La arquitectura monumental” (1951), “Creación arquitectónica y manierismo” (1956), “Arquitectura y urbanismo” (1960) o “Interpretación actual de Gaudí” (1960). Por último, también se cumple el centenario de uno de los fundadores del Grup R, del sucesor de Josep F. Ràfols al frente de la Cátedra Gaudí, y de uno de los catedráticos de Historia que más influyó en la superación de la rancia historiografía basada en la taxonomía de los estilos, para abordarla desde la dimensión formal, según la tradición centroeuropea que tanto le influyó.

2.

En la introducción al texto “Cronología gaudinista en tres tiempos” (1953), Sostres escribía que: “La comprensión de Gaudí ha evolucionado con el tiempo y a través de las generaciones. Sus obras no han sido ni habrían podido ser interpretadas de la misma manera por sus contemporáneos, que por sus discípulos, que por aquellos que,

no habiendo conocido a Gaudí, están más cerca de su obra que de la influencia magnética de su personalidad. El interés por la obra de Gaudí, como sucede con las mayores figuras históricas, se renueva y se revaloriza con el transcurso del tiempo.” Sin que ello sirva para establecer un paralelismo entre Gaudí y Sostres, desde luego que la misma reflexión se podría realizar en relación a los estudios sobre este último. Con el transcurso del tiempo y las nuevas generaciones, la mirada sobre su legado material e intelectual varía, se transforma y quién sabe si se intensifica. A este propósito general se dirige este libro: a intensificar la mirada sobre quien en pocas ocasiones ha centrado la atención del gran público. Intensificarla no desde la cercanía del que se sabe contemporáneo, la abnegación del que se considera su discípulo, o la admiración de quién le conoció, sino desde la distancia que proporciona no haberle tratado, ni asistido a sus clases, ni tan siquiera visitado alguna de sus obras en un estado próximo al original.

Desde la distancia, por tanto, planteamos unos estudios críticos que intentan devolver la atención sobre un arquitecto que se puso al servicio de la disciplina para convertirse en trampolín hacia la cultura y la arquitectura, hacia los maestros del siglo XX y sus epígonos. Sin duda, ésta puede ser la característica que más interese a las nuevas generaciones, aquellas que seguramente encuentran ya poco sentido en aquella vieja fórmula del arquitecto barcelonés Enric Sagnier (1858-1931), que proclamaba tres reglas fundamentales para proyectar: “copiar, copiar y copiar”. Sostres observó, copió y construyó, demostrando así que la imitación o copia, lejos de deprimir la creatividad, la despierta y afianza. Una actitud que le acercó a un contemporáneo con el cual nunca coincidió físicamente pero sí intelectualmente, Luigi Pareyson (1918-91), quien afirmaba en 1966 que “en la más fiel de las imitaciones siempre está presente una exigencia de originalidad, y una necesaria referencia al pasado está presente en la más abierta ruptura. Los polos opuestos del puro conformismo o de la mera rebelión no hacen más que confirmar en su estéril unilateralidad la fecunda solidaridad de estos dos polos”.³

³ Véase: PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1987. [1ª edición 1966].

3.

En 2015 no sólo se celebra el centenario de su nacimiento, sino que –cosas del destino– también se cumplen 40 años de su primera monografía, publicada desde la Escuela de Arquitectura de Barcelona por la revista *2C Construcción de la Ciudad*, en agosto de 1975 (núm. 4),⁴ bajo la dirección de Salvador Tarragó y con la colaboración del propio Sostres. En gran medida, esa primera monografía traza las principales líneas de aproximación a la obra y el pensamiento de Sostres. En su momento aglutinó el material disperso en diversas publicaciones, y aportó documentación inédita sobre varios proyectos hasta entonces inéditos, como un hotel en el Montseny (1948-55) o la ampliación del Hostal Valira (1955), y las casas Farràs (1952-56), Tibau (1953-55), Ayala (1955) y Alonso (1955-59), todos ellos coetáneos de obras más difundidas como la casa Moratiel o los apartamentos en Torredembarra. Durante los siguientes años, aparecen cinco monografías más, en las que participan algunos miembros del grupo 2C, como Antonio Armesto o Carles Martí, y otros estudiosos como Josep Quetglas, Juan José Lahuerta, Carles Muro o Michele Bonino.

Precisamente la reproducción de parte del artículo inicial que abre la monografía 2C encabeza estos estudios críticos, que se estructuran en dos grandes paquetes: “Sostres y su tiempo” y “Sostres y su obra”. En el primer apartado se intenta ofrecer una imagen general de su trayectoria vital y profesional en relación a sus coetáneos, tanto a nivel local como internacional. Entender su admiración por el normativo Noucentisme, el vanguardista GATCPAC o el heterodoxo Gaudí es inexcusable para entender su aportación a la cultura del momento. Esta revisión concluye con la transcripción comentada de la última gran conferencia de Sostres en la Escuela de Arquitectura de Barcelona –jamás publicada–, dedicada a su admirado Aalto. En el segundo apartado se abandonan los prismáticos para acercarnos a la concreción de las obras. Cuatro textos complementarios se ocupan

⁴ El número anterior, aparecido en junio de 1975, también recogía dos proyectos de Sostres: las casas Campaña y Xampeny, en Ventolà (1971-74). En ese número ya se anunciaba el inminente monográfico.



Portadas de las monografías de Josep Maria Sostres.

de ello. Los dos primeros tratan su producción doméstica conocida, la cual se analiza en relación al lugar donde se emplaza. Los dos siguientes se centran en su obra pública. El primero aborda de manera monográfica El Noticiero Universal. El segundo cierra el apartado dirigiendo la mirada hacia el muy poco conocido Mercat de Badalona, su última obra construida y una de las de mayor envergadura.

Para concluir la parte central del libro, ocupada por los estudios críticos mencionados, se ha querido reconducir el discurso lejano y erudito hacia un tono más cercano y acaso subjetivo. La dimensión humana, la cercanía, puede distorsionar nuestra visión de lo que estudiamos, como ya apuntara Sostres en relación a Gaudí; pero también la puede complementar. Frente a comentarios del tipo: “Sostres pudo ser un arquitecto interesante, un hombre culto y pintoresco, pero era un profesor perezoso y acomodaticio”,⁵ o “Sostres era como un alma en pena que deambulaba por la escuela repartiendo somnolencias”,⁶ nos ha parecido conveniente incluir unas breves palabras de algunos alumnos y compañeros, que después se han convertido en importantes profesores de la ETSAB.⁷ A modo de epílogo, estos textos concluyen los estudios críticos.

Como adenda, se ha querido ampliar la base de datos que existe hasta el momento sobre Sostres, no sólo a nivel bibliográfico, sino también en relación a sus libros de cabecera y al listado global de su trabajo arquitectónico. Es así como se incluye un listado completo de todos sus proyectos, cerca de un millar –en las monografías existentes sólo se han referenciado una cuarentena–. Aunque la calidad es irregular –en ocasiones son simples reformas o proyectos alimenticios–, creemos que su publicación puede incentivar nuevos estudios sobre proyectos aún desconocidos. También se incluye un listado de la biblioteca personal de Sostres, que se donó a la Escuela de Arquitectura de Barcelona tras su muerte. Gracias a la colaboración de la biblioteca, se abre un campo nuevo de reflexión sobre

⁵ Tusquets, Oscar. “Responso por la escalera”, en *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, 1998, pp. 83-86.

⁶ Bohigas, Oriol. “Josep Maria Sostres y José Antonio Coderch”, en *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992, p.46.

⁷ Desde Madrid y la ETSAM son prácticamente inexistentes los comentarios o análisis sobre la figura de Sostres. Una notable excepción es Juan Daniel Fullaondo, que le dedica el III tomo de *Historia de la arquitectura contemporánea española* (Madrid: Molly Editorial, 1997) –realizado en colaboración con María Teresa Muñoz–. Durante las largas conversaciones con María Teresa Muñoz que copan el libro, Fullaondo lamenta no haberle conocido, y aunque admite el casi absoluto desconocimiento que se tiene de él en Madrid, no duda en dedicarle elogiosas palabras en varios tramos del libro.

Sostres, esta vez desde los autores y libros que poseía y que nos hablan, de manera directa, de cuáles eran sus principales fuentes –no es extraño, por ejemplo, que uno de los autores más presentes en sus estantes fuese Ràfols–. En último lugar, se ha realizado una actualización exhaustiva de la bibliografía, incluyendo los últimos textos, pero también completando algunos vacíos de las bibliografías publicadas anteriormente.

Para concluir esta introducción, quizás lo más conveniente sería hacerlo con algunos retazos en forma de palabras de una de las personas que más ha contribuido a la difusión del legado de Sostres. Josep Quetglas no sólo le sucedió en la cátedra, sino que fue el primero en poner orden en su archivo, en sus libros y en sus textos, permitiendo que iniciativas como ésta puedan sucederse a lo largo del tiempo. Con precisión, Quetglas nos ha ofrecido las coordenadas donde buscar a Sostres: “(...) no fue ni Sert ni Coderch. Fue mucho menos. No se pagó una mesa en el despacho de la calle Sèvres: estudió a Le Corbusier, aprendió de él, y de Asplund, y de Mies, y de Aalto, y de Wright, y de todos, con los ocasionales materiales que podrían encontrarse en las saqueadas y esterilizadas bibliotecas barcelonesas de los años cuarenta y cincuenta.”⁸ Con la misma precisión también ha planteado un propósito que compartimos y al que este libro esperamos que contribuya: “no quiero [queremos] aprenderme los proyectos de Sostres, sino, quizás, llegar a ver y sentir por sus ojos y sentimientos, transformándome en él, manteniendo al mismo tiempo la consciencia de no ser él (...) Ver lo que Sostres veía: todo lo otro no vale la pena.”⁹

⁸ ARMESTO, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres: arquitecte-arquitecto*. Barcelona: Ministerio de Fomento de España y COAC, 1999, p. 13.

⁹ QUETGLAS, Josep. “Sobre José María Sostres: Carta de Guillermo Sagrera”, *Arquitectura*, n. 263, diciembre 1986, pp. 68-69. [Republicado en: *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004].

I. SOSTRES Y SU TIEMPO

¿Tuvo Josep Maria Sostres su tiempo, el tiempo que se merecía, uno que diera tierra, clima y estímulo a la eclosión máxima de su vida y obra, un tiempo que a él le formara y que él contribuyera a formar?

Josep Quetglas

JOSEP MARIA SOSTRES.

ARQUITECTO

Editorial de la revista

2C Construcción de la ciudad, 1975

Introducción de Antonio Armesto

Equipo de redacción: Salvador Tarragó Cid –director–, Carles Martí Arís –sub-director–, Antonio Armesto Aira, Yago Bonet Correa, Juan Francisco Chico Contijoch, Antonio Ferrer Vega, Juan Carlos Theilacker Pons, Juan Llopis Maojo.

EN LA SECCIÓN ÁUREA DEL CENTENARIO DE SOSTRES

Antonio Armesto

Hace ahora 40 años que la revista *2C Construcción de la Ciudad* dedicó su cuaderno número 4 (agosto de 1975), a la figura y a la obra de Josep Maria Sostres (15 mayo 1915-8 febrero 1984). Era la primera vez que alguien se proponía articular una mínima visión de conjunto sobre su labor como arquitecto, como profesor y como crítico. Sostres, que cumplía por aquellas fechas 60 años de edad, estaba activo en la Escuela de Arquitectura y acababa de terminar dos pequeñas casas en La Cerdanya. Moriría de enfermedad muy poco antes de jubilarse de la actividad docente, nueve años más tarde.

En mayo de 1974, el equipo de redacción empezó a afrontar la tarea como un asunto colectivo y desde el principio buscó la complicidad y participación del propio Sostres, ya que era imprescindible contar con los materiales que él pudiera proporcionarnos. Una vez vencidas algunas resistencias, el proceso se desarrolló con cierta parsimonia a través de casi dos años pues la fecha real de salida del número no es la que figura en la portada sino la del 16 de febrero de 1976.

En el cuaderno número 3 (cuya salida efectiva tuvo lugar el 16 octubre 1975), la revista hizo un adelanto publicando las dos casas inéditas de Ventolà, en La Cerdanya, (realizadas entre 1971 y 1974): Sostres volvía a construir después de haber terminado en 1965 *El Noticiero Universal*, obra que iba a cerrar la monografía que se estaba confeccionando.

La revista *2C* había sacado su número cero en junio de 1972 y no había podido reanudar su actividad hasta 1974. Este año se programaron varios números que se irían elaborando de modo entrelazado, no consecutivo, y que giraban en torno a la obra de maestros cuyas ideas y obras, a juicio del grupo, daban orientaciones precisas en aquella encrucijada: Stirling, Sostres, Rossi... y también en torno al estudio de la ciudad, al análisis urbano.

Los apuntes contenidos en el libro de actas de la redacción nos permiten asomarnos a aquel proceso y percibir un efecto de sincronía en la presencia cruzada de algunos hilos:

El 14 de mayo de 1974 se anota la posibilidad de dedicar un cuaderno a Sostres acompañado por un análisis del Pla Macià como complemento. En la reunión del 9 de julio se propone viajar el día 31 a La Cerdanya para ver las casas de Ventolà, recién acabadas, y se plantea que el número que se dedique a Sostres sea doble. El 13 de agosto se está en plena elaboración del cuaderno dedicado a James Stirling. El 20 se anota: "estrategia de acercamiento a Sostres: visita a su despacho, excursión conjunta a Sitges". El 27 se rinden cuentas de lo que se ha elaborado sobre Sostres. El 3 de septiembre se confecciona un guión para ir a entrevistarlo a su despacho de la Plaza Letamendi al tiempo que se traza un plan para ultimar el número de Stirling. El 25 se anota que Aldo Rossi se ofrece a escribir un artículo (La Arquitectura Análoga) para la primera de las monografías que se le piensan dedicar, y se deja constancia de que se ha hecho una visita a Sostres donde este ha manifestado que prefiere contestar a las preguntas por escrito. En la reunión del 1 de octubre se acuerda redactar el cuestionario. El 22 están las fotografías de las casas de Ventolà sobre la mesa de la redacción, hechas por Daniel Campos; en una de ellas aparece Sostres en la sala de estar de la casa Campañà. El 19 de noviembre, en otro encuentro con Sostres nos entrega más documentos de sus obras incluyendo dibujos en perspectiva: "está muy animado y participa en la confección del número". La redacción acopia los materiales que Sostres nos va confiando entre una y otra visita, extraídos de entre los estratos de papeles acumulados sobre sus mesas. Se acuerda realizar en breve otra reunión con él, que se produce el 10 de diciembre; en ella obtenemos algunos datos biográficos narrados de viva voz durante aquel atardecer. Sostres ha ido venciendo sus prevenciones y nos hace entrega, además, de una serie de papeles sueltos, con textos mecanografiados conteniendo reflexiones suyas sobre sus principales obras y proyectos; es su intento de responder a nuestro cuestionario. Insiste en que no nos sintamos obligados a reproducirlos literalmente sino que dispongamos libremente de su contenido. La opción escogida por la redacción será mixta pues junto a citas entre comillas se recurre a expresar, en modo perifrástico, algunas de sus descripciones. El 8 de enero de 1975 se dispone de un sumario articulado y de los textos redactados, dándose el número por cerrado.

Quizá, de haber vuelto alguna vez más a su estudio hubiéramos obtenido algunos otros fragmentos mecanoscritos. Y entre ellos uno con especial calado que saldría a la luz tras su muerte y que, esta vez sí, era la respuesta precisa a una de las preguntas del cuestionario: Sostres respondía allí a la cuestión de en qué sentido le afectaba la desaparición física de sus obras, suscitada por la reforma destructiva que había sufrido la casa de Sitges unos meses después de fallecido su propietario, el escritor Ignacio Agustí (febrero de 1974), es decir, momento en el que se empezó a trabajar en el cuaderno monográfico.¹ Sus reflexiones le llevan a hablar de la vulnerabilidad física de la arquitectura de los últimos 50 años como un carácter propio de este ciclo que pone a prueba la posibilidad misma del concepto de monumentalidad. “Hemos de hablar más de una arquitectura pensada para influir en la actualidad que de una arquitectura que quiera perdurar eternamente como un pasado conjuntamente petrificado con las vivencias humanas. Resulta que, paradójicamente, en la época actual, esta arquitectura no monumental hecha de hormigón, de totxanas,² de cristal, pensada y realizada con mentalidad experimental, utópica, a menudo referida a las propias realidades, es la que está precisamente destinada a perdurar y a transformarse a partir de ella misma, como la propia especie humana se continua en el maravilloso devenir de su generación biológica.” Y concluye: “¿Cómo ha de ser la monumentalidad actual? ¿Monumento o arte conceptual?”. Stirling, que cultivaba esa arquitectura de cristal, de hormigón, de ladrillo, con un alto grado de refinamiento técnico, decía en la memoria de su proyecto de Centro Cívico para la ciudad de Derby de aquellos años: “se trata de crear un espacio público cuyo significado sea como el de la plaza de San Marcos para Venecia, La piazza del Campo para Siena, el Royal Crescent para Bath o la plaza Rockefeller para Nueva York”. Mientras, Rossi, hablaba de las formas propias de la arquitectura y de su *equivalencia* analógica a través del tiempo.

¹ El texto puede leerse en: ARMESTO, Antonio; Martí, Carles (eds.). *Sostres: arquitecte-arquitecto*, Barcelona: COAC, 1999, pp. 72-73.

² Totxana es como se denomina en Catalunya un ladrillo cerámico perforado por seis agujeros perpendiculares a la testa y de 29x14x9 cm.

ALVAR AALTO SEGÚN SOSTRES. COMENTARIOS SOBRE UNA CONFERENCIA

Daniel García-Escudero | Berta Bardí i Milà

Estamos en la Escuela Técnica de Arquitectura de Barcelona, la semana del 2 de febrero de 1981. Todo está preparado para acoger la II Semana Cultural de la Escuela, que lleva por título “Alvar Aalto i la difussió del Moviment Modern”. Tras “Arquitectura: modernitat i avantguarda”, las segundas jornadas focalizan su atención en el maestro nórdico y en la crisis de las vanguardias constructivas de principios del siglo XX. Hasta 1990, la escuela continuará con la organización de estos actos que dan un repaso a la modernidad, tanto internacional, como local. Josep Maria Sostres participará en estos ciclos en dos ocasiones. Una en 1983, pocos meses antes de morir, en el debate “El Grupo R. Vanguardia de ayer”.¹ La otra se produce dos años antes, en la semana cultural dedicada a Aalto. La intervención –la última gran conferencia a nivel de escuela y jamás publicada–² recoge su pensamiento sobre uno de los arquitectos que más presencia tiene en sus libretas de dibujo y en sus primeros artículos. Las siguientes líneas están dedicadas a contextualizar la conferencia y rescatar los principales temas y aspectos que afronta.

Sostres realiza la conferencia en su habitual tono sosegado, prudente y humilde, ataviado con traje oscuro y corbata, su uniforme en las clases de Historia. Aunque el discurso es coherente y lineal, a ratos resulta discontinuo y determinados temas sólo quedan apuntados, a la espera de que el público asistente ya sea conocedor de ellos –de ahí la imposibilidad de reproducir sus palabras de manera completa y sin añadir comentarios–. Es por esta razón que no se detiene en textos de Giedion, que vienen a colación pero que confía “que los asistentes conozcan y tengan a buen recaudo”, ni tampoco habla de ciertas nociones de la ciencia y la historia del arte del siglo XIX, “que son importantes pero que ahora aquí no interesa desarrollar porque debemos centrarnos en la arquitectura”. Con la ayuda de unas pequeñas notas, Sostres hilvana un discurso en el que están presentes sus

¹ Participa junto a Antoni de Moragas, Joan A. Balcells, Pepe Pratmarsó y Federico Correa. La conferencia es transcrita en la revista *Annals* número 13 de 1984.

² La conferencia se puede consultar en la videoteca de la Fundación Caja de Arquitectos. El resto de conferencias están disponibles en el repositorio UPCommons de la Universitat Politècnica de Catalunya.



Cartel de la Semana Cultural de la ETSAB de 1981. Enric Satué



Josep Maria Sostres durante la conferencia.

textos y reflexiones anteriores, que no cita de manera directa pero que reproduce casi literalmente. Aun así, la posibilidad de abordar monográficamente la figura de Aalto le permite desarrollar ciertos aspectos que jamás ha mencionado y que, por tanto, resultan reveladores.

SOSTRES Y AALTO

En 1950 aparece la primera reflexión escrita de Sostres sobre Aalto en el texto “El funcionalismo y la nueva plástica”.³ Pese a la admiración que le profesa, Sostres muestra ya los matices con los que cabe referirse al maestro nórdico, pues tiene una “tendencia a considerar el edificio en su aspecto singular y excepcional, como obra de arte”, una posición siempre difícil si lo que se pretende es ampliar una tradición disciplinar como la propia arquitectura. Estas reservas, en las que también incluye a Wright, se hacen más que evidentes en el siguiente párrafo:

(...) hemos de considerar las obras de Aalto más en sí mismas que en las posibilidades de una escuela (...) El genio, con instinto seguro, podrá crear sobre los moldes tradicionales o separarse de ellos. Pero esta facultad extraordinaria no es lo corriente entre nosotros; la mayoría de los arquitectos, en nuestro trabajo diario, tenemos que sustituir una genialidad genuina por unos principios y unas normas, dentro de las cuales encauzar nuestra producción.

En 1951 Aalto visita Barcelona y Madrid, y agita los ánimos de los arquitectos más jóvenes del momento.⁴ Como proclamó Oriol Bohigas en Radio Nacional de España: “Esperamos que la visita de Aalto

³ Todos los textos de Sostres están recopilados en: *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983.

⁴ La visita propició el encuentro de Aalto con los principales arquitectos del momento, tanto de Barcelona como de Madrid. Algunos de ellos han comentado sus impresiones y otras tantas publicaciones han dado testimonio del periplo por tierras españolas. Véase: DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Alvar Aalto en España*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

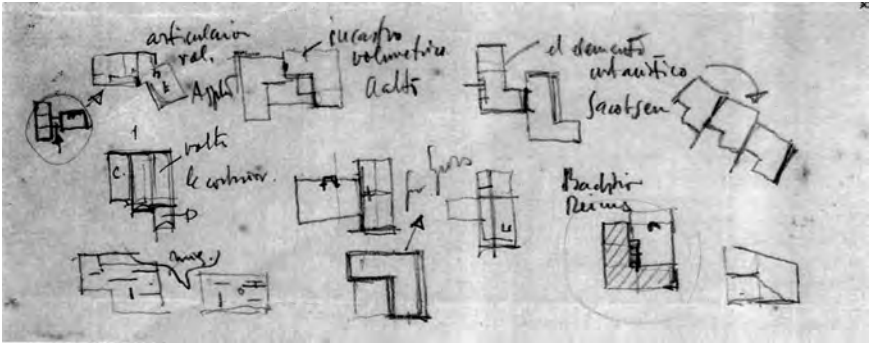


Alvar Aalto en el Park Güell acompañado por Moragas, Pratmarsó y Balcells, durante su visita a Barcelona en 1951.

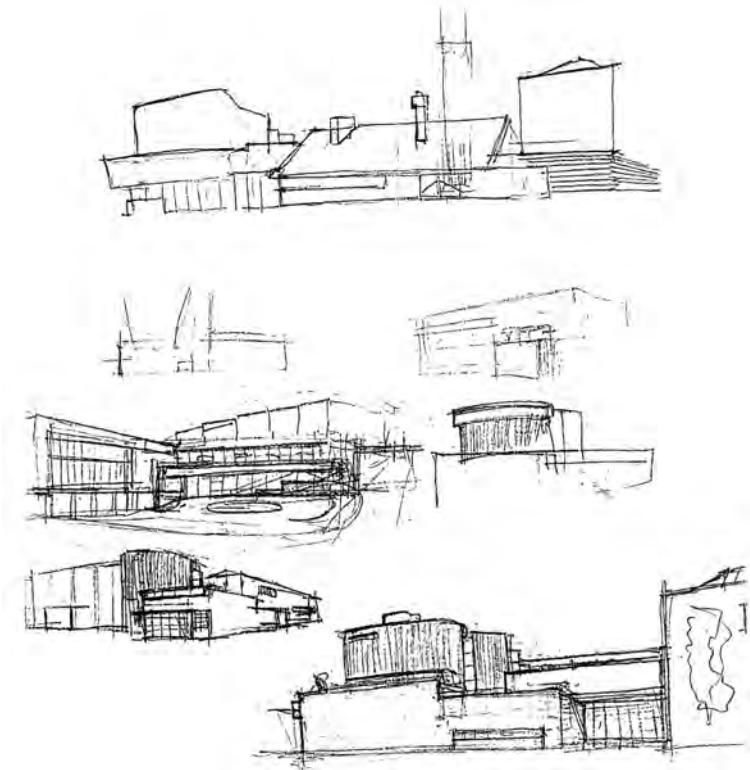
venga a ser el espaldarazo definitivo a un grupo de jóvenes arquitectos barceloneses que (...) se han lanzado impetuosamente y con una fe extraordinaria a la nueva arquitectura orgánica”.⁵ La visita no fue desperdiciada por Sostres y ambos arquitectos pudieron encontrarse y conversar. El por aquel entonces joven Sostres aprovechó la oportunidad para enseñarle algunos proyectos que estaba desarrollando, como la casa Cusí, sobre la que Aalto realizó varias observaciones que quedaron convenientemente anotadas en una lámina de alzados. Como ha explicado el propio Sostres, los proyectos de esa época parecen tener el ojo puesto en el norte de Europa, ya sea a través de alusiones al mundo doméstico y neo-romántico de Asplund, o al más informal y matérico de Aalto. Ambos personajes representan principios y estrategias diversas que cabe no confundir bajo el epígrafe general de “organicismo”:

En realidad, existe una diferencia notable entre estas figuras [Asplund y Aalto], sobre todo diversas maneras de enfocar el problema artístico en sí mismo y el problema histórico (...) Toda la producción de Asplund se basa en el mundo neo-romántico, que en

⁵ PIÑÓN, Helio; CATALÀ-ROCA, Francesc. *Arquitectura moderna en Barcelona: 1951-76*. Barcelona: UPC, 1996, p. 14.



Diversos croquis sobre proyectos de Aalto, Asplund, Jacobsen, etc. Cuaderno de notas, Josep Maria Sostres.



Esbozos para un teatro-casino. Josep Maria Sostres.

cierta manera representa una gama de valores que es muy difícil de identificar dentro del momento [post-racionalismo] (...) Aalto está motivado por la forma, los procedimientos, las técnicas, la cultura internacional, incluso el decorativismo, un gusto por la materia; es toda una concepción de la arquitectura completamente diferente de la tradicional, de las formas antiguas.⁶

¿POR QUÉ AALTO?

El ambiente en el cual se celebran las primeras semanas culturales está marcado por dos factores. En primer lugar, la aparición en 1977 del influyente libro de Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture*, avanzadilla de lo que ocurrirá durante los ochenta en Europa y Estados Unidos. En segundo lugar, la crisis de las principales doctrinas neo-vanguardistas que, después del “Realismo”, han sido hegemónicas durante los setenta. Robert Venturi, Aldo Rossi y Peter Eisenmann han personificado una supuesta superación del Movimiento Moderno a partir de una mayor atención a aspectos tales como la significación de los edificios, las formas de construcción de la ciudad histórica –el tipo–, o la utilización de estructuras geométricas sistemáticas como base abstracta para proyectar. Todo ello parece incidir más en la atomización de la disciplina, que en la construcción de cierto consenso dirigido a mejorar la práctica diaria de los arquitectos.⁷

Esta situación de cambio de paradigma se considera análoga a la crisis que sufren las vanguardias en la década de 1930. La obra de Aalto, fallecido en 1976, es vista como un ejemplo de ensanchamiento de los valores vanguardistas, aunque siempre dentro de unos códigos visuales y espaciales derivados de la modernidad. Por otro

⁶ “Josep M^a Sostres: Entrevista realizada por Carmina Sanvicens”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 157, abril-mayo-junio, 1983, pp. 104-105.

⁷ Véase: PIÑÓN, Helio. *Arquitectura de la Neovanguardias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

lado, y como señala Josep Lluís Mateo, el interés por Aalto cabe fundamentarlo también en el fin del modelo científico que ha protagonizado los setenta: “De las referencias a la sociología o a la lingüística como instrumentos cognoscitivos estamos asistiendo a una cada vez más manifiesta prioridad de la sensación, del sentimiento, como valor prioritario desde el que comprender y producir el arte”. Así, las dudas sobre la voluntad normativa de las neo-vanguardias, “explicaría también (...) el encanto por explorar los matices de lo singular frente a las imposiciones del todo, el gusto por el encuentro con lo corpóreo frente a la inmaterialidad de lo abstracto, el interés por lo específico frente a lo platónico”.⁸

LA II SEMANA CULTURA DE LA ETSAB

La semana se distribuye en dos grupos de conferencias, después de las cuales se celebran sendas mesas redondas. El primer grupo lo forman Juhany Pallasmaa, Josep Maria Sostres y Rafael Moneo. El segundo, Demetri Porphyrios, Colin St. John Wilson y Kenneth Frampton. Todas las intervenciones se mueven entre aquellas posturas que ven en Aalto una aportación positiva dentro de los límites de la modernidad, hasta las que consideran su labor como una superación de los postulados heroicos de los primeros maestros. Para Pallasmaa, Aalto supone una salida de la crisis del Movimiento Moderno, a través de un método de trabajo intuitivo y espontáneo. Moneo plantea una visión tipológica que ejemplifica con el análisis de varios teatros. Porphyrios subraya la valoración científica, estética y ética de la naturaleza en el trabajo aaltiano. Wilson plantea una visión humanista que pone de relieve los aspectos psicológicos y sociales de los proyectos. Frampton señala que su vocabulario bási-

⁸ Escrito aparecido en *La Vanguardia* el 30 de noviembre de 1982, bajo el título “Alvar Aalto y la cultura española”. En él, Mateo se pregunta: “¿cómo explicar (...) el éxito de la reciente exposición –en la Fundación Miró– sobre el arquitecto o el extenso ciclo de conferencias sobre su obra desarrollado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1981?”

co se mantiene dentro en la ortodoxia moderna, aunque a través de una mayor atención hacia los materiales y el lugar.⁹

Por su parte, Sostres se centra en cómo Aalto responde a un cierto periodo histórico y cuál es su consonancia o disonancia con algunas corrientes artísticas. Para Sostres, Aalto mantiene una visión crítica de las vanguardias, se aleja de la mimesis maquinista, aunque se sitúa próximo al influjo que tuvo el diseño industrial en los veinte, tanto a nivel artístico como social –especialmente en el diseño de mobiliario–. En definitiva, unos argumentos que, como él mismo indica, entroncan con las ideas antiguas de Giedion, al cual se cita directa e indirectamente varias veces durante la conferencia.¹⁰ Si bien el resto de conferenciantes recogen los principales temas que ocuparan a la crítica aaltiana durante los próximos años –historicismo, heterotopia, hapticidad, regionalismo crítico, etc.– Sostres realiza una mirada hacia el pasado, hacia las bases de la historiografía moderna, a las que tan atento ha estado durante toda su vida.

LA CONFERENCIA

La conferencia (1 hora 45 minutos) se divide según una estructura dual, como acostumbran a organizarse sus argumentaciones –arte/técnica, germánico/latino, arquitectura/naturaleza–. En la primera parte, desde una visión amplia, aborda las bases ideológicas y culturales sobre las que se asienta el trabajo de Aalto, esto es, el organicismo y su relación con las vanguardias y el posterior mundo post-cubista. En la segunda parte, expone unos breves comentarios sobre

⁹ Véase: "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia". *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, n. 20, 1983.

¹⁰ Sostres afirma que Giedion ha sido un gran incomprendido: "En ocasiones los textos con ideas más simples son los más difíciles de entender". Sostres se refiere a la ya clásica oposición entre lo racional/funcional, propio de la modernidad ortodoxa, y lo irracional/orgánico, más representativo de Aalto. Sostres defiende que "puedan ser compatibles el racionalismo y la irracionalidad en la técnica y en la creación de formas y espacios, como dos caras de la misma realidad".

una treintena de obras, ordenadas aproximadamente de manera cronológica. Los comentarios resumen aspectos generales del trabajo del arquitecto, al tiempo que se apunta una tesis general sobre la evolución de la forma en su obra.

I PARTE: comentarios generales

Organicismo y Vanguardia

Los primeros minutos de la conferencia se dedican a dar una visión amplia –en el tiempo y en las ideas– del mundo en el cual se gesta la posición ideológica de Aalto. Aunque no lo verbaliza, estos primeros comentarios van dirigidos a esclarecer los términos que aparecen en el complejo título de la conferencia: “El criticisme no vanguardista en les creacions d’Alvar Aalto”. La fama de hombre culto y de múltiples intereses nos hace dudar sobre el verdadero sentido de un título, en el cual el concepto “criticisme” no parece anecdótico. En términos generales podría referirse a la doctrina de Immanuel Kant que criticaba los enfoques exclusivamente racionalistas o empiristas de la realidad. Un cuestionamiento que explica, no en vano, la visión orgánica del mundo y su aproximación materialista, sensual, hacia la realidad; frente aquella mecánica, racional, defendida por el positivismo que se torna hegemónico durante el siglo XIX y que ayuda a gestar las vanguardias. Sobre estas cuestiones, que no son más que una reflexión sobre la posición del individuo frente al mundo, Sostres recoge algunos fragmentos del diccionario Ferrater Mora:

Es muy importante la percepción del mundo que nos rodea. La percepción del mundo hasta el siglo XVIII es una, a partir de él es completamente diferente y contradictoria con la percepción anterior (...): “Desde mediados del siglo XVIII se ha tendido a usar ‘orgánico’ como adjetivo que cualifica ciertos cuerpos: los cuerpos ‘biológicos’ u ‘organismos’. Ha sido por ello cada vez más común contraponer lo orgánico a lo mecánico, y, por consiguiente, las concepciones llamadas ‘organicistas’ a las llamadas ‘mecanicistas’. La

idea que subyace en dicha contraposición es la que el 'organismo' no es reducible a una 'máquina', aun cuando desde el momento en que se ha querido establecer en qué consisten las diferencias entre lo orgánico y lo mecánico no ha sido siempre fácil destacar propiedades que correspondan exclusivamente a uno de ellos."

Otra acepción que podríamos considerar del término "criticismo" es aquella que se refiere a la raíz común de "crítica" y "crisis"; ambos conceptos aluden a momentos decisivos o de inflexión en un asunto de importancia. Como ya hemos sugerido, el trasfondo del ciclo es tratar la crisis de las vanguardias constructivas. Sostres se refiere a ello al comienzo de su intervención: "Un tema importante que se deriva de la semana cultural es la caída de las vanguardias artísticas, que tanta importancia habían tenido en el mundo del siglo XIX, cuando se iniciaron y transformaron los aspectos exteriores de la vida, los aspectos ligados a la forma y al arte, hasta entonces de origen naturalista (...) Esto es importante para entender la generación de Aalto, que creía sinceramente en estas cuestiones de fondo que para ellos eran sustanciales". De modo que arte y naturaleza, figuración y abstracción, son dualidades cruciales para entender la posición del maestro nórdico y la de sus coetáneos."¹¹

El mundo naturalista, humanista, anterior a la modernidad, sigue existiendo e interesándonos (...) Nos interesa también la crisis de las vanguardias, que son síntoma de la época, una imagen histórica, y toda la serie de artistas que se encuentran fuera del mundo abstracto, que aún sueñan con un arte figurativo con una relación más directa con la vida, como Brancusi o cualquier artista del 'Art Nouveau'. Aalto, con sus formas curvadas, fantasiosas, que repite continuamente, nos permite mirar con ironía y simpatía el mundo

¹¹ Estos aspectos también saldrán a colación en una breve mención de la relación entre Wright y Aalto, a los cuales también agrupa en diversas ocasiones en sus textos: "El arquitecto más importante de los siglos XIX y XX es Wright, pese a ser un ignorado, un desconocido. Hablar de Aalto y Wright, amigos y los dos orgánicos, es hablar de la relación entre la forma y la naturaleza. Aunque Wright representa una universalidad que no es lo mismo que el mundo escandinavo (...) dicho contexto humano, étnico, es muy definitivo para comprender una personalidad como la de Aalto."

de las vanguardias y su crisis. Sus formas son abstractas pero de acuerdo con unas leyes orgánicas, como también lo son las formas de Jean Arp [1886-1966] o Constantin Brancusi [1876-1957] (...)

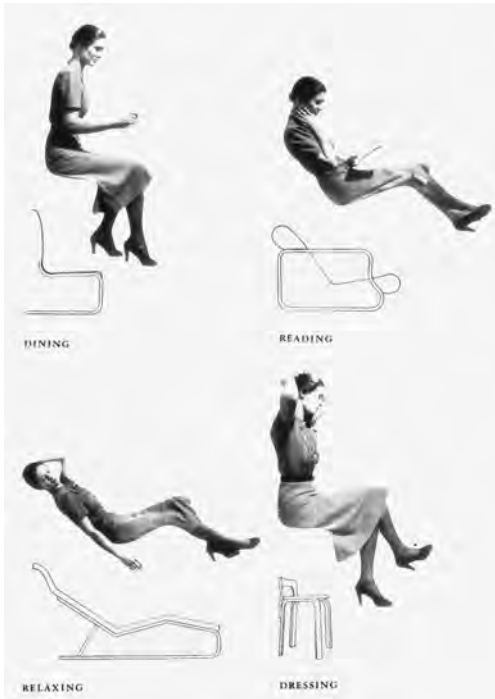
Por eso damos un gran valor a las formas del pasado, las formas del *Einfühlung* o simpatía simbólica, en las cuales el amor por la forma era tan decisivo. En definitiva, estamos en un momento [el de la crisis de las vanguardias] de transformación, de cambio.

Mobiliario y abstracción

Para Sostres es clara la filiación de Aalto con lo empático, con un “amor por la forma” que busca la satisfacción y el bienestar del usuario como valores *per se* para producir sus creaciones. Y entre esas creaciones, las piezas de mobiliario parecen condensar lo nuclear de las propuestas de Alvar y Aino Aalto.¹² Los muebles son los objetos más cercanos a los habitantes y por tanto en ellos es donde de manera más directa se relaciona la forma con la “vida”. Es a través de ellos que se puede superar la fase inicial de las corrientes abstractas de los años veinte, las cuales resultan “de aplacado, de collage; en cambio, una abstracción pensada como forma ya es otra cosa, y es precisamente lo que nos interesa (...) Se pasa a una experiencia real, útil, de la forma”.

Aalto también se relaciona con el mundo del maquinismo, pero no aquel más propio de principios de la década de los veinte; se trata de un maquinismo que se vincula con problemas de diseño, con la posibilidad de la materia y con una alta elaboración artesanal. Es un mundo que busca en la propia forma y que crea tanto los muebles de Aalto como los nuevos coches, según formas adaptadas al

¹² Las primeras exposiciones y monografías sobre la pareja recogen con la misma importancia sus propuestas arquitectónicas y las piezas de mobiliario. No en vano, cuando se realiza la primera exposición en el MOMA, en 1938, su director comenta que la sección que más éxito ha tenido es la de mobiliario. Véase: ANDERSON, Stanford; FENSKE, Gail; FIXLER, David. *Aalto and America*. New Haven [Conn.]; London: Yale University Press, 2012.



Fotomontaje del MOMA con motivo de la exposición monográfica sobre Alvar y Aino Aalto en 1938.

usuario, que buscan su comodidad al tiempo que se convierten en símbolo de la época (...)

Dentro de este mundo en transformación y orgánico, nos debemos referir a una cuestión particular: la importancia del mueble. El mueble es el gran descubrimiento para Aalto y Aino, en él convive un dualismo muy intenso: la forma abstracta, con su propia figuración, que pertenece a la imaginación, al mundo de la creación; y el mundo de las formas de la vida, del objeto vivido, la forma necesaria, la identificación con la existencia. De aquí viene el hecho de que consideremos a Aalto, sin lugar a dudas, el creador del diseño de Occidente (...) Se trata de un momento en el cual el mueble

adquiere un particular interés. El mueble está animado por un espíritu experimental que es crucial para la época.

Esta alusión a lo real y cotidiano conduce a Sostres a otro de los tópicos que acuñó Giedion:¹³ la importancia de Finlandia y de su geografía natural, material y humana. Aalto se ve sensualmente impregnado de la vida, el paisaje y la cultura que le rodea, convirtiendo esas imágenes poéticas en realidades útiles. Ya en 1951, en el texto “La arquitectura monumental”, Sostres afirmaba que “es a través de la adherencia de la obra arquitectónica con la realidad sustancial de un país como mejor cumple la arquitectura su misión cultural, expresiva y representativa. Es lo que nos explica el nivel de vida de sus habitantes, la eficacia técnica y también el sentido moral que el hombre atribuye a la vida, la predisposición anímica de la raza”. Ahora, en 1981, las palabras son otras pero el contenido es el mismo:

Para Aalto adquiere una especial relevancia la relación con su país, con su contexto: un país plano por excelencia (...) Los bosques, las superficies reflectantes, los lagos, todo ello genera una imagen realista y conceptual que todos conocemos de ese país (...) Nos interesa especialmente el realismo, la casa, la vida y todo lo que la rodea. La abstracción a la manera como se entiende en los años veinte resulta, como ya hemos dicho, superflua (...) La relación con el medio marca su carrera.

Forma y función

Después de referirse al mobiliario y la tensión entre la forma abstracta, “fruto del momento creador”, y la forma funcional, que “res-

¹³ La influencia de los textos de Giedion se puede rastrear fácilmente en los escritos críticos sobre Aalto de los cincuenta y sesenta. A nivel internacional, los análisis de Gorän Schildt o Leonardo Mosso, ambos muy cercanos al maestro nórdico, son buena prueba de ello. En España y Cataluña la versión en castellano de la segunda edición de *Espacio, tiempo y arquitectura* –en la que se incluye por primera vez a Aalto– llega en 1952 y también tiene gran impacto. Cuando en 1960 la revista madrileña *Arquitectura* dedica un número monográfico a Aalto, los textos de Luis Moya o Antonio Fernández Alba tampoco escapan a su influjo.

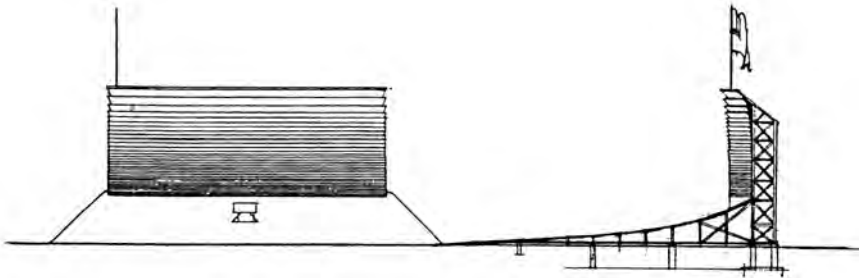
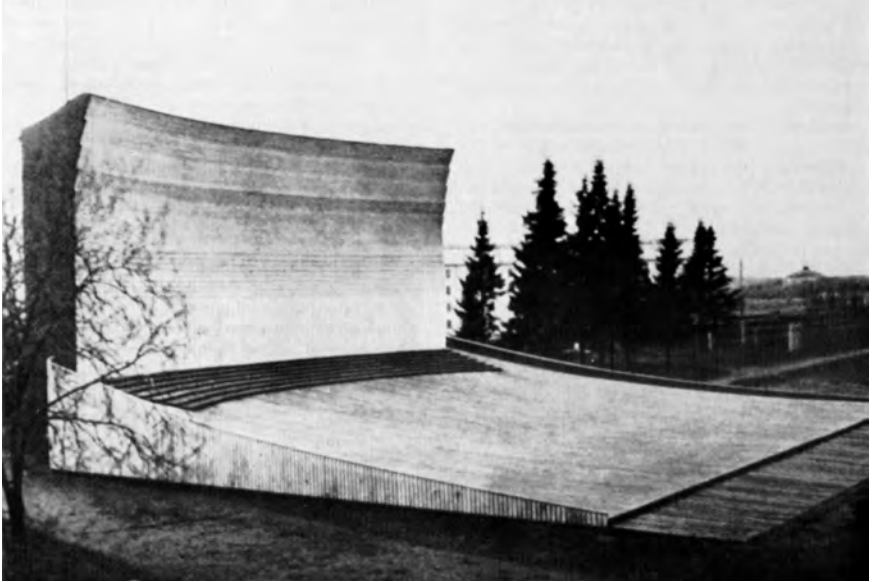
ponde a una necesidad cotidiana que nos acerca a una existencia real y pragmática”, las observaciones cambian de escala y se trasladan a los primeros edificios. En ellos Sostres observa de manera análoga un fuerte dualismo entre forma y función. Este dualismo se manifiesta con el desdoblamiento entre aquello que sustenta el edificio, el marco estructural, al que se refiere como “forma constructiva”, y los elementos de distribución y caracterización del espacio interior, a los cuales se refiere como “objetos o muebles más cercanos al diseño que a la arquitectura”. El “juego de contrastes” que se produce entre ellos interesa a Aalto, aunque es un recurso general propio de una época, como ya escribía en 1949:

En cuanto a la plasticidad se refiere, el Funcionalismo lleva al arquitecto a una mayor libertad y espontaneidad de expresión, gracias a la diferenciación establecida entre lo estructural y lo no estructural, evitando así las soluciones de compromiso entre ambos conceptos (...) Independientemente del problema estructural, tanto la fachada como el interior ha podido realizarse libremente mediante el empleo de superficies, planas o curvas, según convenga, correspondientes a la naturaleza orgánica y funcional del edificio.¹⁴

No obstante, en el marco estructural se pueden proponer diferentes soluciones formales aunque respondan a funciones o requerimientos similares. Con ello, “parece que el arquitecto quiera demostrarnos en una y otra ocasión que las relaciones entre función y forma no son unívocas y que en la rica variedad de soluciones, cabe incluso llegar a un resultado decorativo sin dejar de obedecer a su correspondiente función”.¹⁵ Además, esa rica variedad de soluciones será tanto más útil cuanto mayor sea el número de funciones a las que pueda responder. Este es el caso del podio para manifestaciones musicales de la Exposición del 7º Centenario de la ciudad de Turku (1929) o el falso techo de la sala de conferencias de la Biblioteca de Viipuri (1926-35):

¹⁴ “El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad”.

¹⁵ “Un esquema de la arquitectura actual de Finlandia”.



Podio para manifestaciones musicales de la
Exposición del 7º Centenario de la ciudad de Turku (1929).
Fotografía de Gustav Welin.

El Centenario de Turku fue el punto de partida. Por primera vez crea un elemento, un objeto construido, en ese caso de madera, que es a la vez un elemento musical, una caja de resonancia, y un pódium; en él cada uno de los elementos tiene una función, en realidad el



Biblioteca de Viipuri (1927-35).
Fotografía de Gustav Welin.

proyecto es una suma de funciones, como lo serán de ahora en adelante sus proyectos (...)

El techo ondulado no es más que un cambio práctico y una ratificación técnica de una situación cambiante como puede ser un toldo o una cortina; en realidad, la idea de Aalto no es crear dos tipos de construcción, sino dos funciones diferentes en una misma forma, en un juego simpático de contrastes.

Así pues, Turku y Viipuri marcan el inicio de una manera de proyectar que en mayor o menor medida estará presente en las creaciones posteriores. Ambos están contruidos –aunque sea parcialmente– a base de elementos de madera, según formas curvas y dando continuidad a los planos horizontales y verticales. Ambos representan con claridad cómo “el lenguaje de Aalto se escinde, pues, en dos aspectos antinómicos, como son la forma/función, es decir, los objetos del diseño, y la estructura; ambos conviven en una totalidad y marcan su arquitectura; son una constante”. La elección de estos dos proyectos, los primeros que cita en la conferencia, no resulta una sorpresa pues también Giedion, en 1949, los escoge como los

más representativos entre los primeros encargos. Sobre el podio, Giedion afirma que “asegura una perfecta difusión sonora, y al mismo tiempo revela su delicadeza plástica. Esta obra fue concebida en el mismo periodo en que se trataba de fusionar paredes y cielo raso en el salón de conferencias de Viipuri”.

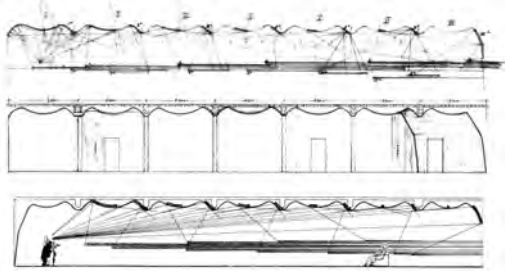
II PARTE: obras

A lo largo de la segunda parte de la conferencia, Sostres menciona una trentena de obras. Su orden no es estrictamente cronológico, pues realiza algún salto temporal para relacionar algunas obras separadas en el tiempo. La documentación gráfica que muestra es la que se encuentra en los diferentes tomos de la obra completa. El discurso que desarrolla, aunque mantiene el tono erudito anterior, se torna más informal y parcial, pues sólo aspira a realizar breves anotaciones sobre aspectos muy concretos de las obras, sin pretender ofrecer una explicación global ni concisa de cada uno de los casos.

El sentido de la forma y la materia

La conferencia continúa con una breve referencia a las dos únicas obras mencionadas hasta el momento: el podio de Turku y la sala de conferencias de Viipuri. De ambas se derivan dos principios básicos: el sentido de la materia y el sentido de la forma libre interior. El primero tiene que ver con los experimentos en madera de principios de los años treinta, sin una utilidad aparente.¹⁶ El segundo pone en

¹⁶ En un texto de 1948 sobre la relación entre arquitectura y arte abstracto, Aalto recogía los comentarios de un periodista del *The Times* sobre los experimentos en madera que se expusieron en Londres en 1933: “El crítico los tomó como experimentos de arte abstracto (...) Clasificó algunos como unidades puras de arte abstracto que, en su opinión, y al revés de lo que en general ocurre con el arte no objetual, podrían tener en el futuro alguna función real práctica”. AALTO, Alvar. “La trucha y el torrente de montaña”, en *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000, p. 150.



Biblioteca de Viipuri (1927-35).
Fotografía de Gustav Welin.

relación las superficies libres interiores –adecuadas a una o varias funciones– con el marco estructural. En el podio de Turku ya se aprecian ambos sentidos. La forma del escenario obedece a varias lógicas diferentes, desde las acústicas, hasta las espaciales y las del propio material. No obstante, los curvados perfiles de la plataforma y el plano vertical se establecen como una forma autónoma sin contraste alguno con una estructura que lo envuelva. Como ya se señalara al inicio de la conferencia, la arquitectura de Aalto, tras los ensayos con el mobiliario, arranca de esta experiencia, y no sólo su arquitecta:

El edificio que caracteriza mejor la arquitectura finlandesa de la época es el podio del centenario de Turku, una construcción en madera que tiene una forma abstracta pero a la vez concreta, porque obedece a cuestiones funcionales muy particulares (...) Es el punto de partida de la obra de Aalto.

Sobre Viipuri incide en la libertad de colocación y trazado de algunas superficies interiores, ligadas a temas muy concretos, como los acústicos. Estos aspectos técnicos preocupan a Aalto, que los integra en proyectos tan dispares como un escenario en Seinäjoki (1924, no construido), o en diversas iglesias coetáneas a la biblioteca. Sostres advierte tres elementos principales en la sala: el techo ondulado de rastreles de madera, que contrasta con el suelo plano, los pilares



Pabellón finés en la Exposición Universal de Nueva York (1938-39).
Fotografía de Ezra Stoller.

de los pórticos de hormigón que vemos recortados frente la gran superficie de vidrio hacia el parque, que además sirven para pautar la colocación de las cortinas; y finalmente la serie homogénea de taburetes y sillas que colonizan toda la sala. El falso techo, difusor acústico y revestimiento espacial, adquiere una autonomía tal que lo acerca más a la realidad del mobiliario que a la realidad constructiva y estructural de la sala:

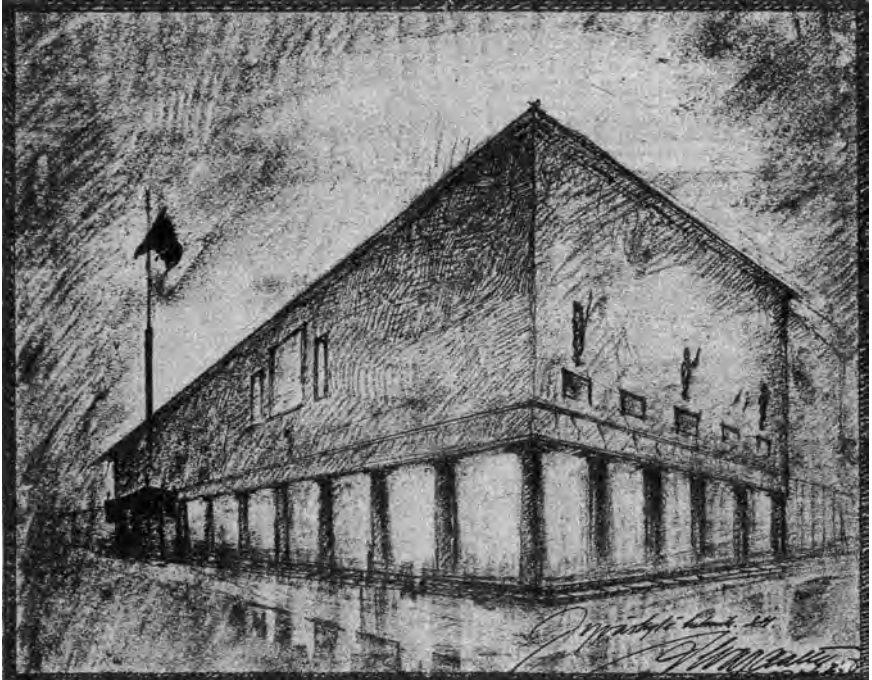
La forma curvada entra en contraste con el plano horizontal del suelo y con la estructura (...) mantiene así su autonomía y de este modo aparece como un objeto diseñado, un mueble, diferente de la arquitectura entendida como marco constructivo.

El sentido de la materia, caracterizado sobre todo por la utilización de elementos lígneos en diversas circunstancias, es señalado en

varios edificios, desde el falso techo de Viipuri, pasando por los pabellones de París y Nueva York de finales de los treinta, hasta en las superficies interiores verticales de la planta principal del Museo Aalto en Jyväskylä. Con el Ayuntamiento de Säynätsalo (1947-52) como pretexto, y en relación al ladrillo manual, Sostres recalca el “gusto aaltiano por la materia, lo cual da mayor impacto plástico a sus edificios, que buscan ser percibidos en medio del monótono entorno plano finés”. El gusto por la materia “proporciona una nueva vida a las formas, las hace más vibrantes, acentuando su impacto natural para que sean captadas mejor”. En definitiva, ya sea a través de la madera, o a través del también omnipresente ladrillo manual de color rojo, “el material es el elemento más valorado como solución plástica y arquitectónica, siguiendo el espíritu de Turku”.

Aalto y su tiempo

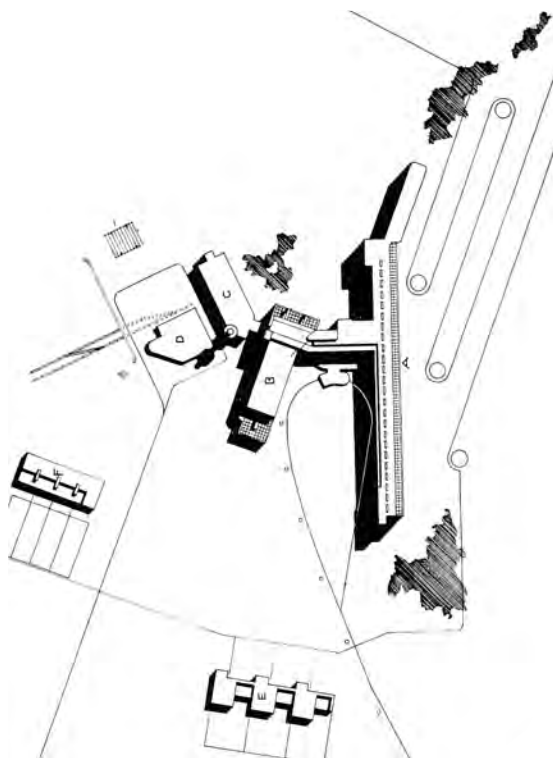
Para Sostres no se puede aislar a Aalto de su tiempo, así es que lo confronta con sus coetáneos y las corrientes artísticas que representan. Respecto a los primeros edificios, como el Club Obrero (1924-25) o el Teatro de Turku (1927-28), señala algunas características generales, como “su aire báltico traducido por su sencillez volumétrica y la austeridad en los detalles”; también pone de relieve “la presencia de elementos decorativos de la tradición escandinava, muy habituales en Asplund”, o “el aire romántico de los diseños y elementos que componen los detalles interiores”. En obras inmediatamente posteriores las referencias son otras. En la Sede del periódico Turun Sanomat (1928-30) confluyen Loos y Le Corbusier. El primero está presente en “el sentido plano de la fachada” y en “la sutileza con la que se utilizan ciertos elementos curvos, poco visibles aún”. La obra de Le Corbusier se deja entrever en la utilización de la construcción en hormigón visto y, especialmente, en “los capiteles de las columnas del almacén de maquinaria del sótano, que se emparentan con los pilares musculados de la planta baja del magnífico proyecto coetáneo para el Pabellón Suizo de París”. En obras posteriores, sobre todo a partir de los años cuarenta, la corriente expresionista alemana también está presente, como demuestran las cubiertas del



Club Obrero de Jyväskylä (1924-25).
Esbozo de proyecto, A.A.



Sede del periódico Turun Sanomat en Turku (1928-30).
Fotografías de Gustav Welin.



Sanatorio antituberculoso de Paimio (1930-32).
Fotografía de los autores.

Ayuntamiento de SÄynÄtsalo o las oficinas para una empresa eléctrica en Helsinki.

Por este camino, el discurso de Sostres se desplaza desde la arquitectura a la pintura, desde las artes espaciales a las figurativas, admitiendo una retroalimentación que el propio Aalto ha expresado en diversas ocasiones: “El arte moderno abstracto es, en muchos sentidos, un fenómeno paralelo a la arquitectura contemporánea. La pintura abstracta, en su sentido profundo, ha servido algunas veces de laboratorio para la arquitectura”.¹⁷ Y si hablamos de laboratorio, la Villa Mairea es todo un paradigma: “En este edificio se ha intentado aplicar un concepto espacial de forma arquitectónica en conexión con la pintura moderna (...) En las artes plásticas modernas tal vez esté emergiendo un mundo de formas ligadas a la arquitectura, lleno de emociones personales, que sustituye a la antigua ornamentación histórica al servicio de la representación social”.¹⁸

Sostres no deja pasar la ocasión para referirse a estas mutuas relaciones y menciona algunos proyectos al suprematismo: “Las formas redondas de los lucernarios del Turun Sanomat también son frecuentes en el mundo suprematista y son todo un símbolo de la época”. En la misma línea afirma que “la Biblioteca de Viipuri, tanto en su configuración volumétrica, como también en la combinación libre de formas autónomas de su interior recuerda técnicas compositivas próximas al *collage* postcubista”. Del mismo modo, en el Antituberculoso de Paimio señala “una gran independencia de formas –aunque todas lineales–, en las que destaca la autonomía de las fachadas que componen cada uno de los volúmenes, todas diferentes (...) la idea de collage tanto en la composición general de la planta como en las fachadas, es evidente”. Este “gusto por la variedad” y “por composiciones de formas y materiales autónomos” también lo observa en el tratamiento de las superficies interiores del Pabellón de Nueva York o en la Villa Mairea, “suma de elementos diversos y

¹⁷ AALTO, Alvar. “Arte constructivo: La empresa sueca Artek expone muebles y pinturas”, *id.* p. 356.

¹⁸ AALTO, Alvar. “Villa Mairea”, *id.* pp. 315-316.



Templo Erecteion (421-405 a.C.) y maqueta de la ciudad de Pérgamo (Museo Estatal, Berlín).

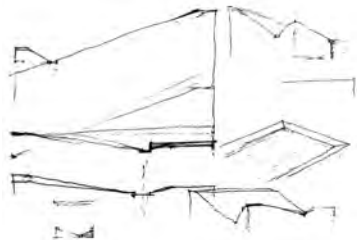
contrastantes”; la pérgola de la Villa Mairea “juega el papel de forma autónoma que entra en contraste con el lienzo terso y blanco de la fachada principal”.

Aalto y la Grecia Clásica

Según las crónicas del momento¹⁹ el tema que causa más revuelo de los expuestos por Sostres es la relación que establece entre la *maniera* aaltiana y la Grecia Clásica. Para demostrarlo escoge dos ejemplos. El primero se trata del famoso templo griego erigido en el lado norte de la Acrópolis de Atenas en honor a los dioses Atenea Polias, Poseidón y Erecteo: el Erecteion (421-405 a.C.), “el edificio preferido de Aalto” –según Sostres–. En segundo lugar se refiere a la ciudad antigua de Pérgamo, a 30 kilómetros de la costa del mar Egeo, al noroeste de lo que actualmente es hoy Turquía. La primera referencia la convoca a colación del deslizamiento de los volúmenes de la biblioteca de Viipuri; un deslizamiento entre cuerpos autónomos al que acude con frecuencia y que ya aparece en la ordenación volumétrica del templo.

Sin embargo, las referencias a la Grecia Clásica no se reducen ni al citado templo, ni al arquetipo del teatro griego de Pérgamo, presente bajo diferentes principios en la obra de Aalto: como espacio de reunión interior, como lugar público al aire libre, como solución de cubierta, como escalinata vegetal, etc. Para Sostres, la actitud de Aalto frente la forma guarda una relación profunda con el modo de hacer griego: “(...) existe un desinterés por la forma como algo apriorístico, fijo, limitado (...) trabajan con composiciones abiertas, adaptadas a la topografía, sin límite fijos y con un gran sentido de la segmentación”. Además, Aalto “utiliza un repertorio formal en el cual también abunda la forma radial y curva en contraste con disposiciones lineales”, un aspecto que sin duda resulta obvio observando sólo sus bibliotecas. Pocos años después, Manuel Lñiguez afirmará que “una de las características de la arquitectura de la

¹⁹ Véase: PÉREZ OYARZUN, Fernando. “Alvar Aalto en Barcelona, de nuevo”, *Arquitecturas Bis*, n. 36-37, abril-junio, 1981, pp. 55-59.



Ayuntamiento de Säynätsalo (1947-52).
Croquis de AA. Fotografía de los autores.

tradición romántica nórdica es la voluntad de evocar un cierto primitivismo que trate de llevar al hombre hacia un pasado lejano (...) El objetivo de la arquitectura es conmover al espectador, tratando por todos los medios de hacerle entrar sentimentalmente en empatía con el carácter que dicha arquitectura manifiesta. El mundo clásico y mediterráneo sigue siendo la referencia emotiva más importante”²⁰.

²⁰ IÑIGUEZ, Manuel. *Tiempo y lugar = denbora eta lek: en la obra de K. F. Schinkel A. Aalto = K. F. Schinkelen eta A. Aaltoren obran*. Zarautzi: Universidad del País Vasco. Servicio de Publicaciones, 1997, p. 28.

La sensibilidad visual de Aalto

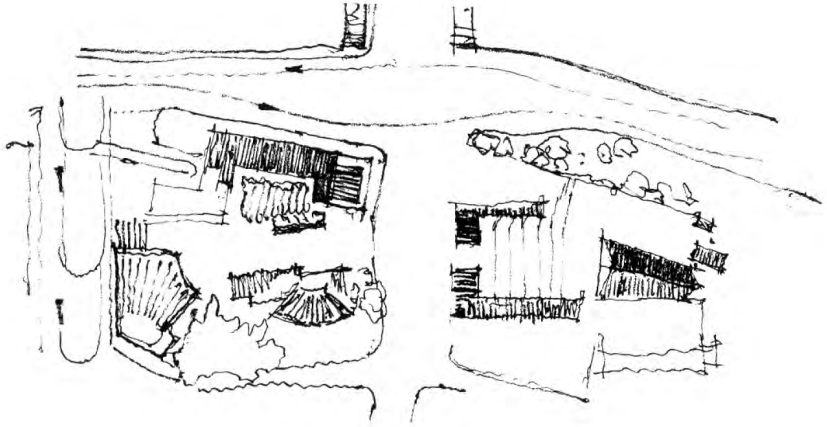
Conforme las obras avanzan, Sostres sugiere que Aalto no atiende a unos principios geométricos homogéneos o sistemáticos más allá de determinadas formas apriorísticas (el abanico, la línea sinuosa, los perfiles quebrados, etc.) que maneja con absoluta libertad, tanto en los que respecta la escala, como la posición o el uso que puedan contener. La geometría no es fuente de unidad –pensemos en la importancia de las “cajas” corbuserianas para establecer un marco de referencia–. Por encima de entidades geométricas claras y homogéneas, Aalto reconoce la primacía de la percepción y el punto de vista del usuario como determinantes formales.²¹ Su trabajo destila una extrema atención por las condiciones en las que el espectador percibe la forma:

Aalto descubre que la complejidad formal desde el espacio humano, desde el punto de vista del usuario, tiene poca importancia visual. Cuando se acentúan los puntos de vista y por tanto se extrema la interrelación entre la forma y la visión del usuario, por ejemplo en edificios en altura, es cuando más se pone de manifiesto dicha complejidad. En arquitecturas planas, poco altas, como las suyas y las de sus colegas, esta cuestión no es importante; existe una fluidez, una estabilidad a pesar de la complejidad geométrica, debido al desarrollo eminentemente horizontal y plano de los volúmenes y espacios.

La importancia que concede Aalto al control del impacto de la edificación sobre la percepción del observador nos hace entender cómo las operaciones que lleva a cabo, desde la manipulación del lugar hasta la elección de los materiales, son de naturaleza esencialmente plástica. En este orden de operaciones, el perfil de los edificios

²¹ Sostres avanza con estos comentarios una de las tesis principales del artículo que sólo cinco años después publicará Andres Duany. En él defiende una sintaxis aaltiana basada, entre otros aspectos, en el control preciso de los volúmenes y espacios a través de la consciencia del impacto visual que las formas –y los perfiles– tienen en la aprehensión de las obras. Véase: "Principles in the Architecture of Alvar Aalto". *The Harvard Architecture Review*, n. 5, 1986.





Centro de Seinäjoki (1958).

adquiere gran importancia. La sensibilidad romántica, de raíz pintoresca, de sus procedimientos proyectuales le hacen entender que el perfil de los edificios que se recorta contra el cielo es un aspecto importante de la forma. Éste puede ayudar a modificar la escala de un volumen, marcar un determinado recorrido, o servir como “elemento vertical de contraste”. Ambos aspectos son observados por Sostres en diversos proyectos, como los ayuntamientos de Säynatsälo, Seinäjoki o Jyväskylä –sólo proyectado–, la Casa de la Cultura de Helsinki o el Finlandiatalo:

Uno de los problemas que afronta la arquitectura aaltiana es la extensión sumamente plana del territorio finés. Por eso, suele buscar en sus composiciones un elemento de relieve que sopesa el monótono plano horizontal del territorio. A veces es un plano fuertemente inclinado de la cubierta. En otras ocasiones, el elemento de contraste es un elemento curvo en tres dimensiones, como en la Casa de la Cultura de Helsinki o en tantos edificios no construidos.

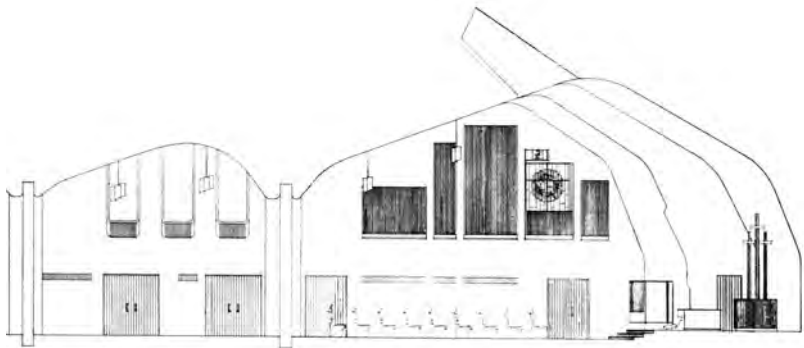
Del control visual de la forma se deriva también la consciencia de que “el ángulo recto es una disposición sin importancia desde el punto

de vista visual". La inevitable distorsión que la perspectiva provoca sobre la percepción de los volúmenes cartesianos así lo corrobora. Ligeras desviaciones de posición, o matizadas deformaciones de los ángulos, pueden favorecer aspectos del uso o de la relación del edificio con el entorno, sin que ello tenga un impacto importante en la percepción de las formas construidas. Esta manera de proyectar vuelve a acercar el trabajo de Aalto a la Grecia Clásica; frente al proyecto totalizador que intenta prever el resultado de antemano, su arquitectura persigue la construcción de un lugar de acuerdo con una multiplicidad de circunstancias que atienden a criterios de implantación y percepción más que a estructuras formales rígidas y generales.

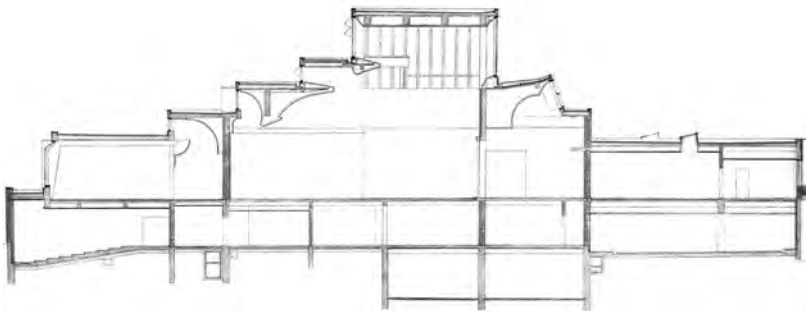
De la forma al informalismo

Después de la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura de Aalto no sólo entra en lo que se ha denominado su periodo rojo –por la utilización insistente del ladrillo manual–, sino que las volumetrías que plantea adquieren una mayor complejidad geométrica al tiempo que una mayor dureza cristalina. Esta deriva se plasma en envoltentes curvilíneas que hacen desaparecer la fachada y la cubierta como entidades diferentes –pensemos en la Iglesia de Imatra–, o a través de la utilización de angulosidades o retranqueos que se suceden tanto en planta como en sección –el museo de Aalborg, por ejemplo–. Estas circunstancias son recogidas por Sostres, que comienza a detectar una “despreocupación casi incomprensible” por la forma a finales de los años cincuenta. Es entonces cuando parece que “comienza a intervenir el azar”²² como criterio formal, por encima de otras consideraciones de tipo funcional o visual. En definitiva, la progresiva libertad formal aaltiana se torna informalidad y arbitrariedad, de ahí las reservas de Sostres sobre algunas de las últimas obras.

²² También Henry Russell-Hitchcock se pronuncia en términos similares en los años sesenta. Después de alabar el pabellón de los Aalto en París y propiciar su “salto” al MOMA, en 1965 tilda su última arquitectura de “caprichosa”, “arbitraria”. Véase: “Aalto vs. Aalto: The other Finland”, *Perspecta*, n. 9-10.



Iglesia de Vouksenniska en Imatra (1955-58).
Fotografía de Sven Gillsäter.



Museo de Aalborg (1958-72).

En algunos proyectos postreros, como el Ayuntamiento de Jyväskylä (1964), la complejidad formal aún no entra en contradicción con los valores que tradicionalmente ha contemplado su trabajo. La forma experimenta una “exagerada deformación, aunque siempre dirigida a un uso conveniente de los espacios”. El contrapunto de la torre de la sala de plenos y el desarrollo horizontal, aunque anguloso, del resto de dependencias tiene una relación directa con el espacio exterior público al que se enfrentan, y no van contra el uso. No ocurre lo mismo con el Ayuntamiento y el Centro Administrativo de Marl:

La adecuación de la forma ha desaparecido completamente (...) la forma ya no importa en absoluto. La complejidad de la geometría no tiene ningún sentido, ni respecto al sitio, ni visual o perceptivo. Se requeriría un recorrido larguísimo para rodear el edificio y percibir ciertas geometrías (...)

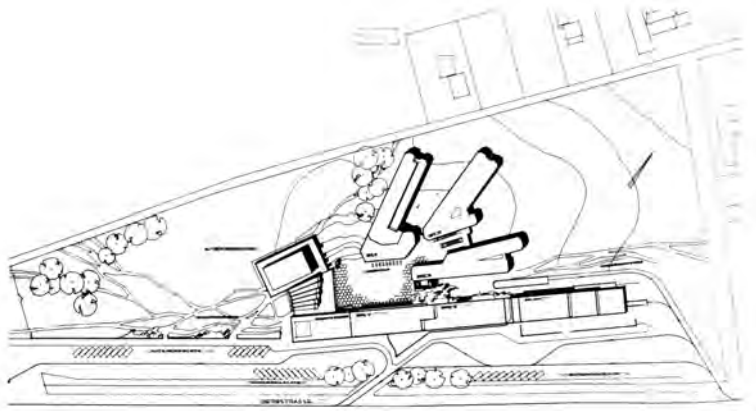
La forma en sí ha dejado de ser lo que era antes, todo un compendio de actos visibles que determinaban la organización y la aprehensión de los espacios.

No obstante, tres ejemplos determinan la deriva informal de la fase final de su obra: el Teatro y el edificio de la radio de Lappia en Rovaniemi (1969-76), la Biblioteca municipal de Kokkola (1966-71) y el Museo Alvar Aalto en Jyväskylä (1971-74). Sostres advierte que “ya no estamos ante una alteración de la forma y la escala de los edificios a la manera tradicional”, como ya había indicado en el caso de Pérgamo. Las distorsiones, rupturas y formas radiales clásicas tenían una imbricación con las circunstancias del lugar –como la topografía–, del programa, o con determinados impulsos visuales. No ocurre así en los tres ejemplos citados. En primer lugar las críticas se centran en la voluptuosa cubierta del teatro de Rovaniemi. En ella, una serie de prominencias se desarrollan en profundidad y al margen de los espacios inferiores que cubren:

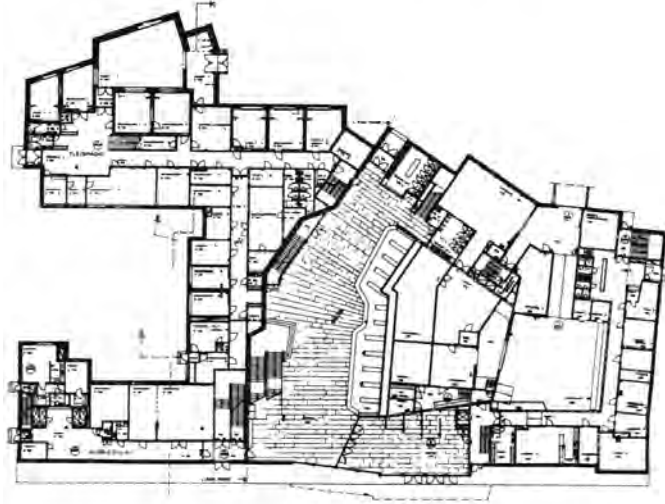
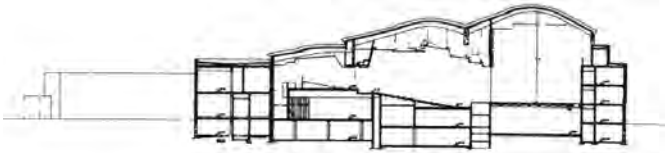
La forma curvada aaltiana se aplica en planos con profundidad, cosa que no es buena, es una simple fase circunstancial de su arquitectura, convencional, que no tiene ni la fuerza ni el interés de las curvaturas primeras (...) La forma curvada es aliena al emplaza-



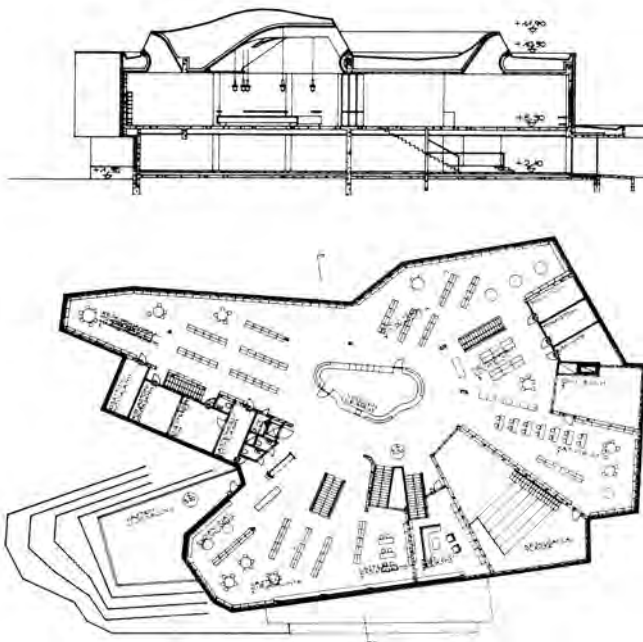
Proyecto para el Ayuntamiento de Jyväskylä (1964).



Proyecto para el Ayuntamiento y el Centro Administrativo de Marl (1957).



Teatro y edificio de la radio de Lappia en Rovaniemi (1969-76). Fotografía de los autores.

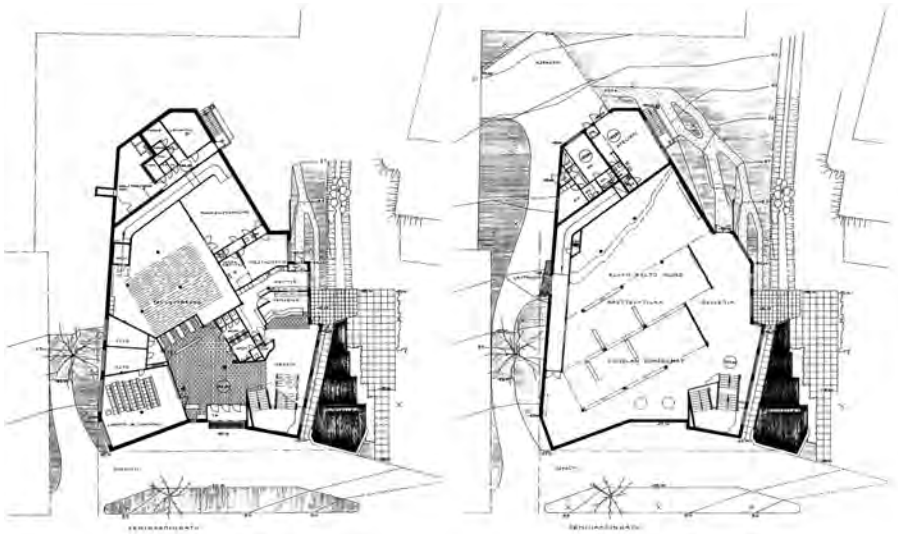


Biblioteca municipal de Kokkola (1966-71).

miento, a la situación, sólo responde a ciertas divisiones interiores que casualmente se expresan en el exterior (...) La superposición de la espacialidad interior con la segmentación curva de la cubierta complica en exceso la forma, llegando al paroxismo (...)

La textura sobre los diferentes planos que se suceden en profundidad también resulta monótona y tiene menos intensidad que en sus primeras obras.

En segundo lugar se centra en la Biblioteca de Kokkola –sin construir–, la cual ejemplifica el “tono final de la forma amorfa de Aalto”. Su angulosa planta muestra una despreocupación absoluta por encontrar una geometría reconocible como marco de referencia



Museo Alvar Aalto en Jyväskylä (1971-74).

que le dé sentido: “Aalto parece haber llegado a la conclusión de que la forma depende de factores muy restrictivos que tienen que ver con el punto de vista, es decir, con la visión humana, lo cual no predetermina una forma, es más, ésta dejaría de tener interés”. La biblioteca se aborda, entonces, desde criterios de organización interior según una “disposición libre, casi aleatoria”. Así, en el interior, a través de “modestos recursos” se distribuye el espacio y se encuentra la posición óptima de escaleras, divisiones, mobiliarios, etc.; elementos que además se disponen con libertad y según orientaciones autónomas, lo cual produce leves giros y desalineaciones que “tienen poca importancia visual porque quedan absorbidos por la organización casi única de la planta”. Si se compara este proyecto tardío con la biblioteca de Viipuri, es fácil apreciar cómo “tanto el ángulo recto, como la simetría o la asimetría han dejado de ser condiciones arquitectónicas válidas *per se*, y todo depende del punto de vista, de las circunstancias perceptivas”.



Museo Alvar Aalto en Jyväskylä (1971-74).

En tercer y último lugar se comenta el Museo de Jyväskylä, “que obedece a una envolvente similar a la anterior”. En ambos casos se trasluce “una despreocupación por encontrar una correspondencia con una geometría concreta”. Sin embargo, el ejemplo le sirve a Sostres para detenerse en su interior y en la presencia de los dos elementos que marcan los espacios de Aalto desde la biblioteca de Viipuri, una dualidad imprescindible para entender el meollo de su propuesta arquitectónica: la estructura portante y la envolvente sinuosa interior. Dos realidades separadas que obedecen a una materialidad diferente. Sostres se detiene en una imagen interior de un primer plano de una superficie de listones de madera sobre un *piloti* de hormigón:

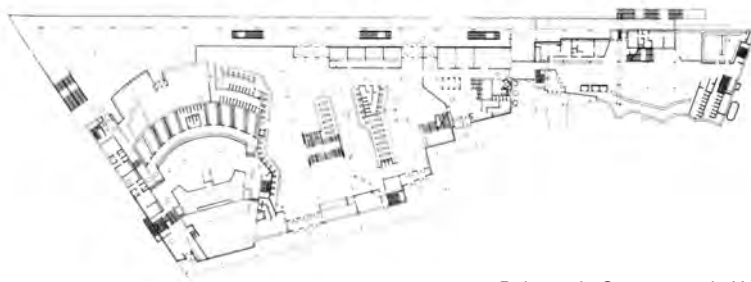
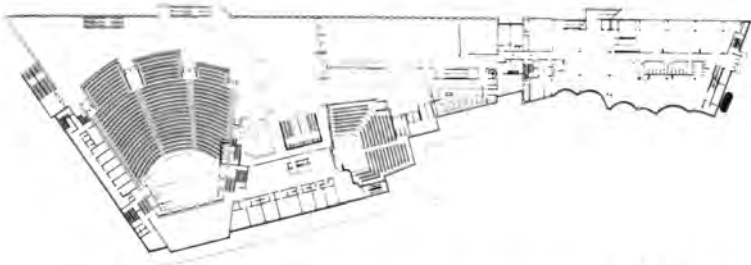
Los paramentos de geometría curvilínea, muy atractivos visualmente, ya no son forma construida, son objetos, son muebles que entran en contraste con la construcción (...) Esta dualidad entre forma y estructura, entre elementos constructivos y elementos de revestimiento

interior, es la base de la libertad de Aalto, que recupera en este museo el espíritu de sus primeras obra en Turku y de Viipuri.

EPÍLOGO: Finlandiatalo

Tras el Museo de Jyväskylä, que en cierta manera cierra el círculo iniciado en Turku y Viipuri –aunque a partir de una forma mucho más libre–, Sostres termina la conferencia con un epílogo. Intenta matizar y contrapesar la tendencia a la informalidad del último Aalto con el Finlandiatalo, que “representa una revisión de esta última etapa, más compleja, en la que su genio se despliega con más libertad”. Efectivamente, el orden general del edificio, estratificado en un zócalo, un cuerpo central y unas volumetrías de remate, con un italianizante revestimiento continuo de placas de mármol de Carrara, nos hace interpretarlo según un “cierto clasicismo, a pesar de la complejidad del proyecto”. Este edificio recoge, de manera más tranquila, los diversos aspectos que han ido apareciendo a lo largo de la carrera de Aalto, desde aquellos que tienen que ver con la organización volumétrica, hasta los más ligados a la espacialidad interior y a la materialidad.

En primer lugar se centra en su organización volumétrica y en los aspectos plásticos exteriores. Sostres llama la atención sobre un tema que aparece de forma recurrente en la arquitectura de Aalto: “El dualismo entre el edificio monumental y el edificio lineal es una constante, también en la arquitectura finesa de la época”. Efectivamente, pese a la fragmentación y a las diversas geometrías que presenta el edificio –construido en dos fases–, domina el arquetipo del edificio lineal con algunos contrapuntos volumétricos en su cubierta. Como en Paimio o en la Residencia del MIT, la disposición lineal no es óbice para que el proyecto se “fragmente según las respectivas volumetrías que dan lugar a la forma”. Por otro lado, la linealidad imperante también se acentúa con “la elegante manera de perforar verticalmente un volumen de desarrollo horizontal”, lo cual provoca una textura lejana muy similar a la que se produce con los revestimientos de madera que tan insistentemente utiliza desde sus primeras obras.



Palacio de Congresos de Helsinki,
Finlandiatalo (1962-75).



Palacio de Congresos de Helsinki,
Finlandiatalo (1962-75).

En cuanto a la espacialidad y materialidad interior, Sostres comenta el “tratamiento preciso” de todos aquellos elementos que cualifican los ambientes tanto de circulación como del auditorio, es decir, falsos techos, iluminación, barandillas, etc. En esos ambientes se vuelven a valorar “los revestimientos verticales e inclinados de madera como elementos de gran calidad”. También el Finlandiatalo es una muestra de cómo “al final de su carrera Aalto continúa insistiendo en las superficies libres interiores en contraste con los elementos sustentantes”. Varias imágenes muestran dichas superficies con geometrías sinuosas o quebradas, en ocasiones según planos inclinados, y con varios tipos de revestimiento. De hecho, una de las últimas imágenes que se proyectan corresponde al escenario del auditorio pequeño, el cual se remata en su parte posterior con un curvilíneo tabique de trazado muy similar al techo de Viipuri. De nuevo, se cierra el círculo con la aparición de los recursos de sus primeros trabajos, lo que permite a Sostres hablar de “un diccionario de formas propio” del arquitecto.

Finalmente, tras casi dos horas, Sostres acaba refiriéndose a ese repertorio de medios que el maestro nórdico maneja al final de su carrera con libertad. No obstante, es esa libertad la que convierte su obra en particular y personal. Ya en 1960 Sostres, en relación a la arquitectura finesa del momento, advertía el alejamiento de las nuevas generaciones del camino trazado por Aalto. Un alejamiento que, sin embargo, no era más que una muestra de madurez de aquellos que aún reconociendo la ascendencia del maestro no intentaban imitarle: “Muchas de las valiosas figuras (...) han encontrado su propio camino precisamente al apartarse de forma consciente de la peligrosa influencia de su estilo tan personal y elaborado. Podemos aceptar esta interpretación (...) como el mejor elogio tanto para Aalto como para los que tuvieron personalidad suficiente para entender que la mejor enseñanza ha de surgir ante todo del ejemplo y del inconmensurable estímulo de unos objetivos plenamente logrados, de algo más hondo y sustancial que la trivial repetición de un vocabulario de formas”. Esta, sin duda, parece haber sido la actitud de Sostres respecto la obra del maestro nórdico, a la cual no deja de referirse a lo largo de toda su carrera, aunque cada vez de manera más velada, como sus mejores epígonos.

II. SOSTRES Y SU OBRA

En Sostres hay una genealogía interior que une unas obras con otras, continúa en la intimidad de cada proyecto a través de sus fases y desemboca en las últimas decisiones, tomadas durante la construcción, que resultan siempre determinantes.

Antonio Armesto Aira

NOTAS SOBRE DOS PROYECTOS DE 1955

Carles Martí Arís

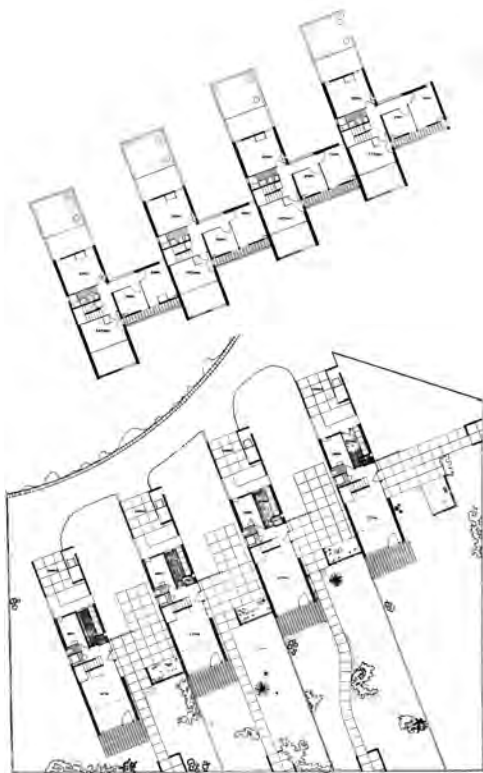


APARTAMENTOS EN TORREDEMBARRA

(...) La idea central era combinar el dúplex con la ordenación escalonada en planta, dejando en cada unidad un importante espacio de planta libre, previendo la sombra y la circulación del aire. El ritmo volumétrico y los efectos de claroscuro proporcionarán la imagen del conjunto, equilibrando los valores dinámicos y estáticos, vinculando además la arquitectura y el paisaje (...) La resultante mediterránea que surge de ordenar lógicamente unos elementos tan simples es lo que da un carácter efectivo al conjunto de estas cuatro casas.

Josep Maria Sostres

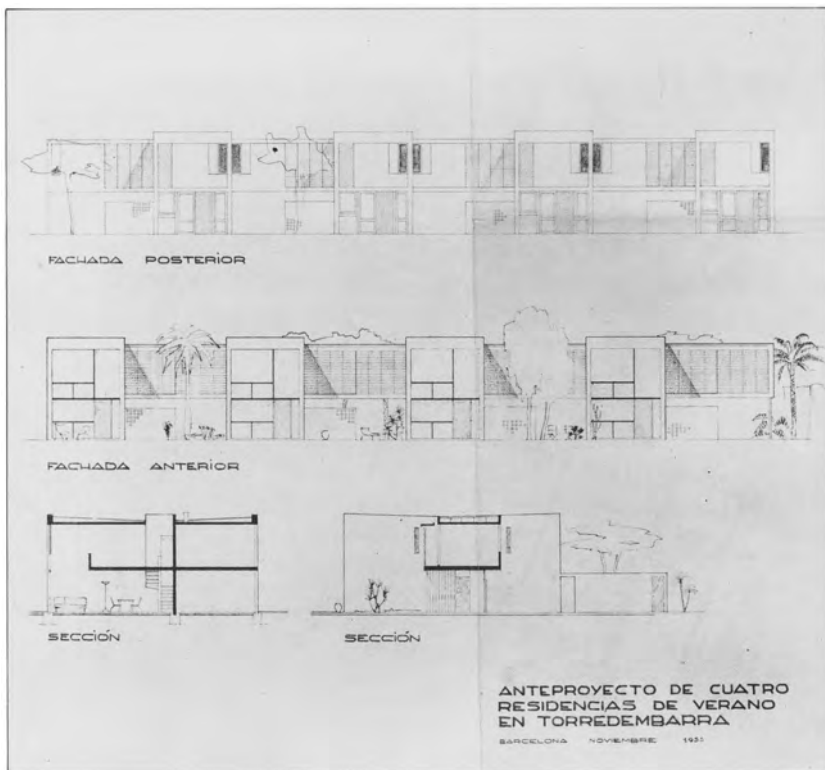
Sostres convierte el encargo de Torredembarra (una pequeña agrupación de cuatro apartamentos de fin de semana) en una propuesta arquitectónica de gran alcance, ya que no sólo da respuesta a las exigencias particulares de dicho encargo sino que define un modelo



Cuatro apartamentos en Torredembarra (1955-57).

de casa suburbana con valor general que aún hoy posee una extraordinaria vigencia.

El tema central que aquí se afronta es el de la *casa con porche y jardín*, considerando el espacio abierto y sombreado del porche como un lugar de transición entre la casa y el jardín que adquiere una condición nuclear y se convierte en el centro de la vida doméstica. Un tema, por cierto, presente en toda la cultura mediterránea a lo largo de la historia, pero que Sostres reinterpreta a partir del lenguaje y de la técnica propios de la arquitectura del Movimiento Moderno.



La casa surge de la yuxtaposición de dos elementos distintos: un cuerpo de dos plantas de altura que forma una crujía estrecha y profunda cuyos muros se disponen siguiendo la dimensión mayor de la parcela; y un cuerpo transversal, a modo de puente apoyado en los muros de las crujías adyacentes, que completa el programa de dormitorios en la planta primera y da lugar, en planta baja, al porche que articula las relaciones entre casa y jardín.

Sostres parte del sistema convencional de agrupación de casas en hilera, pero, al introducir el porche ya no como un elemento añadido

sino, más bien, como resultado de la excavación del volumen, logra aumentar sustancialmente la porosidad de la construcción, favoreciendo así las relaciones de la casa con los espacios libres de la propia parcela. Para conseguir este efecto de porosidad o esponjamiento de la masa construida es preciso disponer de una parcela de anchura algo superior a las habituales en las agrupaciones de casas en hilera (o adosadas) que suelen oscilar entre los 5 y 7 metros. Aquí Sostres trabaja con un ancho de parcela de 10 metros, que es el mínimo que se requiere en este tipo de operación. La clave está en dividir la parcela a lo largo en dos tiras contiguas: una ocupada por la crujía edificada (4,5 metros) y la otra, algo más ancha (5,5 metros), asignada al jardín y ocupada tan sólo por el cuerpo elevado de dormitorios, de manera que en planta baja, gracias a la transparencia del porche, el jardín se presenta como un espacio continuo que fluye de un modo ininterrumpido de un extremo a otro del solar.

Esta disposición volumétrica permite situar el acceso a la casa en el punto medio de la crujía (y no en uno de sus extremos, como ocurre en la casa en hilera tradicional), con lo cual es posible resolver las circulaciones interiores con mayor economía y comodidad. La planta baja aparece así como una crujía simple con acceso lateral desde el porche, mientras la planta primera responde a un esquema en T, en el que la escalera ocupa la posición más correcta, es decir, el punto de intersección entre los dos brazos de la T. Los cuatro apartamentos se agrupan formando un ligero retranqueo o escalonamiento en planta que parece deberse sobre todo a dos razones: mejorar las condiciones de asoleo de la fachada de los dormitorios al jardín y resolver más ajustadamente el acuerdo de los cuatro apartamentos con la calle curvilínea de acceso.

La repetición rítmica de una serie de volúmenes puros, así como la importancia del claroscuro y, en concreto, el valor que se otorga al sombreado en la definición de esta arquitectura, o también la presencia recurrente de la persiana como elemento que protege del sol y matiza la entrada de luz en las estancias, son aspectos que sitúan esta obra en directa relación con la tradición vernacular del mundo mediterráneo. Lo cual, para Sostres, es perfectamente compatible

con el empleo de recursos formales directamente extraídos del campo de las vanguardias de la cultura moderna (véase por ejemplo la composición neoplástica que forma el despiece de la fachada de la sala de estar). De este modo, Sostres parece adoptar un punto de vista que, a lo largo del siglo XX, han compartido artistas muy diversos entre sí, y que podría resumirse en la siguiente fórmula: *clásico igual a moderno*.

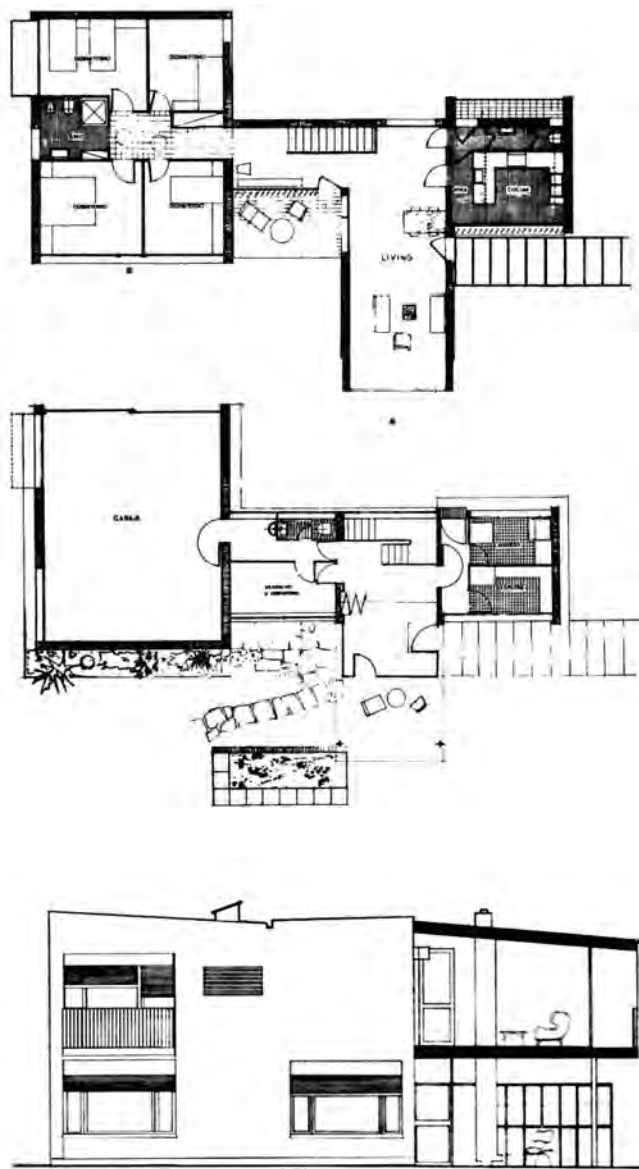
CASA IRANZO, CIUDAD DIAGONAL

La temática bauhausiana, la diferenciación volumétrica en la configuración interna en contraste, dentro del tema relativamente simple de la vivienda, con la fusión de funciones en un volumen unitario. Arquitectura solar y panorámica. La planta superior se destina a la vida de la familia, la planta inferior a utilidades secundarias, vestíbulos, garajes, etcétera. Marca una mayor preocupación en medios constructivos y acabados "tecnicistas", aunque modestos. Recuperación significativa del motivo de la H, en combinación con la placa de hormigón y el pie derecho metálico.

Josep Maria Sostres

Si comparamos la casa Iranzo con los apartamentos de Torredembarra proyectados por Sostres tan sólo unos meses antes, nos damos cuenta de que entre ambas obras hay profundas similitudes. Podríamos decir que la casa Iranzo surge como un proceso de transformación operado sobre la estructura formal de uno de los apartamentos de Torredembarra (cuyo perfil en forma de T se reconoce con claridad en la planta de la casa), que experimenta, además, el añadido de un volumen de planta cuadrada más compacto y macizo, que actúa a manera de contrafuerte.

Pero, ¿en qué consiste esa transformación? La posición de la crujía longitudinal y del cuerpo transversal elevado, así como la relación de ambos con el acceso, se mantiene idéntica que en Torredembarra. Cambia sustancialmente la ubicación de la sala de estar-comedor, que pasa a ocupar el cuerpo transversal situado sobre el porche-



Casa Irazo, en Ciudad Diagonal (1955-56).

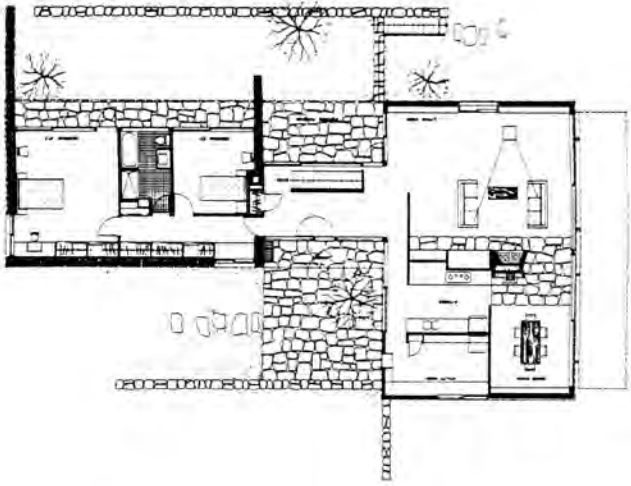
vestíbulo. Esto viene, en gran parte, inducido por la orientación solar de la casa, que busca abrir al sur sus principales dependencias. Y, en directa relación con este aspecto, cambia de un modo decisivo el sistema de agregación de las diversas unidades volumétricas, ya que la fachada principal de la casa Iranzo se abre, precisamente, en esa cara del edificio a la que, según la regla establecida en Torredembarra, habría de adosarse el siguiente apartamento, y, por el contrario, rehúye la apertura hacia poniente que, siguiendo aquella lógica, le hubiera correspondido. Así, la sala de estar de la casa Iranzo aparece como un espacio encañonado y separado del terreno que mira hacia al sur buscando la mejor orientación y las vistas más interesantes.

Todas las demás transformaciones son consecuencia de ésta. La posición del estar arrastra a otras partes del programa doméstico hacia la planta superior. De ahí resulta que, casi en su totalidad, la planta baja se destine a actividades complementarias o de servicio (garaje, lavadero, despensa), mientras que la vivienda propiamente dicha, a excepción del porche y del vestíbulo, carece de contacto directo con el terreno. Una vez esa premisa ha sido aceptada, se plantea la necesidad de disponer, en la planta piso, de un área bastante extensa específicamente dedicada a alojar los cuatro dormitorios y el baño. Esto explica, tal vez, la relativa desproporción del garaje que está debajo de los dormitorios, así como la robustez general del volumen anexo que contiene a ambos.

Por otra parte, recordando la casa Grieco de Marcel Breuer, no resulta difícil ver la casa Iranzo como una versión sostriana del principio binuclear enunciado por Breuer.¹ Para subrayar el lugar en que se produce la articulación entre ambos núcleos, Sostres coloca junto al comedor una terraza cuya misión, desde el punto de vista compositivo es aligerar la masa construida y acentuar el claroscuro para definir mejor la escisión del volumen en dos núcleos diferenciados.

Una de las más célebres fotografías de la casa, realizada por Francesc Català-Roca, presenta una visión desde la calle que permite ver

¹ Véase: MARTÍ, Carles. "La casa binuclear según Marcel Breuer", en *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.



Casa Grieco de
Marcel Breuer (1954-55).

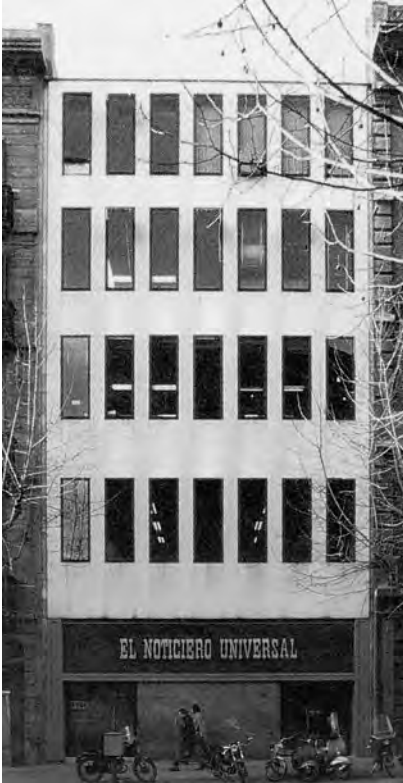


Casa Irazo. Perspectiva desde el acceso y la opuesta.

en primer término la valla y el pequeño pabellón de acceso y, tras él, el volumen de la casa con su característico perfil. El punto de vista escogido da a entender el itinerario de acceso que pone en relación directa la puerta de la verja con la puerta del vestíbulo, quedando el porche en posición lateral, si bien participando en la escena del ingreso. Interfiriendo ese itinerario se ve un hermoso perro lobo sentado sobre sus cuartos traseros, el cual, como buen habitante de la casa, se sitúa mirando hacia la orientación sur.

RITMOS Y VARIACIONES EN EL NOTICIERO UNIVERSAL

Orsina Simona Pierini*

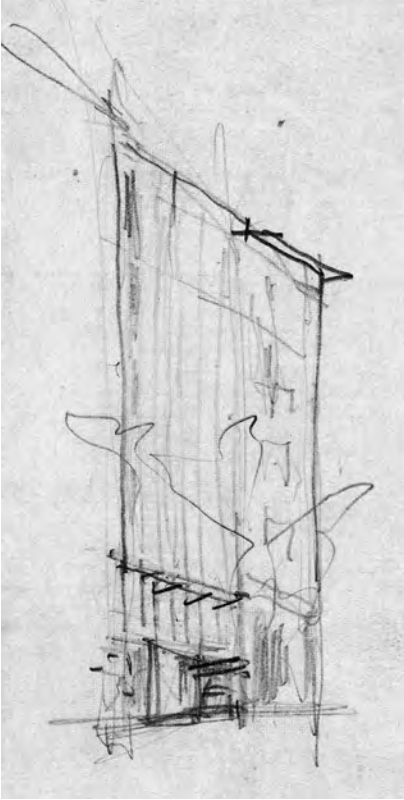


Fachada hacia el Ensanche, calle Roger de Llúria, 35.

Sostres construye El Noticiero Universal en los años sesenta, coincidiendo con un pensamiento teórico muy preciso, que le permite actuar como un manierista de la época moderna. Aunque el proyecto se resuelve principalmente a través del dibujo de una fachada, tema rechazado por la arquitectura moderna, y se sitúa en una manzana ochocentista del plan Cerdà, cuyas reglas compositivas incorpora en las medidas y proporciones de los vacíos, se trata de una de las obras más modernas del Ensanche.

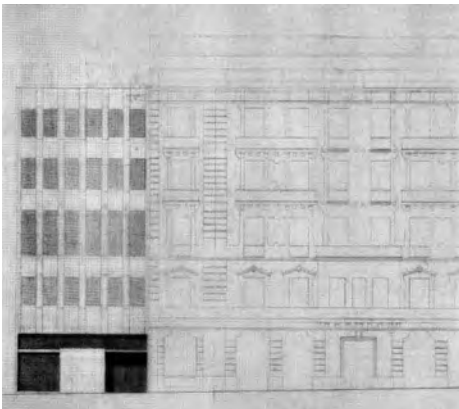
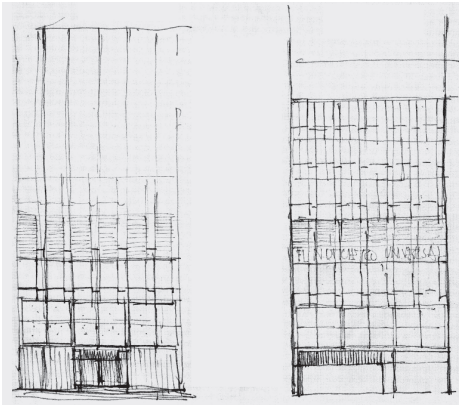
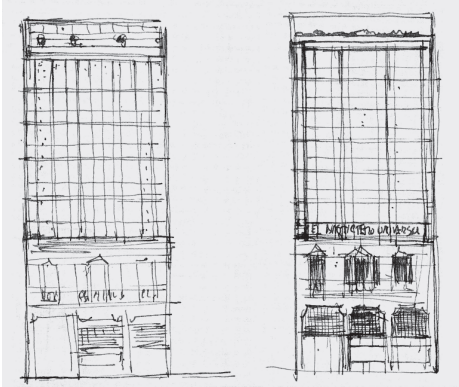
En el archivo encontramos los croquis y la secuencia de documentos del proyecto, así podemos ver que en los primeros esbozos se

* Profesora Titular de Composición arquitectónica y urbana, DASTU, Politecnico di Milano.

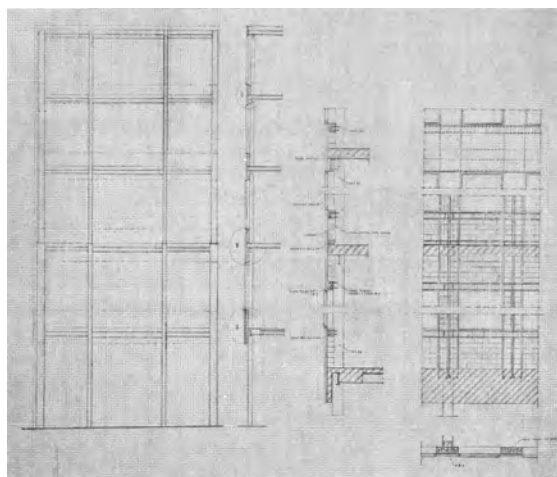


Croquis inicial de proyecto.

superponen dos ideas: la de una fachada moderna, de muro cortina en la parte central, y una idea de fachada más clásica, en la cual se encaja el muro cortina entre un basamento y una cornisa. La primera versión dibujada plantea que las ventanas repitan las medidas de las del edificio vecino del chaflán, pero sin estar centradas sobre el eje de simetría. Un par de croquis indagan sobre el basamento y su distinción de los pisos superiores, que son representados como un muro cortina compuesto con un orden gigante.



Secuencia de versiones de fachada.



Detalle técnico de la subestructura de fachada.

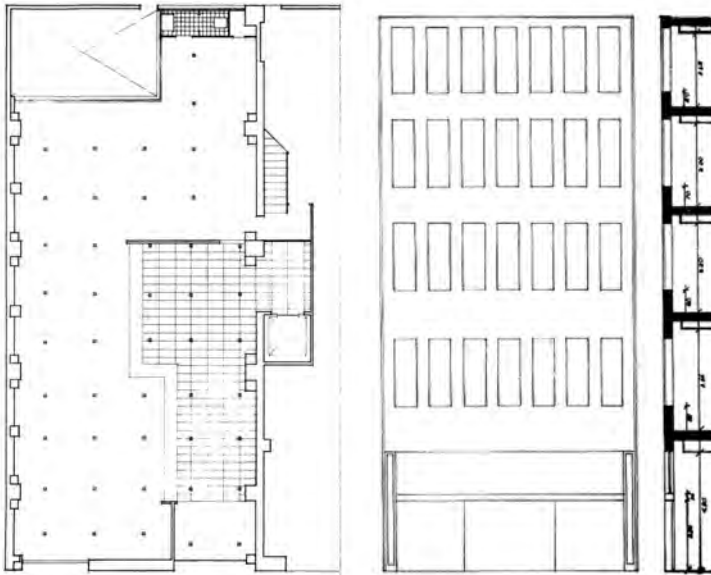
Existen otros tres planos que son tres versiones de la fachada. El primero representa una fachada compuesta de cuatro series de ventanas cuyas alturas siguen, en cada piso, las del edificio contiguo. Las anchuras de los montantes y de las ventanas vienen determinadas por el orden del edificio preexistente en el solar. El número par de las ventanas y el desplazamiento del acceso hacia un lado, en la planta baja, niegan el eje central. En la segunda versión de la fachada modifica el ritmo de las ventanas, que pasan a ser siete, reduciendo su ritmo y alejándose de las medidas ochocentistas vecinas. En esta versión las ventanas resultan todas idénticas y sólo varía su modulación en el plano. Se convierte así en un ejercicio compositivo sobre el propio elemento urbano, el vacío de la ventana con las proporciones antiguas, canonizadas por las ordenanzas ochocentistas de embellecimiento, pero llevado a un fuerte grado de abstracción. En esta versión del proyecto van desapareciendo los montantes laterales, construyendo la fachada como un plano autónomo, sin límites horizontales ni verticales, apoyado por el reverso en dos



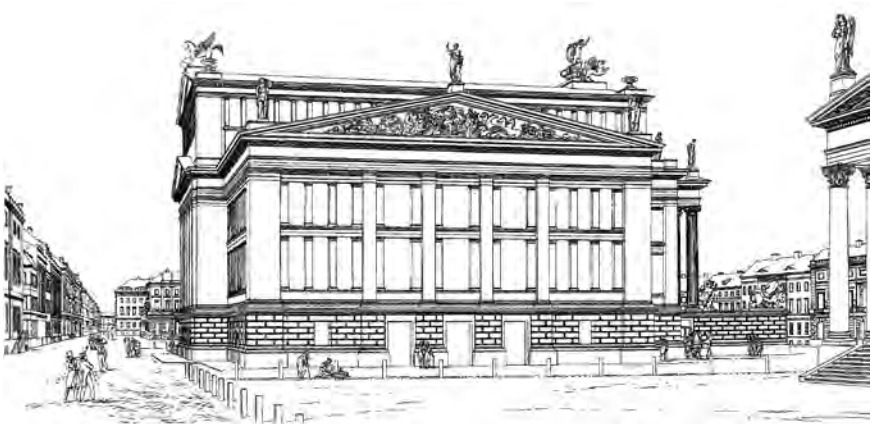
Vista cercana de la fachada.

pilares metálicos centrales. La ausencia de una delimitación lateral, ya experimentada con el desplazamiento de la primera versión, nos habla de un plano de fachada virtualmente ilimitado que se encaja en el sitio. La tercera y última solución desarrolla esta idea constructivamente; una serie de dibujos técnicos definen un plano autónomo, de obra de fábrica cerámica, sostenido por detrás por un sistema muy simple de perfiles de acero laminado que quedan, así, ocultos.

Este plano de fachada es un muro perforado moderno, aunque en una nota manuscrita Sostres habla de “estructura basada sobre el sistema trilitico”. No está presente ninguna columna o elemento de orden clásico en el muro, pero el sistema proporcional parece regular la distancia entre ventanas según una medida más próxima a la de una columna que a la de una porción de muro. El tema compositivo de la fachada expresa pues los primeros tanteos de la modernidad y al mismo tiempo la conciencia del control de un lenguaje consolidado como fue la época manierista. Schinkel había experimentado en



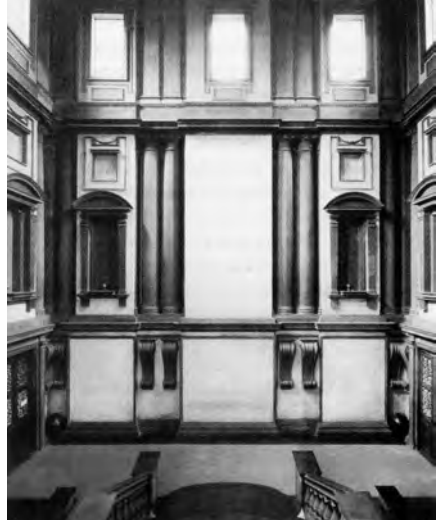
Planta baja, alzado principal y sección.
Redibujo de Coque Bianco.



Schauspielhaus, Berlín, 1821. Karl Friedrich Schinkel.
Vista lateral.



Schauspielhaus, Berlín, 1821. Karl F. Schinkel.
Fachada posterior. Fotografía de la autora.



Biblioteca Laurenziana, Florencia, 1519-59.
Miguel Ángel.

las fachadas posteriores del Altes Museum y de la Schauspielhaus la ambigüedad entre el sistema trilitico y el murario, anunciando el derribo de los órdenes clásicos en la futura modernidad.

Con ese mismo lenguaje clásico Miguel Ángel ya supo ironizar en su tiempo. En su obra maestra en Florencia, la Biblioteca Laurenziana, resulta evidente que puede descomponerse el proceso compositivo en dos momentos: la regla y los elementos del lenguaje clásico contrapuestos a una sintaxis excepcional. La adquisición previa del material de trabajo, o sea, la definición de un extenso repertorio de elementos, permite una mayor libertad en la sintaxis compositiva. Pueden ejercerse, entonces, acciones de contraste, abstracción o cambio de escala, así como el establecimiento de nuevos sistemas de relación, o un uso diverso de los materiales. Este es el aspecto del manierismo que más parece interesar a Sostres. Y es también el que mejor permite ver su modo específico de aproximarse, en cuanto proyectista, al estudio de la arquitectura contemporánea.

Toda la investigación de Sostres se mueve entre la pasión por la arquitectura del Movimiento Moderno y la conciencia de su crisis. Su interés se decanta, sobre todo, por aquellas figuras que supieron llevar hasta el límite la experiencia racionalista. Sostres entiende y usa lo moderno como un pasado, tal como Miguel Ángel había hecho con el lenguaje clásico, que era su moderno. Lo que persigue es la construcción de un amplio repertorio figurativo que habrá de complementarse con una intensa reflexión sobre los aspectos sintácticos. Toda la obra escrita y dibujada de Sostres gira en torno a este tema de manera sistemática y obsesiva. La aparente casualidad de los elementos se contrapone a la rigurosa búsqueda metodológica sobre la composición basada en los estudios de crítica de arte purvisualistas. Esto le permite interpretar y usar con la misma intención tanto un cuadro gótico o un edificio de Brunelleschi, como un proyecto de Alvar Aalto o una obra de Gaudí. En este sentido, Sostres podía enseñar y aprender tanto de lo antiguo como de lo moderno.

La conciencia de estar viviendo la fase posterior al período revolucionario del Movimiento Moderno, junto con el sentimiento de crisis de los valores universales, parecen imponer a Sostres la exigencia de proponer puntos de vista distintos. En *El Noticiero Universal*, basamento y cornisa, tal como el muro/columna de lo clásico, están comprometidos con ritmos, imágenes y omisiones de la modernidad.

Sostres era un gran erudito de los arquitectos modernos: en su archivo hay pequeños dibujos de arquitecturas famosas en que se agrupan, por ejemplo, Asplund, Le Corbusier, Mies, pero también Aalto, Gropius, Jacobsen, Backström y Reinius. La curiosidad intelectual de Sostres parece no tener límite: todo ello se traduce en lúcidas reflexiones sobre el modo en que los arquitectos emplean las formas de la arquitectura. Esas mismas reflexiones acompañan la realización de sus mejores proyectos, como la casa Agustí, la casa Moratiel o el edificio de *El Noticiero Universal*. Estas obras llaman la atención, sobre todo, por su unidad, obtenida a partir de un largo proceso de elaboración de los datos y distintas formas arquitectónicas. Muestran una aparente simplicidad que esconde la enorme complejidad con que la obra se ha ido cargando a través de diversas

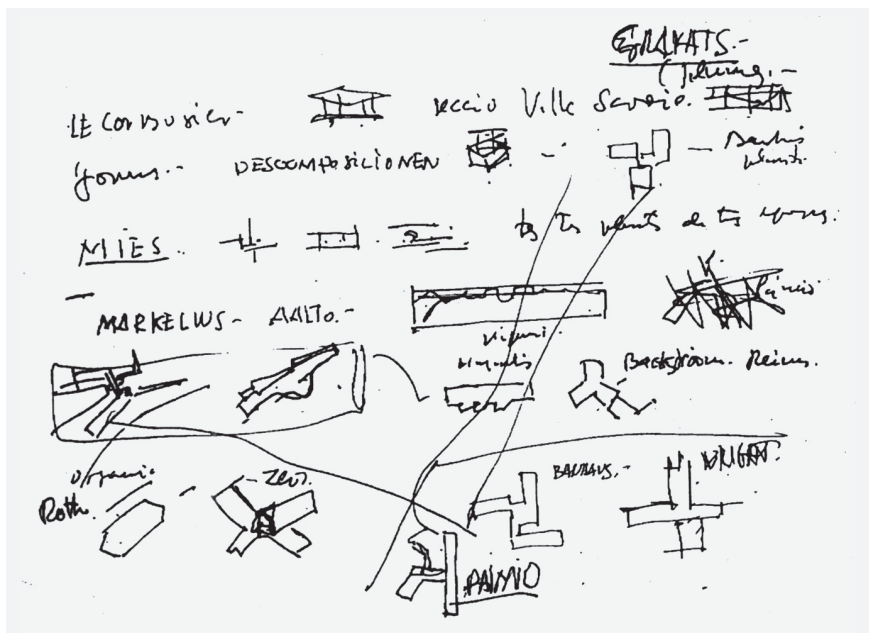


Lámina de croquis de Sostres.

aproximaciones, decisiones, contaminaciones, que se van sucediendo a lo largo del proceso de proyecto.

La fachada de El Noticiero Universal contiene toda esta complejidad en el ritmo de las ventanas, como hemos visto, y en dos vacíos elo-cuentes: los elementos clásicos, basamento y cornisa, acabarán en el proyecto definitivo en negativo, como ausencia en el encuentro entre la cota cero y el resto de la fachada, y en el corte sin conclusión en altura, omisión de la cornisa del edificio contiguo que sirve de traza para medidas y alineamientos. La pequeña historia de la ciudad de Cerdà, con sus ventanas de proporciones verticales y antiguas, está escondida en el plano de esta fachada simple y moderna, que se descubre con toda su luz y horizontalidad sólo al entrar en el edificio. Lo moderno para Sostres será entonces la excepcionalidad del espacio.

Epílogo

PALABRAS EN MEMORIA
DE SOSTRES

(...) cuando hablamos del “pensamiento arquitectónico” de Josep Maria Sostres, no sólo estamos indicando que su obra se asienta en esa perseverante reflexión sobre la arquitectura que él nunca dejó de ejercer, sino que estamos sugiriendo, además, que esa reflexión puede considerarse, en sí misma, como una verdadera arquitectura dotada de un poderoso orden, bien construida, atenta a las cuestiones de ritmo y proporción y, al mismo tiempo, capaz de dar cuenta de la realidad y de otorgarle una forma sin impedir su desarrollo.

Carles Martí Artís

Josep Quetglas

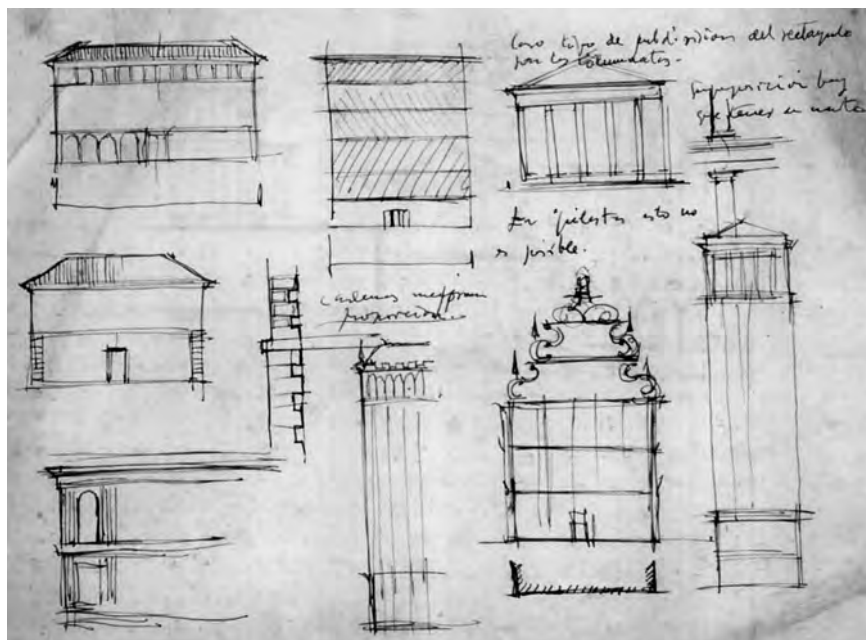
Cuando murió Josep Maria Sostres, publiqué una breve nota en el *Boletín de la UPC*: “A la memoria de José María Sostres”. De una manera que yo encontraba elocuente pero reservada, citaba el caso de dos maestros comunes y queridos: Adolf Loos, muerto en una institución psiquiátrica vienesa a los 63 años, y Francesco Borromini, muerto suicida en Roma a los 69 años. Mi nota trataba de ser obsesivamente erudita, tanto para acallar los sentimientos como para practicar, a muy pequeña escala, los gestos de uno de los oficios de Sostres. La nota fue recibida con escarnios. También en esto resultó sostriana.

1. En el Poscripto a ‘Borromini y el Estoicismo’, de su conferencia ‘Francesco Borromini: personalidad y destino’ –poscripto que falta, Dios sabrá por qué, de la versión castellana que ha publicado la Sociedad anónima Gustavo Gili–, Rudolf Wittkower hace depender la forma del suicidio de Borromini de la descripción de la muerte de *Ayax* en las *Metamorfosis* de Ovidio.

No convence. Porque la imagen, en Ovidio (*Met.*, XIII, 385-390), de la hierba floreciendo en rojo por el súbito caer de la sangre (rubefac-taque sanguine tellus/purpureum uiridi genuit de caespite florem), parece dibujar una escena con *Ayax* no echado por el suelo, sino en pie, hundiéndose en el pecho la espada con las manos.

Tampoco lo inmediato de su gesto (dicho y hecho: Dixit et in pectus tum demum uulnera passum/qua patuit ferrum, letalem condidit ense) puede identificarse con la operosidad, con la sobresaturación formal de la maquinación borrominiana: una espada en equilibrio, apoyada por el puño en la cama y por la punta en la barriga del desesperado; basta un simple balanceo, sin mover los pies: hacia atrás, la espada caería al suelo; hacia adelante, el hierro entra.

2. En las páginas de *Life and Shipe* donde recuerda su encandilamiento veinteañero por Adolf Loos, Richard Neutra interrumpe la narración de una de las aventuras americanas de su maestro, diciendo: ‘Bebí un sorbo de mi huevo crudo con ginebra, bebida que, según Loos, era típicamente norteamericana’. En el celebrado



Dibujos analíticos de Sostres.

número 233 de *Casabella*, Neutra insiste: 'Con esta última (una úlcera de estómago), Loos justificaba siempre el hecho de beber un vaso de *obers*, crema grasa, incluso en el bar donde solía imponerme una *prairie oyster* o cualquier otra exótica bebida americana. Todas las bebidas que me ofrecía eran exóticas; y también lo eran sus ideas'.

Prairie oyster, ostra de la pradera: huevo crudo con ginebra.

Aceptando que por huevo crudo sea más exacto entender yema de huevo crudo, queda por fijar un aspecto de la propuesta loosiana, que Neutra no concreta: ¿debe removerse la yema en la ginebra, o beberse todo lo entera que permita su caída en el vaso?

Se hace necesaria una comparación.

Liza Minelli, en *Cabaret*, se toma *prairie oysters*, sin nombrarlos, y los bebe removiendo antes la yema con el dedo. Que sea Liza quien lo haga va de acuerdo con la interpretación de Loos, porque actúa como americana trasladada a Centroeuropa, pero sería apresurado concluir que su forma de tomar *prairie oysters* es la adecuada.

Primero, por el yato cronológico entre las charlas vienesas de Loos recordadas por Neutra (hacia 1910) y las aventuras berlinesas de Liza (1930-1932): veinte años son más que suficientes para cambiar el modo de preparar un combinado.

Segundo, porque la definición clásica del *prairie oyster* ('*raw egg swallowed whole*') sería arbitraria si, al final, se removiera la yema (¿por qué, entonces, '*Whole*'?).

Tercero, porque la referencia a las ostras parece convenir mejor a algo bulboso, temblequeante y elástico, como una yema entera, que a un jugo amarillo. Licor de yema, se hubiera llamado en ese caso.¹

¹ QUETGLAS, Josep. "A la memoria de José María Sostres", *Butlletí UPC*, febrero, 1984, p. 5.

Félix Solaguren-Beascoa

Aquel día de otoño de 1975 no me encontraba muy bien. Aún así me levanté temprano para asistir a la clase de las 8:30 de Historia del Arte de tercer curso que impartía el catedrático Josep Maria Sostres en el aula del final del pasillo de la tercera planta. El sol de mañana entraba como un cuchillo e iluminaba por completo la estancia. Sostres llegó puntual como siempre vestido con un impecable traje oscuro y puso un carro de diapositivas en el proyector. El bedel bajó las persianas y repasó la pizarra mal borrada del día anterior. Parecía como si quisiera quedarse pero se fue.

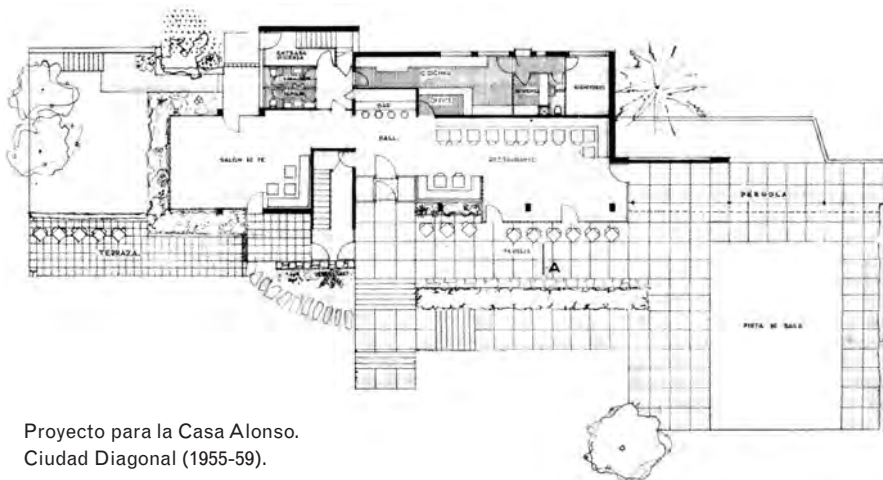
Sostres empezó la disertación con su habitual tono cansino aunque no exento de interés. Me recordaban las clases que Feliu de Trevy me dio en cuarto de bachillerato pero que se impartían con una intensidad bastante mayor. Aún así la cultura de ambos era algo envidiable que me atraía profundamente.

Pero a diferencia del sensible profesor del bachillerato, a Sostres no había nada que le inmutara y le sacara de su discurso: parecía que se lo supiera de memoria.

En mitad de la clase me empecé a encontrar mal, se me nubló la vista y me desmayé. Los compañeros que estaban a mi alrededor me sacaron como pudieron del aula y me tumbaron encima de una de las grandes mesas del aula común de dibujo. La clase no se paró, Sostres siguió impertérrito a mi desvanecimiento y mis compañeros me abandonaron a mi suerte encima del enorme tablero, pues la clase continuaba como si nada hubiera pasado. Pepita Teixidor me preguntó si quería que se quedara conmigo a lo que le respondí que no, que no se perdiera la clase y que tomara apuntes para luego dejármelos. Media hora después yo seguía tumbado y al finalizar la clase Sostres pasó a mi lado y no me prestó atención; nunca me preguntó qué me había pasado ni cómo me encontraba.

Él siempre estaba en su mundo, en el de Hammurabi, o en el de Giotto, o en el de Alvar Aalto. Ese fue uno de mis primeros encuentros con el Profesor.

Realmente yo todavía no era consciente de quién era aquel tipo delgado, de talla media, de traje gris marengo con americana cruzada



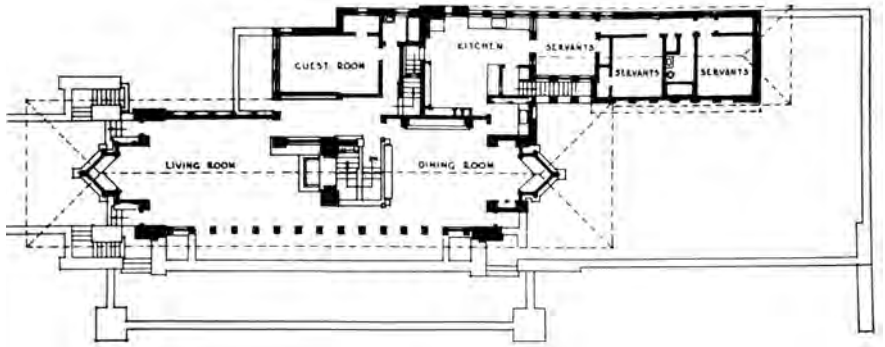
Proyecto para la Casa Alonso.
Ciudad Diagonal (1955-59).

de botones oscuros, con un cabello denso y algo canoso y unas gafas sensiblemente rectangulares y de pasta negra; vamos, exactamente igual que la clásica imagen que aparece en su más conocido retrato fotográfico. Ese era realmente su aspecto.

Estoy totalmente de acuerdo con Oscar Tusquets en la apreciación de que sus clases iban subiendo de intensidad y tono a medida que se acercaba a la Historia del siglo XX.¹ Entonces llegaba a lo que podíamos definir como su “terreno”, aquél en el que se sentía cómodo, aquél donde vibraba de manera singular. Recuerdo que tenía una relación especial con la arquitectura moderna aunque con un singular reconocimiento hacia la arquitectura de un americano llamado Wright.

Descubrí allí quien era Le Corbusier, un finlandés llamado Aalto y un, creo, danés apellidado Jacobson o Jacobsen o algo así. Fue la primera vez que oí aquel nombre que tan importante me resultaría en años posteriores.

¹ TUSQUETS, Oscar. “Responso por la escalera”, en *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, 1998, pp. 83-86.



Frank Lloyd Wright.
Casa Robie. Chicago (1908).

La segunda vez que oí aquel nombre de connotaciones judías sería en una clase del catedrático Rafael Moneo. Mostró una diapositiva con la planta de la casa Møller de la costa este danesa, junto a la carretera de Strandvejen. Moneo era un profesor respetado y de gran convocatoria entre los estudiantes de toda la Escuela. Era riguroso, sus correcciones serias y, para muchos, bastante duras, incluso para el resto del profesorado.²

Fueron las dos únicas veces que oí en todos los estudios el nombre de aquel arquitecto danés.

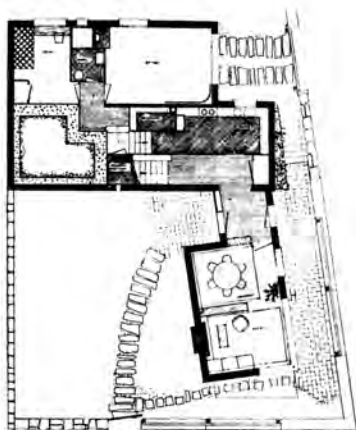
Después de aquel curso, Sostres continuó dando clases y raramente coincidía con él, a pesar de que seguía deambulando por los pasillos de la ETSAB con su habitual aspecto despistado y observándolo todo como si lo viera por primera vez.

En una ocasión fui testigo del encuentro de los dos profesores. Serían unos dos o tres años después. Fue en la primera planta de la Escuela

² Rafael Moneo ganó la cátedra en 1972 e inició su actividad docente en la Escuela de Arquitectura de Barcelona ese mismo año en la asignatura "Elementos de Composición".



Casa-estudio de Alvar Aalto en Munkkiniemi (1935-36) y casa Elías núm. 6 del Camí de Talló (1948-50).



frente a la Secretaría. Moneo saludó al viejo Profesor con respeto y un cierto tono de admiración. Me sorprendió la amabilidad y el cariño en la conversación de alguien de quien tenía la imagen de las severas correcciones, siempre certeras, a los alumnos.

Pero el despiste del Profesor fue a más. A pesar de ello seguía impartiendo clases en asignaturas de doctorado pues Arnau Puig le había ido relevando en la docencia.

Por aquel entonces yo ya había finalizado los estudios y ya sabía quién era el "otro" Sostres, el arquitecto, el erudito.

La imagen que tenía todo el mundo lo relacionaba con la figura de Gaudí. Pero también seguía muy atentamente el organicismo y muy especialmente la obra del finlandés Alvar Aalto. Las obras que realizó en la Cerdanya son buena prueba de ello y no sólo por los resultados sino además por el modo de representarlas y de dibujarlas en proyecto. Sus libretas y agendas recogían las obras referenciales que irían evolucionando hacia su nueva identidad, la que él les daría.

El modelo arquitectónico norteamericano sería otro vínculo en su obra y en sus clases. Giraría alrededor de la figura de Richard Neutra.

Pero en España y en Catalunya todavía eran tiempos de escasez material y cultural. Ello le alejaría de este último modelo entendido desde su punto de vista productivo en aras de recurrir a una lógica artesanal más acorde con el entorno del país.

Pero Sostres no renunciaría a esa estética que llegaba por medio de las escasas revistas que atravesaban la frontera y llegaban a un reducido número de arquitectos. Y hete aquí que encuentra la figura que equilibra la estética moderna y la artesanía tradicional. Era ese eslabón que le acercaría al “sueño americano”; era la obra de aquél arquitecto danés de extraño nombre –aquél tal Jacobsen– que consiguió fundir las dos realidades en principio opuestas. Ese sería el referente de su obra más sólida.

Pero recordando aquella lejana asignatura que cursé en el curso de 1975 tuve la oportunidad de matricularme de una asignatura de doctorado que en el curso 1981-1982 impartía el Profesor. Su título era: “Fuentes e interpretación del lenguaje acrítico. Introducción al lenguaje wrightiano”. De algún modo Sostres desvelaría su referente ideal: el prolífico maestro americano. A todas las demás figuras había conseguido acercarse, pero ésta sería su absoluto. Era una obra refinada que no podría jamás realizar: nunca tendría ni el cliente ni el entorno adecuado. En cambio esa especial vibración la transmitió en aquella asignatura. Allí, en la clase, era un hombre pletórico de felicidad al explicar la casa Robie, la Winslow, la Kaufmann y, especialmente, las usonianas. Parecía como si fueran suyas. No envidiaba a quien las había creado, no las consideraba lejanas, las consideraba perfectas. En aquellas clases eran suyas, únicamente suyas.

El curso arrancó con toda esa noble energía. Las clases ya no las recitaba de memoria como antaño. Pero poco a poco las imágenes se empezaron a desordenar, el discurso comenzó a deshilacharse y a perder sentido. Su despiste, convertido en enfermedad, estaba ganando la batalla de un modo cruel hasta que un día aparecieron en la clase dos de sus ayudantes: Miguel Usandizaga y Pep Quetglas, quienes nos anunciaron que el curso no podía seguir por aquel motivo del que todos empezábamos a ser conscientes. Nunca más volví a ver al viejo Profesor. Aquella fue su última clase.

Víctor Brosa Real



Josp Maria Sostres.

Me piden los editores de este libro un epílogo sobre aquel Sostres que conocimos los estudiantes que seguimos sus cursos entre los años 1950 y 1960, que pueda cerrar de manera desenfadada los estudios formales y eruditos previos.

He de confesar que no soy capaz de desarrollar este trabajo. Me siento incapaz de mostrarlo bajo este prisma desenfadado. Aquel Josep Maria Sostres que conocimos era un personaje sobrio y casi doliente, mucho más cercano a las figuras retratadas por El Greco que a los personajes de la alegre farándula arquitectónica de aquella época de la desenfrenada *gauche divine*. Vive como un monje y se comporta como tal, vestido con un traje oscuro, siempre igual, que

le sirve de hábito. Como aquel que reza su breviario paseando por el claustro, llega al aula, pone en marcha el proyector y va pasando una tras otra las diapositivas que comenta con voz plana paseando entre los estudiantes, yendo arriba y abajo por los pasillos del aula.

Lo dicho no invalida que sus clases en los primeros cursos fueran la mejor herramienta para abrir los ojos de los estudiantes hacia la arquitectura y la modernidad que pocos conocían con anterioridad. Sus clases en los primeros cursos eran el mejor instrumento para encaminar a los estudiantes hacia una arquitectura que pocos conocían. En unos años en que –en mi caso– tenía más interés en los libros, y su posibilidad de permitir acercarme a la arquitectura, que en muchas de las asignaturas que formaban parte del currículo de la Escuela, sus clases eran un estímulo para ir buceando en el mar de libros cercanos a los temas sobre los que él trataba.

La biblioteca de la Escuela era un lugar importante para muchos de nosotros. Estoy seguro que contenía menos de una décima parte de los libros que hoy posee, pero tenía sobre la actual una gran ventaja, contaba con Montserrat Roca como única y espléndida bibliotecaria y con Josep Maria Sostres como encargado de decidir los libros a adquirir. Ello quiere decir que aunque pequeña –y en contra de lo que sucede hoy– la biblioteca contenía todo aquello sustancial y necesario para acercarse a la arquitectura con el grano separado de la paja. El trabajo de Sostres era complementado por Montserrat Roca. Amaba y conocía al dedillo todos los libros que estaban en su reino y aconsejaba a cualquier estudiante sobre aquello que buscaba con la máxima eficiencia, simpatía y amabilidad. ¡Cuánto le debemos a ella!

Más allá de la admiración general con respecto a su obra, que en los años 60 era parte del común sentir en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, no es fácil hablar sobre Sostres como profesor y persona desde aquella postura reservada tan suya, una postura extraña en alguien que había sido respaldo fundamental de la actividad cultural arquitectónica catalana entre mediados de los años 40 hasta el principio de los años 60.

Es muy posible que ello tuviera que ver con cierta marginación que los profesores más cercanos a “la casta” dominante dentro de la

Escuela en aquellos años impusieron sobre él y su trabajo académico. Entre la avalancha arrolladora del grupo más joven, en su voluntad de revisión de la modernidad substituyéndola por el nuevo realismo de la Escuela de Barcelona, y el grupo tradicionalista, lleno de personajes arribistas, quedó emparedado sin posibilidad de llevar hacia adelante su programa. En este sentido es sintomático cómo la dirección de la Cátedra Gaudí pasa de Sostres, su gran valedor que le coloca en el ámbito de la crítica internacional avanzada de los años 50, a Bonaventura Bassegoda, más historicista y restaurador de la vieja escuela que arquitecto, cortando el camino que Sostres había tejido entre Gaudí y la modernidad.

Sostres, en la segunda mitad de los años 50, realiza obras magníficas como las casas Agustí, Iranzo y MMI, o el conjunto de apartamentos de Torredembarra, piezas de la mayor trascendencia en la arquitectura moderna catalana y que se suman a su papel como intelectual culto y personaje clave del Grup R, el núcleo impulsor de la vuelta del pensamiento arquitectónico moderno a Catalunya.

Pero esta misma segunda mitad de los años 50 traerá cambios significativos al mundo de la arquitectura que la llevarán hacia otros intereses.

Cualquiera que haya estado años viviendo alrededor del mundo de la arquitectura, puede y debe observar con cierto sabio cinismo la procesión de ismos que ha ido viendo desfilar a lo largo de los años, ismos a los que se han ido enamorando y adhiriendo con fruición estudiantes y arquitectos, para, al margen de cualquier fidelidad intelectual, divorciarse o separarse de ellos pasados unos años.

Pongamos una junto a otra dos obras de esta época que muestran un cambio de ciclo más allá de sus valores. Los magníficos apartamentos en Torredembarra de Sostres, proyectados en 1955 y terminados en 1957, y el bloque de viviendas de la calle Pallars de Bohigas y Martorell, proyectado también en 1955 y terminado en 1959, que muestran propuestas de orden muy diverso.

Los apartamentos, a través de la pureza del proyecto y el uso de la abstracción, transforman una serie de materiales de construcción tradicionales en una obra que va más allá de ellos generando a nivel



Apartamentos en Torredembarra de Sostres (1955-57).
Foto-postal publicitaria de la época.



Oriol Bohigas y Josep M^a Martorell. Bloque de viviendas en la
calle Pallars, Barcelona, (1955-59).

plástico un elemento expresivo de gran riqueza y complejidad. Frente a ello, el bloque de la calle Pallars deja desnudos sus ingredientes en lo que quiere ser reflejo de su pobre –quizás cutre– realidad y afirmar en tono contestatario esta pobreza y su contenido social. Los popes bendicen esta exigua propuesta con el premio FAD de 1959 –premios por cierto fundados por el propio Oriol Bohigas en 1958– y así el objetivo de la arquitectura barcelonesa se alejará de aquel corbuseriano “*jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière*” para transformarse en panfleto social. A partir de este momento la arquitectura deberá tener como objetivo básico el servicio a las masas, su discusión en las aulas de las escuelas se centrará más en lo político y social que en lo cultural.

Todo ello coincide con lo que sucede en aquella Europa que se dirige hacia el mayo francés. Cierta arquitectura moderna ha sido utilizada después de la segunda conflagración europea de manera trivial, alejada de los ideales de su período heroico y –olvidando su origen– hay un cierto cansancio por lo ocurrido. Ha terminado una época que no será reclamada hasta mucho después. El propio Le Corbusier, con sus edificios en *béton brut* o los potentes muros de las casas Jaoul (1954-56) y Sarabai (1951-56), dirige el camino hacia lo que vendrá a ser llamado brutalismo, a menudo de raíz británica, mientras que la llamada Escuela de Barcelona se dirige al realismo, creo que a menudo algo folclórico, siguiendo las pautas de la arquitectura milanesa. He de decir que, obligado a decidir entre lo uno y lo otro, entre Londres y Milán, siempre me pareció de mayor interés el mundo del brutalismo en su acercamiento a la construcción como base y expresión de la arquitectura.

Pero, después de ello, ¿qué sucede con Sostres?

En 1963-65 Sostres aún proyecta y ejecuta el edificio de *El Noticiero Universal* por el que todavía recibe en el año de su finalización, y como último homenaje, el premio FAD. Mantiene en él aquella delicadeza que le define y muestra cómo es posible trabajar desde la modernidad en un entorno histórico, pero me es difícil considerar su obra posterior al mismo nivel. Cuando en 1971-74 realiza las casas Xampeny y Campaña en Ventolà (Ripollès) parece haber tomado otro camino, quizás relacionado con el buen hacer de otros arquitectos



Estudio B.B.P.R (Ludovico Barbiano de Belgioioso, Gianluigi Banfi, Enrico Persutti, Ernesto Nathan Rogers). Torre Velasca, Milán (1957).



Alison y Peter Smithson. Edificio de viviendas Robin Hood Gardens, Londres (1966-72).

como Alvar Aalto, pero he de confesar que, cuando las vi publicadas en la revista 2C, número 3, junio de 1975, pensé lo difícil que podía ser para él, sobrecargado de conocimiento, proyectar en aquel momento con frescura.

Sostres muere en 1984, poca cosa realiza en su trabajo como arquitecto en sus últimos diez años. Mientras los arquitectos con grandes inquietudes sociales disfrutaban de las noches del Boccaccio o Cadaqués en su versión *gauche divine*, él vive solo encerrado en su timidez que le hace sonrojar frente a cualquier trato con el mundo femenino con el que, según se cuenta, sólo se relaciona íntimamente como cliente. Unos pocos años antes de morir, una antigua amiga lo rescata de su desvalimiento cuidándole y casándose con él. También se cuenta de la presencia en su despacho de algún destacado ayudante suyo, profesor de la Escuela de Barcelona, expoliando algunos de sus libros y documentos; o también... como sus últimos meses los pasa en un frenopático.

Cuesta, por lo tanto, escribir sobre Josep Maria Sostres de manera desenfadada. Un gran arquitecto, un gran profesor y una persona de vida compleja y difícil. Sólo, para terminar, cumpliré introduciendo una nota personal más liviana.

El día del examen de su asignatura –y para mi vergüenza– no me acuerdo si me dormí o me olvidé de ello. Para intentar solucionarlo fui a su despacho a pedirle que me hiciera un examen oral que me permitiera mostrarle mis conocimientos sobre la materia, a lo que turbado y educadamente se negó. Cuando aparecieron las calificaciones estaba aprobado, nunca he sabido si era por conmisericordia a un desgraciado o por si recordaba que, en sus paseos entre las mesas, un par de veces le había hecho de apuntador de algunos nombres de los protagonistas de sus imágenes proyectadas en la pantalla, que alguna vez le costaba recordar. Ahora me pasa a mí.

CATÁLOGO DE OBRAS Y PROYECTOS

Daniel García-Escudero | Berta Bardí i Milà

Josep Maria Sostres se titula en 1946 –en plena posguerra española– y mantiene su labor como arquitecto en ejercicio hasta 1981 –en plena transición democrática–, año en el cual finaliza su última obra, el Mercat de la Salut de Badalona, realizado en colaboración con Daniel Gelabert. Durante esos treinta y cinco años combina dicha tarea con la crítica, la docencia y la divulgación cultural. Su trayectoria profesional, que se podría dividir en tres periodos, se ubica casi exclusivamente en un único enclave territorial, Cataluña, aunque en dos áreas geográficas y climáticas muy determinadas: el área pirenaica (Bellver de Cerdanya, Puigcerdà, La Seu d’Urgell, Andorra y Ventolà) y la costa mediterránea (Sitges, Torredembarra, la urbanización Ciudad Diagonal en Esplugues de Llobregat, y diferentes barrios de Barcelona).¹ A estas características generales habría que añadir que la mayoría de sus proyectos, construidos o no, se desarrollan en torno a la vivienda y a la escala doméstica, especialmente en el ámbito de la casa unifamiliar aislada.

Hasta el momento, estas coordenadas generales de su trabajo sólo han podido ser contrastadas a través de un exiguu listado de realizaciones. Desde que en los cincuenta, Carlos Flores publicara las primeras obras de Sostres, diversas revistas nacionales e internacionales han ido recogiendo su trabajo con cuenta gotas. En 1975 el número 4 de la revista 2C supuso un primer intento de recopilación de esas publicaciones dispersas. Además, se aportó documentación sobre proyectos inéditos hasta entonces, con lo que llegaron a citar 23 realizaciones –algunas no construidas, otras desarrolladas sin el control completo del arquitecto–. Todo ello con la complicidad de Sostres y de Francesc Català-Roca, que cedió altruistamente material fotográfico para el número.² En los años siguientes, algunos proyectos y obras se han ido añadiendo al listado inicial de 1975, hasta llegar a la cuarentena en el catálogo de la exposición

¹ El propio Sostres cataloga sus obras domésticas como “casas de montaña” y “casas mediterráneas”. De hecho, para Sostres es muy importante la tradición local, tanto material como cultural, de los entornos en los cuales interviene, a los que intenta adaptarse con inteligencia pero sin mimetismo. No resulta extraño, así, que al primer y último periodos, marcados por un entorno de montaña, se responda con un lenguaje vernacular de claras raíces populares y tradicionales, mientras que la costa sea un enclave más proclive para una composición visual más cercana al racionalismo internacional.

² Según conversación con Antonio Armesto, miembro del equipo de redacción.

de 1999.³ Otras monografías, como *Ciudad Diagonal*⁴ o *Cinc assaigs d'arquitectura*⁵ han supuesto, además, un aporte significativo de información gráfica, recogiendo una cantidad ingente de esbozos, croquis y versiones previas de algunos conocidos proyectos.

Esta escasa y controlada difusión de su trabajo ha contribuido a construir la figura de un arquitecto con poca obra –y además muy mal conservada–. Su imagen ha sido la de un teórico de limitada trayectoria profesional, que en contadas ocasiones pudo plasmar alguno de los principios y estrategias que con tanta precisión exponía en sus escritos o verbalizaba en sus clases. No obstante, su trabajo excede con mucho lo referenciado en las publicaciones. La primera catalogación de su archivo,⁶ realizada tras su muerte por Josep Quetglas, da cuenta de más de 900 trabajos –entre proyectos, obras, reformas, legalizaciones, dictámenes, etc.– y menciona la existencia de 2000 esbozos, croquis y fotografías sin clasificar. Todo ese material, depositado en la actualidad en el Archivo Histórico del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, está pendiente de estudio y seguramente construirá una imagen que complementará la que tenemos, o incluso la difuminará para aproximarla más a la que verdaderamente fue.

PERIODOS DE SU TRABAJO

La actividad de Sostres se podría descomponer en tres periodos en los que el arquitecto muestra ciertas preocupaciones que se plasman

³ ARMESTO, Antonio; MARTÍ, Carles (ed.) [QUETGLAS, Josep; MONTEYS, Xavier; PIERINI, Simona; BONINO, Michele; MARTÍ, Carles; ARMESTO, Antonio (autores)]. *Sostres: Arquitecte-arquitecto*. Barcelona: Ministerio de Fomento de España y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999. [Catálogo de la exposición en el COAC].

⁴ LAHUERTA, J.J.; MURO, C.; PIZZA, A.; QUETGLAS, J. *José María Sostres: Ciudad Diagonal*. Barcelona: Ed. Galería C.R.C, 1986 [Catálogo de la exposición celebrada en la Galería CRC, abril-mayo].

⁵ MURO, Carlos; QUETGLAS, Josep. *Josep M. Sostres: Cinc assaigs d'arquitectura*. [Barcelona]: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona i Tarragona, 1990.

⁶ QUETGLAS, Josep. *Jose María Sostres. Catálogo de proyectos*. Barcelona: UPC. ETSAB, 1985 [Sólo existe una copia en la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona].

en sus proyectos y escritos. Aunque toda periodización histórica, cultural o científica resulta finalmente esquemática y puede ensombrecer los verdaderos núcleos duros de cualquier manifestación intelectual, pensamos que resulta útil para realizar una primera aproximación al personaje y a su trabajo. A lo largo de su vida, sus múltiples intereses, los viajes, los encuentros con relevantes personajes, ciertos encargos de peso y el influjo propio de su tiempo construyen una constelación de hechos que se materializa en creaciones arquitectónicas y literarias que, pese a mantener ciertas constantes, cambian y van variando su foco de atención. Él mismo habla de un traspaso desde lo empírico a lo conceptual en su trabajo. Ambos extremos quedarían fijados por dualismos tan marcados como los que se producen entre el Hotel en el Montseny (1949-54) y el Mercat de la Salut de Badalona (1979-82), entre la casa número 6 del Camí de Talló (1948) y las casas en Ventolà (1971-74).

El primer periodo, entre 1946 y 1953, está caracterizado por un lenguaje muy próximo al mundo popular y vernáculo, tanto regional como internacional. Éste deriva progresivamente hacia el organicismo nórdico del momento, polarizado entre el empirismo danés y sueco, y los valores más abstractos y atávicos de Noruega y Finlandia. Fruto de estos intereses son las seis casas en el Camí de Talló y la reforma de la casa Elías, todas emplazadas en Bellver de la Cerdanya –donde ejerce de arquitecto municipal–, la casa Cusí, que se sitúa en La Seu d’Urgell, y la casa Farràs, en Andorra la Vella. A los encargos privados se suma el concurso sobre el tema de la vivienda económica en Barcelona (1949) y varios proyectos públicos en el área pirenaica: un hotel en el Montseny, un albergue en Bellver de Cerdanya, varias escuelas rurales, y el hotel Maria Victòria en Puigcerdà. A esas referencias, a las que cabría añadir las arquitecturas domésticas de Walter Gropius, se le superpone un interés teórico por la relación entre lo doméstico y lo monumental, como muestran sus textos “Sentimiento y simbolismo del espacio” (1949) y “La arquitectura monumental” (1951).

En el segundo periodo, entre 1953 y 1958, se inicia una etapa menos ligada a los sentimientos y a los simbolismos empíricos, y más centrada en una investigación de lo abstracto próxima a De Stijl. Es un momento de gran auge profesional –entre 1956 y 1958 realiza la mitad

de los encargos de toda su carrera—, en el cual aborda innumerables obras, de distinta índole, desde pequeñas reformas y reconstrucciones, hasta plazas, bloques de viviendas y talleres fabriles. También es este el periodo de sus obras más conocidas y difundidas: las casas en Ciudad Diagonal y en Sitges, y los apartamentos en Torredembarra. En ellas realiza una revisión de la arquitectura moderna internacional, ya sea en su vertiente norteamericana de los cincuenta (*Case Study Houses*, Breuer, etc.) o sobre la fórmula italiana de los treinta, encabezada por Terragni. En el ámbito de los equipamientos y encargos públicos, destacan el diseño de dos exposiciones, la tercera del Grup R (1955) y una sobre Gaudí (1956), y los estudios preliminares para una ciudad universitaria en el norte de la Diagonal de Barcelona (1955). “Creación arquitectónica y manierismo” (1955) sería el texto que con más claridad refleja los intereses de esta época.

El tercer periodo, entre 1959 y 1982, está caracterizado por un radical alejamiento de la actividad profesional. Tras unos años de gran dedicación al despacho, se intensifica ahora su labor docente y al frente de la cátedra Gaudí—hasta 1965—, al tiempo que finalizan sus tareas como arquitecto municipal en el Ayuntamiento de Bellver de Cerdanya. Es el periodo más complicado de definir de una manera simplificada; también el más extenso y heterogéneo. Se diversifican sus intereses y su producción teórica recoge temas y referencias muy diversas, desde Aalto, Wright o Gaudí, hasta Henry van de Velde o Brunelleschi. Esta dispersión también se traslada a sus proyectos, que ya no recogen de manera tan directa determinadas referencias formales, de las cuales ahora parece desconfiar. En esta línea, dos importantes y disímiles edificios públicos, de carácter urbano, marcan estos años: *El Noticiero Universal* de Barcelona (1964-65) y el Mercat de la Salut de Badalona (1979-82). En el ámbito doméstico destacan dos casas, de nuevo en un área de montaña: las Campañà y Xampeny, en Ventolà, cerca de los Pirineos (1971-74). Las estrategias visuales de este paquete de obras recogen los principales medios expresivos de la arquitectura del momento, más dispersos que en las décadas anteriores: Venturi y Moore en Ventolà, un cierto aire del “realismo” barcelonés en *El Noticiero* y un desacomplejado brutalismo en el mercado.

BIBLIOTECA PERSONAL DE JOSEP MARIA SOSTRES

(cedida a la biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Barcelona)

- 1863 Castro, F. de. *Compendio razonado de historia general*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Gregorio Estrada.
- 1865 Sand, G. *La confession d'une jeune fille*. Paris: Michel Lévy Frères.
- 1901 Pella i Forgas, J. *Tratado de las relaciones y servidumbres entre las fincas: examen especial de las ordinaciones llamadas de Sanctacilia*. Barcelona: José Espasa.
- 1909 Pottier, E. *Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques*. Paris: Renouard: Henri Laurens.
- 1913 Altamira y Crevea, R. *Historia de España y de la civilización española*. Barcelona: Herederos de Juan Gili.
- 1914 Doménech, R. *La casa del Greco*. Barcelona: J. Thomas.
- 1919 Radford, W. A., Johnson, A. S., & Johnson, B. L. *Framing: a practical manual of approved up-to-date methods*. Chicago: The Radford Architectural Co.
- 1923 Woermann, K. *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*. Madrid: S. Calleja.
- 1926 Macho, V. *Monografía de Victorio Macho*. Madrid: Victoria.
- 1926 Myself. *L'home ben educat: regles d'urbanitat i etiqueta*. Barcelona: Barcino.
- 1926 Ràfols, J. F. *Arquitectura del renacimiento italiano*. Barcelona: Seix Barral.
- 1927 Eminescu, M. *Poesie*. Firenze: G. C. Sansoni.
- 1927 Jouguet, P. *El imperialismo macedónico y la helenización del Oriente*. Barcelona: Cervantes.
- 1927 Worringer, W. *El Arte egipcio: problemas de su valoración*. Madrid: Revista de Occidente.
- 1928 Colette. *La naissance du jour*. Paris: Ernest Flammarion.
- 1928 Corbusier, L. *Vers une architecture*. Paris: G. Crès.
- 1928 Esselborn, C. *Tratado general de construcción*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1928 Girieud, P. *Paul Gauguin*. Paris: Librairie de France.
- 1928 *Guide officiel illustré*. Paris: P. Mayeux.
- 1929 Alonso-Misol, F. *Nociones de geometría proyectiva y complementos de geometría métrica y analítica*. Madrid: Imprenta y litografía E. Nieto.
- 1929 Ràfols, J. F. *Arquitectura del renacimiento español*. Barcelona: I. G. Seix Barral.
- 1930 Bunz, O. *Urbanización plan regional*. Madrid: [Argis].
- 1930 Gerber, L. *Historia de Inglaterra*. Buenos Aires: Labor.
- 1930 Keyserling, H. *Renacimiento*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- 1930 Koch, H. *Arte romano*. Buenos Aires: Labor.
- 1930 Woolf, V., & Jordana, C. A. *Mrs. Dalloway*. Badalona: Proa.
- 1930 Zabala y Lera, P. *Historia de España y de la civilización española*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili.
- 1931 Verneau, R. *Los orígenes de la humanidad*. Buenos Aires: Labor.

- 1932 Zweig, S. *Nit fantàstica*. Badalona: Proa.
- 1932 Kees, H. *Arte egipcio*. Buenos Aires: Labor.
- 1933 *Cent anys de retrat femení en la pintura catalana: 1830-1930*. Barcelona: [s.n.].
- 1934 Baeschlin, A. *Ibiza: serie primera*. (Valencia: Renovación Tipogràfica).
- 1934 Marvà, J. *Clau dels exercicis de gramàtica catalana*. Barcelona: Barcino.
- 1934 Scheler, M. *Muerte y supervivencia: "Ordo amoris"*. Madrid: Revista de Occidente.
- 1935 Aristòtil. *Física*. Madrid: Bergua.
- 1935 Forchheimer, P. *Hidráulica*. Barcelona: Labor.
- 1935 Guizot. *Historia de la civilización en Europa desde la caída del imperio romano hasta la revolución francesa*. Madrid: Revista de Occidente.
- 1935 Sternfeld, R. *Historia de Francia*. Buenos Aires: Labor.
- 1936 García y Bellido, A. *Los hallazgos griegos de España*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- 1936 Jung, C. G., & Sarró, R. *El Yo y lo inconsciente*. Barcelona: Luís Miracle.
- 1936 Pujol i Tubau, P., & Rubió i Lluch, A. *Notes i documents sobre construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell*. Barcelona: [s.n.].
- 1936 Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1937 Adler, A. *El sentido de la vida*. Barcelona: Luís Miracle.
- 1937 Marañón, G. *Amiel: un estudio sobre la timidez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1937 Mayer, A. L. *La pintura española*. Barcelona, etc.: Labor.
- 1938 Baker, A. E. *Iniciación a la filosofía: desde Sócrates a Bergson*. Barcelona: Apolo.
- 1938 Baudelaire, C. *Els paradisos artificials: l'haixix*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- 1938 Maurois, A. *Kate*. Barcelona: La Rosa dels Vents.
- 1939 Nicodemi, G. *Raffaello Sanzio*. Milano: Giuseppe Oberosler.
- 1939 Saliger, R. *Estatica aplicada: cálculo de estructuras aplicado a las construcciones elevadas y al hormigón armado*. Barcelona: Labor.
- 1940 *Las Cabezas de Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina*. Barcelona: Orbis.
- 1940 Mérida y Alinari, J. R. *Escorial*. Barcelona: J. Thomas.
- 1940 Peña Boeuf, A. *Hormigón armado*. Madrid: Tipografía artística.
- 1941 Speer, A., & Wolters, R. *Neue deutsche baukunst = La nueva arquitectura alemana*. Berlin: Volk und Reich Verlag.
- 1942 Buscaroli, R. *L'arte figurativa: l'educazione del gusto: teoria-esempi*. Firenze: G. C. Sansoni.
- 1942 Busquets Vautravers, G. *Ensanche y reforma de la ciudad de Barcelona: 1842-1942: descripción, leyes y fórmulas empleadas*. Barcelona: Ayuntamiento.
- 1942 Mayer, A. L. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa-Calpe.

- 1942 Pellicer, A. C. *Resumen de historia del arte y de los estilos*. Barcelona: Amaltea.
- 1942 Rinaldini, J. *Auguste Rodin*. Buenos Aires: Poseidón.
- 1943 Lukomskii, G. K., & Gren, N. de. *Charles Cameron: 1740-1812: an illustrated monograph on his life and work in Russia*. London: Nicholson.
- 1943 *Mi casita*. Buenos Aires: Construcciones Sudamericanas.
- 1943 Ràfols, J. F. *Speculum artis*. Barcelona: Amaltea.
- 1944 Faure, E. *El arte moderno*. Buenos Aires: Poseidon.
- 1944 Koues, H. *How to decorate Game and hobby rooms*. Chicago: Consolidated book publishers.
- 1944 Mansfield, K. *La casa de muñecas*. Barcelona: Mediterráneas.
- 1944a Pijoan, J. *Arte de los pueblos aborígenes*. Madrid [etc.]: Espasa-Calpe.
- 1944b Pijoan, J. *Arte del Asia occidental: Sumeria, Babilonia, Asiria, Hititia, Fenicia, Persia, Partia, Sasania, Escitia*. Madrid [etc.]: Espasa-Calpe.
- 1944c Pijoan, J. *El arte románico: siglos XI y XII*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1944 Ràfols, J. F. *Arquitectura de las edades moderna y contemporánea*. Barcelona: Amaltea.
- 1945 Pla, J. *Un Señor de Barcelona*. Barcelona: Destino.
- 1945 Arnold, H. F. *Iniciación a la escultura*. Buenos Aires: Poseidon.
- 1945 Briganti, G. *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Roma: Cosmopolita.
- 1945 Katz, D. *Psicología de la forma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1945a Pijoan, J. *El arte egipcio: hasta la conquista romana*. Madrid [etc.]: Espasa-Calpe.
- 1945b Pijoan, J. *El arte griego: hasta la toma de Corinto por los romanos (146 a.J.C.)*. Madrid [etc.]: Espasa-Calpe.
- 1945 Rietschel, H., Gröber, H., Brandt, F., & Soler Carreras, J. M. *Tratado de calefacción y ventilación*. Barcelona: Labor.
- 1946 Bargellini, P. *Il sogno nostalgico di Sandro Botticelli*. Firenze: Aranaud.
- 1946 *Catálogo de la exposición de pintura castellana de los siglos XVI-XVII-XVIII celebrada en sala Parés, Barcelona: Enero MCMXLIX: V* (pp. 137-259). Barcelona: Edimar.
- 1946 Gudiol Ricart, J. *Barcelona: el texto de esta guía artística de Barcelona es original de José Gudiol Ricart*. Barcelona: Aries.
- 1946 Klee, P., Barr, A. H., & Miller, M. *Paul Klee*. New York: Museum of Modern Art.
- 1947 De Carlo, G. *William Morris*. Milano: Il Balcone.
- 1947 Demel, H. *Agyptische Kunst*. Wien: Kunstverlag wolfrum.
- 1947 Grimschitz, B. *Hanns Puchspaum*. Wien: Kunstverleig Wolfrum.
- 1947 Kieslinger, F. *Glasmalerei in Osterreich*. Wien: Kunstrerlag Wolfrum.
- 1947 Leroy, A. *Historia de la pintura inglesa: 800-1938: su evolución, sus maestros*. Barcelona: Luís de Caralt.

- 1947 Pijoan, J. *Arte gótico de la Europa occidental: siglos XIII, XIV y XV*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1948 Amigos de la Ciudad de Barcelona. *En defensa de la Avenida del Generalísimo*. Barcelona: Amigos.
- 1948 Federación de Urbanismo y de la Vivienda. Congreso. *IV Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda: Lisboa: 1947*. Madrid: Federación.
- 1948 Salis, A. von. *El arte de los griegos*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina.
- 1948 Schweeger-Hefel, A. *Afrikanische bronzen*. Wien: Kunstverlag Wolfrum.
- 1949 Espinosa del Río, J. M. *Nuevo derecho de edificación: régimen jurídico de solares: textos y comentarios*. Barcelona: Bosch.
- 1949 Gaya Nuño, J. A. *El arte español: en sus estilos y en sus formas*. Barcelona: Omega.
- 1949 Ràfols, J. F. *Modernismo y modernistas*. Barcelona: Destino; S.L.
- 1949 Venturi, L. *Historia de la crítica de arte; seguido de La crítica de arte en la actualidad*. Buenos Aires: Poseidón.
- 1950 Arboleya Martínez, M. *Cámara Santa de la catedral de Oviedo*. Barcelona: Thomas.
- 1950 Bevan, B. *Historia de la Arquitectura Española*. Barcelona: Juventud.
- 1950 Modigliani, E. *Catálogo della pinacoteca di Brera in Milano*. Milano: la Pinacoteca.
- 1951 Choisy, A. *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru.
- 1951 Gómez-Moreno, M. E. *Breve historia de la Escultura Española*. Madrid: Dossat.
- 1951 *Palladio*. Milano, Firenze: Electa.
- 1951 Toynebee, A. J. *Estudio de la Historia*. Buenos Aires: Emecé.
- 1952 Berenson, B. *L'arca di Constantino: o della decadenza della forma*. Firenze: Electa.
- 1952 Félix Restrepo, P. *Diseño de semántica general: el alma de las palabras*. México D.F.: Constancia.
- 1952 *I piani regionali: criteri di indirizzo per lo studio dei Piani Territoriali di coordinamento in Italia*. Roma: Ministero dei Lavori Pubblici.
- 1952 *Museo del Prado: catálogo de los cuadros*. Madrid: Museo del Prado.
- 1952 Otto, E., & Ruppert, E. *Gramática sucinta de la lengua alemana: método Gaspey-Otto-Saver*. Barcelona [etc.]: Herder.
- 1953 Aguilera, E. M. *Las brujerías de Goya*. Barcelona: Producciones Editoriales del Nordeste.
- 1953 D'Ancona, Wittgens, & Gengaro, M. L. *Storia dell'arte italiana*. Firenze: Casa Marzocco.
- 1953 Faure, E. *Paul Cézanne: 1839-1906*. Paris: Les éditions Braun et Cie.
- 1953 Gasch, S. *Expansió de l'art Català al món*. Barcelona: Clarasó.
- 1953 Subias Galter, J. *Guía del arte español: itinerario a través de las obras maestras más representativas*. Barcelona: Producciones editoriales del nordeste.

- 1953 Zevi, B. *Poetica dell'architettura neoplastica*. Milano: Politecnica Tamburini.
- 1954 Barreiro, L. *El camino de Santiago*. Barcelona: Marius.
- 1954 Junta de Museus de Barcelona. *Guía de los museos de arte, historia y arqueología de la provincia de Barcelona*. Barcelona: Ayuntamiento.
- 1954 Museo Arqueológico Nacional (Madrid). *Museo arqueológico nacional*. [Madrid]: Dirección General de Bellas Artes.
- 1954 *Plan de Ordenación de Barcelona y su Zona de Influencia*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- 1955 Espanya. Ministerio de Trabajo. *Viviendas de renta limitada y primer plan nacional de la vivienda*. Madrid: Instituto Nacional de la Vivienda.
- 1955 Grohmann, W. *Paul Klee: 1879-1940*. Paris: Flammarion.
- 1955 Museo Arqueológico de Barcelona. *Museo arqueológico de Barcelona*. [Madrid]: Dir. Gral. de Bellas Artes.
- 1955 Siegner, O. *Griechenland: ein bibdwerk*. Fribourg: Office du livre.
- 1956 Alvarado, S. *Geología y botánica*. Madrid: [s.n.].
- 1956 Bazin, G. *Historia del arte: de la prehistoria a nuestros días*. Barcelona: Omega.
- 1956 Schmeller, A. *Surrealismus*. Wien: Verlag Brüder Rosenbaum. 1956. Schneck, A. G. *Türen aus Holz, Metall und Glas*. Stuttgart: Julius Hoffmann.
- 1956 Soldevila, C., & Maragall, J. *Bellesa de Catalunya: art, vida, paisatge*. Barcelona: Aedos.
- 1956 Zevi, B. *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. S.l.: Giulio Einandi.
- 1957 Cirici, A. *L'escultura catalana*. Palma de Mallorca: Moll.
- 1957 *Colección Matías Muntadas: catálogo-guía: Salón del Tinell y Real Capilla de Santa Agueda*. Barcelona: Ayuntamiento.
- 1957 Fernández de la Reguera, R. *Bienaventurados los que aman: novela*. Barcelona: Planeta.
- 1957 Fernández Flórez, W. *Etiqueta masculina: según las normas de "Esquire magazine"*. Barcelona: Iberia.
- 1957 Giedion, S. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 1957 Gore, F. *Arte abstracto*. Barcelona: EDHASA.
- 1957 Hoffmann, E. *El expresionismo*. Barcelona: EDHASA.
- 1957 Igoa, J. M. *Escaleras: trazado, cálculo y construcción*. Barcelona: CEAC.
- 1957 Mathews, D., & Neumayer, H. *El Fauvismo*. Barcelona: Edhasa.
- 1957 Muller, J.-E. *Klee: cuadros mágicos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1957 Pevsner, N. *Esquema de la arquitectura europea*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- 1957 Uralita (Firma). *Manual general uralita*. Madrid: Dossat.
- 1958 Barcelona (Catalunya). *Ajuntament. Ordenanzas municipales de edificación: adaptadas al plan comarcal de ordenación urbana de Barcelona*. Barcelona: [Ajuntament].

- 1958 Bassegoda i Musté, B. *Elias Rogent: nuestro primer director*. Barcelona: [s.n.].
- 1958 Dorflies, G. *Constantes técnicas de las Artes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 1958 Fasola, C. *La Galerie des Offices à Florence: album-itinéraire*. Firenze: Arnaud azie da libreria editoriale.
- 1958 García Miñor, A., & Lafuente Ferrari, E. *El pintor Darío de Regoyos y su época*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- 1958 Martienssen, R. D. *La idea del espacio en la arquitectura griega: con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 1958 Pi y Suñer, J. M. *Gaudí y la familia Güell*. Barcelona: Amigos de Gaudí.
- 1958 Ramírez, J. A. *Zuloaga*. Barcelona: G.P.
- 1958 Seuphor, M. *Mondrian: pinturas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1958 Solé i Sabarís, L. *Geografía de Catalunya*. Barcelona: Aedos.
- 1958 Vighi, R. *Il nuovo museo nazionale di Villa Giulia*. Roma: Tipografía artistica.
- 1958 Wittkower, R. *La arquitectura en la edad del Humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 1959 *Arte e bellezze di Firenze*. Firenze: Il Turismo.
- 1959 Bonnin Miranda, F. *Nuevos templos: Bujalance, Campamento, Corella, Gaudix*. [Madrid]: Ministerio de la Vivienda. Dir. Gral. de Arquitectura.
- 1959 Cirici, A. *La pintura catalana II*. Palma de Mallorca: Moll.
- 1959 *Exposición Joaquín Sunyer: catálogo: Palacio de la Virreina, febrero-marzo*. Barcelona: Junta de Museos.
- 1959 March, S. *Esta mujer que soy*. Madrid: Rialp.
- 1959 Prieto Bances, L. *Reacción en la arquitectura actual: conferencia pronunciada el día 25 de abril de 1959*. Barcelona: ETSAB.
- 1959 Worringer, W. *El arte y sus interrogantes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 1960 Ainaud de Lasarte, J. *Homenaje informal a Velázquez*. Barcelona: Sala Gaspar.
- 1960 Benevolo, L. *Una introduzione all'architettura*. Bari: Laterza.
- 1960 Crowe, S. *The landscape of roads*. Londres: The Architectural Press.
- 1960 Espriu, S., & Subirachs, J. M. *Aproximació a tres escultures de Subirachs*. [Barcelona]: Össa Menor.
- 1960 Gutheim, F. *Alvar Aalto*. New York: George Braziller.
- 1960 López-Picó, J. M. *López-Picó, Carles Riba*. Barcelona: Sarrià.
- 1960 *Primer seminario de enseñanza superior científica y técnica: marzo-abril 1959*. Madrid: [Ministerio de Educación Nacional].
- 1961 Bassegoda i Musté, B. *El teatro de quitapon*. Barcelona: [s.n.].
- 1961 Bohigas, O. *Momentos estelares de la arquitectura*. Barcelona: Rocalla.
- 1961a Elgar, F. *Gris: bodegones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1961b Elgar, F. *Gris: still lifes*. London: Methuen and Co.

- 1961 Flores, C. *Arquitectura española contemporánea*. Bilbao: Aguilar.
- 1961 Hauser, A. *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid: Guadarrama.
- 1961 *Nuevo atlas de España*. Madrid: Aguilar.
- 1961 Schmeller, A. *El cubismo*. Barcelona: EDHASA.
- 1961 Schneider, W. *De Babilonia a Brasilia: las ciudades y sus hombres*. Barcelona [etc.]: Noguer.
- 1961 Unamuno, M. de. *La dignidad humana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1961 Vilacasas, J. *Vilacasas*. Barcelona: [s.n.].
- 1962 Desroches-Noblecourt, C. *Pinturas egipcias en tumbas y templos*. Barcelona: Rauter.
- 1962 *El mundo en que vivimos*. [Barcelona]: Luís Miracle.
- 1962 Fabra, P. *Diccionari general de la llengua catalana*. Barcelona: A. López Llansàs.
- 1962 Fàbrega, V. *Toynbee i el problema del pluralisme religiós de la història*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- 1962 Feininger, A. *Anatomía de la naturaleza: de cómo la función crea la forma en las estructuras animadas e inanimadas de entero universo*. Barcelona: Jano.
- 1962 Ferrier, J.-L. *Matisse: 1911-1930*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1962 Helwig, W. *Chirico: pintura metafísica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1962 Holmes, A. *Geología física*. Barcelona: Omega.
- 1962 *La Epopeya del hombre*. [Barcelona]: Luís Miracle.
- 1962 Munro, T. *La Forma en las artes: un panorama de morfología estética*. Buenos Aires: Ediciones 3.
- 1962 Pane, R. *Arquitectura catalana in campania nel secolo XV*. Barcelona: ETSAB.
- 1962 Pirenne, H. *Las Ciudades medievales*. Buenos Aires: Ediciones 3.
- 1962 Sorre, M. *El Paisaje urbano*. Buenos Aires: Ediciones 3.
- 1962 *Subirachs*. Barcelona: [s.n.].
- 1962 Tedeschi, E., & Rodríguez Bustamante, N. *La arquitectura en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Ediciones 3.
- 1962 Vidal Beltrán, E. *La región valenciana: la tierra, los hombres, la riqueza, las ciudades*. Valencia: [s.n.].
- 1962 Vila, P. *Visions geogràfiques de Catalunya*. Barcelona: Barcino.
- 1963 Bettini, S. *El Espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*. Buenos Aires: Ediciones 3.
- 1963 Boltshauser, J. *História da arquitectura*. Bel Horizonte: Escola de Arquitectura da U.M.G.
- 1963 Deulofeu, A. *Catalunya, origen de la pintura medieval*. Barcelona: Selecta.
- 1963 Maluquer i Sostres, J. *L'estructura econòmica de les terres catalanes*. Barcelona: Barcino.
- 1963 Margarit, J., Cella, C. J., & Subirachs, J. M. *Cantos para la coral de un hombre solo*. Barcelona: Vicens-Vives.
- 1963 Morini, M. *Atlante di storia dell'urbanistica: dalla Preistoria all'inizio del secolo XX*. Milán: Ulrico Hoepli.

- 1963 *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*. Paris: Fernand Hazan.
- 1963 Verhaeren, E., & Regoyos, D. de. *España negra*. Madrid: Taurus.
- 1963 Volboudt, P. *Kandinsky*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1964 Battista, S. G., & Bisenzio, C. *La Chiesa dell'Autostrada del sole*. Roma: Firema.
- 1964 *Gaudí: exposició 1964*. Madrid: EXCO.
- 1964 Grabar, A. *Mosaicos griegos bizantinos*. Buenos Aires: Hermes.
- 1964 Hardy, J. S. *Las maravillas de la vida*. [Barcelona]: Luis Millet.
- 1964 Havel, J. E. *Hábitat y vivienda*. Buenos Aires: EUDEBA.
- 1964 Moulin, J. *Giacometti: esculturas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1964 Read, H. *La Escultura moderna*. México: Bs.As. Hermes.
- 1964 Sauvy, A., Lluch, E., & Giral, E. *La població. seguit de La Població catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- 1965 Armenteras, A. de. *El secretario epistolar*. Barcelona: Editorial de Gassó Hnos.
- 1965 Cirlot, J.-E. *El espíritu abstracto: desde la prehistoria a la Edad Media: [78 figuras]*. Barcelona: Labor.
- 1965 *Conversaciones de arquitectura religiosa: Barcelona del 8 al 11 de octubre 1963*. Barcelona: Patronato Municipal de la Vivienda.
- 1965 Dorffles, G. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor.
- 1965 Gili T., G. *Marcel Martí*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1965 Margarit, J. *Doméstico nació*. Barcelona: Vicens-Vives.
- 1965 Russell, J. *Henry Moore: esculturas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1966 Jensen, R. *High Density Living*. Londres: Leonard Hill.
- 1967 Ainaud de Lasarte, J., & Held, A. *La pintura románica*. Barcelona: Vicens-Vives.
- 1967 Espanya. Servicio Geográfico del Ejército. *Mapa militar de España E. 1:50.000*. Madrid: Servicio Geográfico del Ejército.
- 1967 Fischer, E. *La necessitat de l'Art*. Barcelona: Edicions 62.
- 1967 Gombrich, E. H., & Santos Torroella, R. *Historia del arte*. Barcelona: Garriga.
- 1967 Greene, G. *El fons de la qüestió*. Barcelona: Proa.
- 1967 Mura, A. *Paul Signac*. Buenos Aires: Codex.
- 1967 Pischel, G. *Breve historia del arte chino*. Barcelona: Labor.
- 1968 Damase, J. *Pablo Picasso*. Barcelona: Emecé.
- 1968 Daniel, G. *El concepto de prehistoria*. Barcelona: Labor.
- 1968 Francastel, P. *Moyen âge*. Paris: Flammarion.
- 1968 Guichard-Meili, J. *Cómo mirar la pintura*. Barcelona: Labor.
- 1968 Levey, M. *XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Flammarion.
- 1968 Pierre, J. *El futurismo y el dadaísmo*. Madrid: Aguilar.
- 1968 Rubert de Ventós, X. *Teoría de la sensibilitat*. Barcelona: Edicions 62.
- 1969 Arquero Esteban, F. *Cálculo práctico del hormigón armado I*. Barcelona: CEAC.
- 1969 *Arte occidental y del Próximo oriente*. Barcelona: Gustavo Gili.

- 1969 Duran i Sanpere, A. *Descripció del barri gòtic = Descripción del barrio gótico*. Barcelona: Caixa d'Estalvis "Sagrada Família."
- 1969 Gómez Sánchez, S., & Arquero Esteban, F. *Tablas para el cálculo práctico del hormigón armado*. Barcelona: CEAC.
- 1969 Pevsner, N. *Los orígenes de la Arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1969 Pierre, J. *El surrealismo*. Madrid: Aguilar.
- 1970 Casaprima Cabal, E. *Técnica y práctica del hormigón armado I*. Barcelona: CEAC.
- 1970 Català i Roca, P. *50 racons de Barcelona*. Barcelona: Caixa d'Estalvis Sagrada Família.
- 1970 Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. *Memoria de la Càtedra Gaudi: curso 1968-1969*. Barcelona: Gea.
- 1970 Fengler, M. *Restaurants, cafés, cantinas*. Madrid: Blume.
- 1970 Scott, G. *La arquitectura del humanismo: un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Barral.
- 1971 Zim, H., & Burnett, R. *Fotografía*. Barcelona: Daimon Manuel Tamayo.
- 1972 Delacroix, E., & Rossi Bortolatto, L. *La obra pictórica completa de Delacroix*. Barcelona [etc.]: Noguer.
- 1972 *El simbolismo en la pintura francesa: museo de Arte Moderno (Parque de la Ciudadela): Barcelona, Diciembre/Enero 1972-73*. Barcelona: Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría de Exposiciones: Ayuntamiento de Barcelona.
- 1972 Faraldo, R. B. *Palencia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- 1972 Jardí, E. *L'art català contemporani*. Barcelona: Proa/Aynà.
- 1972 Meyer, H., & Dal Co, F. *El arquitecto en la lucha de clases*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1972 Radus, E., & Camesasca, E. *La obra pictórica completa de Ingres*. Madrid: Noguer.
- 1972 Radus, E., & Camesasca, E. *La obra pictórica completa de Ingres*. Madrid: Noguer.
- 1972 Salinas, P. *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza.
- 1973 Bohigas, O. *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Barcelona: Lumen.
- 1973 Ehrenzweig, A. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor S.A.
- 1973 Espanya. *Ley general de educación y financiamiento de la reforma educativa*. Madrid: Boletín Oficial del Estado.
- 1973 Miller, J., & McLuhan, M. *McLuhan*. México: Grijalbo.
- 1974 Forteza Clavé, L., Donada Gaja, M., & Bergeret Balvedere, A. *La cocina: distribución y uso*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- 1975 Espanya. *Una tierra bajo techo: veinticinco años del Instituto Nacional de la Vivienda en Cataluña*. [Madrid: Instituto Nacional de la Vivienda].
- 1975 Hauser, A. *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid: Guadarrama.

- 1975 Pomés, L. *Arquitectura y lágrimas: documentos de arquitectura popular catalana 1975 para un Museo de Historia de la Ciudad = Architecture and tears: documents of popular catalan architecture 1975 for a Museum of City History*. Barcelona: Tusquets.
- 1975 Stendhal, & Mérimée, P. *Vida de Henry Brulard: recuerdos de egotismo*. Madrid: Alianza.
- 1976 Asociación de Aplicaciones de la Electricidad (Espanya). *El Hombre y el ambiente físico*. Madrid.
- 1976 Lecaldano, P. *La obra pictórica completa de Van Gogh*. Madrid: Noguer.
- 1976 Maenz, P. *Art déco: 1920-1940: formas entre dos guerras*. Barcelona: G. Gili.
- 1976 *Proyecto y ciudad histórica*. Santiago de Compostela: COAG.
- 1977 Hauser, A. *Sociología del Arte*. [Madrid]: Guadarrama.
- 1977 Sterner, G. *Modernismos*. Barcelona [etc.]: Labor.
- 1978 Domènech i Girbau, L. *Arquitectura de siempre: los años 40 en España*. (Barcelona): Tusquets.
- (N.d.). Astesani, L. *Venise: guide artistique illustrée de Venise et de alentours*. Venezia: Scrocchi.
- (N.d.). Baudelaire, C. *Les Fleurs du mal*. Paris: France.
- (N.d.). Cabello y Lapidra, L. M. *Ciudad Rodrigo*. Barcelona: Hijos de J. Thomas.
- (N.d.). Caro y Anchía, R. *Pararrayos y limitadores*. Barcelona: Gallach.
- (N.d.). Carriazo y Arroquia, J. de M. *Alcázar de Sevilla*. Barcelona: Hijos de J. Thomas.
- (N.d.). Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears. *Catálogo de la biblioteca*. [S.l.]: s.n.
- (N.d.). Comas i Solà, J. *El espiritismo ante la ciencia: estudio crítico sobre la mediumnidad*. Barcelona: Atlante.
- (N.d.). De Negri, E. *Galezo Alessi: architetto a Genova*. Genova: Università.
- (N.d.). *Dibujos de José Luis Picardo*. Madrid: Dirección General de Arquitectura, Ministerio de la Gobernación.
- (N.d.). Domènech i Montaner, L. *Poblet*. Barcelona: J. Thomas.
- (N.d.). Domènech, R. *Goya en el Museo del Prado: pinturas*. Barcelona: H. de J. Thomas.
- (N.d.-a). Dotor y Municio, Á. *La catedral de Segovia*. Barcelona: J. Thomas.
- (N.d.-b). Dotor y Municio, Á. *La catedral de Sevilla: museo*. Barcelona: J. Thomas.
- (N.d.). *El asfalto fundido y sus indiscutibles ventajas para calles y edificios*. Madrid: La Compañía.
- (N.d.). Gascón de Gotor, A. *Zaragoza*. Barcelona: H. de J. Thomas.
- (N.d.). Genauer, E. *Marc Chagall*. Paris: Flammarion.
- (N.d.). Gestoso, J. *Sevilla*. Barcelona: H. de J. Thomas.
- (N.d.-a). Gómez-Moreno, M. *Alhambra*. Barcelona: J. Thomas.
- (N.d.-b). Gómez-Moreno, M. *Valladolid*. Barcelona: H. de J. Thomas.

- (N.d.). Greco, & Cossío, M. B. *El Greco*. Barcelona: H. de J. Thomas.
- (N.d.). *Guía del turista en Italia*. Buenos Aires: ENIT.
- (N.d.). H. Paris: Pierre Lafitte et cie.
- (N.d.). Hauser, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- (N.d.). *La décoration intérieure allemande et les métiers d'art a l'exposition de Bruxelles 1910*. Stuttgart: Julius Hoffmann.
- (N.d.). Lampérez y Romea, V. *La Catedral de Burgos*. Barcelona: J. Thomas.
- (N.d.). LC. *Almanach d'architecture moderne: documents, théorie pronostics*. Paris: G. Grès et Cia.
- (N.d.). Longus, & Puig Franqueses, J. L. *Dafnis i Cloe*. Barcelona: Catalònia.
- (N.d.). Navas, C. de les. *Real Palacio de Madrid*. Barcelona: Hijos de J. Thomas.
- (N.d.). Okakura, K. *El Llibre del te*. Barcelona: Catalònia.
- (N.d.). *Orfeo català: historial amb motiu de la seva fundació: 1891-1916*. Barcelona: Orfeo Català.
- (N.d.). Payró, J. E., & Ensor, J. *James Ensor*. Buenos Aires: Poseidon.
- (N.d.). Pevsner, N. *I Pioneri dell'architettura moderna*. Bologna: Calderini.
- (N.d.). Pica, A. *Nuova architettura nel mondo*. Milano: Ulrico Hoepli.
- (N.d.). Polo Benito, J. *La Catedral de Toledo: cuarenta y ocho ilustraciones con texto*. Barcelona: H. de J. Thomas.
- (N.d.). *Puvis de Chavannes: huit reproductions facsimile en couleurs*. Paris: Pierre Lafitte et cie.
- (N.d.). Quaroni, L. *Una città eterna: quattro lezioni da ventisette secoli*. Torini: "Urbanistica".
- (N.d.). Quintero Atauri, P. *Museo de Bellas Artes de Cádiz*. Barcelona: Hijos de J. Thomas.
- (N.d.). *Reich der Dämonen: eine Einführung in die Surrealistische Kunst*. Baden-Baden: Woldemar Klein.
- (N.d.-a). Rusiñol, S. *L'envelat de baix: sainet en un acte*. Barcelona: Llibreria espanyola.
- (N.d.-b). Rusiñol, S. *L'heroe: drama en tres actes*. Barcelona: Millà.
- (N.d.-c). Rusiñol, S. *La illa de la calma*. Barcelona: Antoni López.
- (N.d.). Schnitzler, A., & Alavedra, J. *La senyoreta Elsa*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- (N.d.). Soldevila, C. *El senyoret Lluís*. Barcelona: Catalònia.
- (N.d.). Stendhal. *La certosa di Parma*. Firenze: G. C. Sansoni.
- (N.d.). Taine, H. *Philosophie de l'art: tome premier*. Paris: Hachette.
- (N.d.). Tallada, F. *Cálculo integral*. Barcelona: Lit. de J. Mora.
- (N.d.). *Toledo*. [Madrid]: Patronato Municipal del Turismo.
- (N.d.). Torbadoz Flórez, J. *Catedral de León*. Barcelona: J. Thomas.
- (N.d.). Tormo, E. *Monasterio de Guadalupe*. Barcelona: H. de J. Thomas.
- (N.d.). Voltaire, & Soldevila, C. *Cándid o l'optimisme*. Barcelona: Catalònia.

BIBLIOGRAFÍA

1. ESCRITOS SOBRE JOSEP MARIA SOSTRES

Monografías

- 1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto. [Número monográfico].
- 1986 Lahuerta, J.J.; Muro, C.; Pizza, A.; Quetglas, J. *José María Sostres: Ciudad Diagonal*. Barcelona: Ed. Galería C.R.C. [Catálogo de la exposición celebrada en la Galería CRC, abril-mayo].
- 1990 Muro, Carlos; Quetglas, Josep. *Josep M. Sostres: Cinc assaigs d'arquitectura*. [Barcelona]: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona i Tarragona.
- 1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.) [Quetglas, Josep; Monteys, Xavier; Pierini, Simona; Bonino, Michele; Martí, Carles; Armesto, Antonio (autores)]. *Sostres: Arquitecte-arquitecto*. Barcelona: Ministerio de Fomento de España y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. [Catálogo de la exposición en el COAC].
- 2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid. [Publicado con motivo de la exposición con el mismo nombre organizada por la Associazione culturale Ardea en colaboración de BaTò, gruppo Barcellona-Torino y con la Cooperativa Edmondo De Amicis, celebrada en Torino del 24 de noviembre al 16 de diciembre de 2000].

Artículos, ensayos y capítulos de libro

- 1930 "De enseñanza nacional", *La Vanguardia*, 16 diciembre, p. 27.
- 1936 "Teatros y conciertos", *La Vanguardia*, 13 mayo, p. 10.
- 1951 Sartoris, Alberto. "¿Arquitectura funcional o arquitectura orgánica?", *Cuadernos hispano-americanos*, marzo, pp. 219-224.
- 1952 Benet Aurell, J. "Un grupo de arquitectos", *Revista*, 18 diciembre.
- 1952 Rodríguez Aguilera, Cesáreo. "Arquitectura de arte", *Revista*, 11 diciembre.
- 1952 Teixidor, Juan. "Arquitectura de hoy, Arquitectura de mañana", *Destino*, 13 diciembre.
- 1954 "Conferencias. Don José M. Sostres Maluquer, en el aula magna", *La Vanguardia*, 12 marzo, p. 13.
- 1954 "Crónica de la jornada. En homenaje a Gaudí", *La Vanguardia*, 17 marzo, p. 12.
- 1954 "Crónica de la jornada. Fallo del Concurso del centenario de Gaudí", *La Vanguardia*, 8 agosto, p. 11.

- 1954 "Don José M. Sostres Maluquer, en el aula magna", *Destino*, marzo, n. 868, p. 22.
- 1955 Cirici Pellicer, Alexandre. *L'arquitectura catalana*. Mallorca: Editorial Moll.
- 1955 Ràfols, Josep Francesc. "Sostres Maluquer, José María", en *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*. Barcelona: Ed. Catalanes S.A.
- 1955 "De siete a nueve, en la exposición de la pintura italiana actual", *Destino*, 2 abril, Barcelona.
- 1955 Rodríguez Aguilera, Cesáreo. *Antología española de arte contemporáneo*. Barcelona: Ed. Barna, p. 143.
- 1957 Dorflès, Gillo; Bohigas, Oriol; Martorell, Josep M. *La arquitectura moderna*. Barcelona: Ed. Seix i Barral, pp. 139-142.
- 1957 "Sostres, Josep Maria. Arquitectura". *Suplemento 1957-58 de la Enciclopedia Espasa*, pp. 63-71.
- 1958 "Premios FAD de arquitectura y decoración", *La Vanguardia*, 8 junio, p. 29.
- 1958 "Conferencias. Fomento de las Artes Decorativas", *La Vanguardia*, 2 diciembre, p. 25.
- 1961 De Moragas, Antoni. "Els deu anys del Grup R d'arquitectura", *Serra d'or*, año 3, n. 11-12, noviembre-diciembre, pp. 66-73.
- 1961 Flores, Carlos. *Arquitectura Española Contemporánea*. Madrid: Ed. Aguilar, volumen 1 y 2.
- 1961 "Premios de arquitectura y decoración 1960", *La Vanguardia*, 26 octubre, p. 25.
- 1968 Domènech Girbau, Luis. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona, Madrid: Ed. Aguilar.
- 1968 "Conferencias. Colegio de arquitectos", *La Vanguardia*, 15 noviembre, p. 27.
- 1970 Bohigas, Oriol. "Els quatre nous de l'arquitectura catalana" (1964), "De Sostres a Tusquets-Clotet" (1967), y "Tres Mestres" (1968), en *Polémica d'arquitectura catalana*. Barcelona: Edicions 62, pp. 48-57, 63-65 y 58-59.
- 1972 Hernandez-Cros, Emili; Mora, Gabriel; Pouplana, Xavier. *Arquitectura de Barcelona*. Barcelona: Publicaciones del COACB, Ed. ATE.
- 1972 De Solà-Morales, Ignasi. "L'arquitectura a Catalunya 1939-1970", en Jardí, Enric (ed.), *L'art català contemporani*. Barcelona: Ed. Proa. [Reeditado como "L'arquitectura a Catalunya 1939-1970" en *Eclecticismo y vanguardia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980; y como "La segunda modernización de la arquitectura catalana (1939-1970)" en *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.]
- 1973 Muntada Lluch, Eduardo. "Los vanguardistas de la posguerra, en Barcelona", *La Vanguardia*, 15 mayo, p. 55.
- 1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 3, junio, pp. 6-15.
- 1975 Domènech, Lluís. "José María Sostres, más allá de cualquier convicción", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, pp. 1-3.

- 1975 Fernández de la Reguera, A. "Coderch y Sostres: un binomio no separable", *Artes plásticas*, n. 4.
- 1976 "Fallo del Concurso para ampliar la sede social del Colegio de arquitectos", *La Vanguardia*, 13 julio, p. 30.
- 1978 "París: un cuarto de siglo de arquitectura catalana", *La Vanguardia*, 15 abril, p. 17.
- 1979 Barey, André. "Barcelona: historia de un urbanismo insólito. Informe", *Destino*, mayo, n. 2169, p. 4-16.
- 1980 De Solà-Morales, Ignasi. "Vanguardia y eclecticismo (1970-1979)", en *Eclecticismo y vanguardia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1980 Bianco, Coque. "Poética y arquitectura: Sostres y su Noticiero Universal", *Annals*, ETSAB, n. 1, mayo, pp. 61-69.
- 1980 Mackay, David. "Sostres Maluquer, J.M.", en *Contemporary Architects*. London: ed. Muriel.
- 1980 Martí Arís, Carles. "Un edificio moderno en el Ensanche", *El Noticiero Universal*, 4 noviembre.
- 1981 "Conferencias. Ciclo sobre Alvar Aalto en la Escuela de Arquitectura", *La Vanguardia*, 29 enero, p. 27.
- 1981 "Conferencias", *La Vanguardia*, 1 febrero, p. 26.
- 1984 Codinachs, Marcià. "Josep Maria Sostres, 1915-1984", *Quaderns*, n. 163, octubre-noviembre-diciembre, pp. 56-59.
- 1984 De Solà-Morales, Ignasi. "De arquitecto a profesor", *La Vanguardia*, 9 febrero.
- 1984 "In memoriam: José María Sostres", *Arquitectura*, n. 246, febrero, p. 22.
- 1984 Martí Arís, Carles. "Josep M. Sostres ha mort", *Butlletí COAC Girona*, n. 2.
- 1984 Puig, Arnau. "J.M.S. arquitecte racionalista sense estridències individualistes", *Avui*, 2 febrero 1984.
- 1984 Quetglas, Josep. "A José María Sostres", *Butlletí UPC*, febrero.
- 1984 "Josep Maria Sostres, arquitecto", *El país*, 9 de febrero.
- 1985 Quetglas, Josep. *Josep María Sostres: Catálogo de proyectos*, ETSAB.
- 1986 Magnago Lampugnani, V. (a cargo de), "Sostres (Maluquer) Josep Maria", en *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*. New York: Harry N. Abrams Publishers. [Revisión de *Encyclopedia of Modern Architecture*, 1964].
- 1986 Quetglas, Josep. "Sobre José María Sostres: Carta de Guillermo Sagrera", *Arquitectura*, n. 263, diciembre, pp. 66-70. [Republicado en Artículos de ocasión, Barcelona: Gustavo Gili, 2004].
- 1987 Codinachs, Marcià. "Mies a Catalunya", *Quaderns*, n. 172.
- 1989 Quetglas, Josep. "Titos: un projecte desconegut de J. M. Sostres", *D'A*, n. 2, primavera.
- 1990 Monteys, Xavier. "Les cases de J.M.S.", *Butlletí COAC Girona*, n. 43, diciembre.

- 1990 Pizza, Antonio. "Algunes Comparacions", *Butlletí COAC Girona*, n. 43, diciembre.
- 1991 Torres, Jorge. "Realismo y arquitectura", *Annals*, n. 5, pp. 89-99.
- 1992 Bohigas, Oriol. "Josep María Sostres y José Antonio Coderch", en *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel*. Barcelona: Ed. 62.
- 1992 Flores, Carlos. "La arquitectura española 1939-1960", en *Sobre arquitecturas y arquitectos: opiniones y convicciones desde finales de un milenio*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, pp. 177-194.
- 1993 Armesto, Antonio. *El aula sincrónica, tesis doctoral*, ETSAB, Barcelona. [Capítulo "Una casa. La casa MMI de José María Sostres (1956-1957)"].
- 1994 Rodríguez, Carme; Torres, Jorge; Català-Roca, Francesc. *Grup R*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1994 Torres, Jorge. "Modernos mediterráneos: Coderch, Sostres y Gili, diez años después", *Arquitectura viva*, n. 35, marzoabril, pp. 72-75.
- 1995 Fullaondo, Juan Daniel; Muñoz, María Teresa. *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo III*. Madrid: Molly Editorial, 1995.
- 1996 Piñón, Helio; Català-Roca, Francesc. *Arquitectura moderna en Barcelona: 1951-76*. Barcelona: UPC.
- 1997 Quetglas, Josep. "Josep María Sostres", en *Grup R: Una revisió de la modernidad*. Barcelona: CCCB-Institut d'Edicions.
- 1998 Luque, José. "Urbanismo organicista español: entre la máscara y la falsilla". *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la arquitectura moderna española: "De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965", celebrado el 29 y 30 de octubre*. Pamplona: T6 Ediciones S. L., pp. 267-281.
- 1998 Pizza, Antonio. "Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E. N.Rogers, O.Bohigas". *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la arquitectura moderna española: "De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965", celebrado el 29 y 30 de octubre*. Pamplona: T6 Ediciones S. L., pp. 99-112.
- 1998 Tusquets, Oscar. "Responso por la escalera", en *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, pp. 83-86.
- 1999 "Cinc arquitectes reflexionen sobre Sostres", *AB: Arquitectes de Barcelona*, n. 69, p. 32-33. [Mesa redonda celebrada en la Sala de Actos del COAC el 19 de mayo de 1999].
- 1999 "Sostres, un compromís de modernitat i resistència", *Informació i debat*, n. 1210, junio, p. 8-10.
- 1999 "Sostres Arquitecto", *Casabella*, n. 671, octubre, p. 77. [Recensión del catálogo de la exposición].

- 1999 Torres, Jorge. "Aleación moderna. Lecciones de Josep Maria Sostres", *Arquitectura viva*, n. 66, mayo-junio, pp. 68-71.
- 2000 Bonino, Michele. "Josep Maria Sostres segueace del tempo. 1939-80: una storia dell'architettura catalana", Forum Documental UPC.
- 2000 De Molina, Santiago. "Sobre Sostres", en *Arquitectos al margen*. Madrid: Ediciones CEU, 2000.
- 2000 Navarro Segura, María Isabel. "Alberto Sartoris y el itinerario de la recuperación de la modernidad en España en 1949-1950: Barcelona-Santander-Bilbao-Canarias-Madrid". Actas del II Congreso Internacional de Historia de la arquitectura moderna española: "Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia" celebrado en Pamplona el 16 y 17 de marzo. Pamplona: T6 Ediciones S. L., pp. 265-273.
- 2000 Sambricio, Carlos. "De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta", *RA*, pp. 75-90.
- 2000 Torres, Jorge. "Sostres Maluquer, Josep Maria", en C. Olmo (a cargo de), *Dizionario dell'architettura contemporánea*. Torino: Umber to Allemandi & C.
- 2000 Torres, Jorge. "Crónica de un congreso: 'Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia'", *RA*, pp. 119-128.
- 2000 Torres, Jorge. "La mirada italiana: La arquitectura catalana en los años 50". Actas del II Congreso Internacional de Historia de la arquitectura moderna española: "Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia" celebrado en Pamplona el 16 y 17 de marzo. Pamplona: T6 Ediciones S. L., pp. 295-301.
- 2001 Ruiz Cabrero, Gabriel. *El Moderno en España: Arquitectura 1948-2000*. Sevilla: Tanais.
- 2001 Lahuerta, J. J. "L'amico americano [Josep Maria Sostres]", *Casabella*, n. 690, pp. 24-27.
- 2002 Esteban Maluenda, Ana. "Tradición 'versus' tecnología: un debate tibio en las revistas españolas". *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la arquitectura moderna española: "Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana"*, 14 y 15 de marzo. Pamplona: T6 Ediciones S. L., pp. 97-105.
- 2002 Solaguren-Beascoa, Félix. "Arne Jacobsen i Spanien", *Arkitekten*, n. 05.
- 2002 Solaguren-Beascoa, Félix. "Journeys and References: Denmark, Jacobsen and Spain", en *Arne Jacobsen: Absolutely modern*. Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, pp. 76-81. [Catálogo de la exposición del mismo título celebrada en el Louisiana Museum of Modern Art, del 30 de agosto del 2002 al 12 de enero del 2003].
- 2003 Massip, Enric. "Sostres, como si", en *Textos críticos comentados 1*. Madrid: Departamento de proyectos de la ETSAM, pp. 171-179.

- 2003 Montaner, Josep M^a. "Josep Maria Sostres, la immaterialitat del present", en *Repensar Barcelona*. Barcelona: Edicions UPC, 2003, p. 30. [Aparecido en prensa el 25 de mayo de 1986].
- 2003 "Espagne", en *Photographie et architecture moderne: la collection Alberto Sartoris*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, pp. 170-178.
- 2004 Bonino, M.; Pizza, A.; Rodríguez, C. *17 lezione*. Milano: Franco Angeli.
- 2004 Martín Sevilla, José Julio. *José María Sostres: dibujos construidos*. [Alcalá de Henares]: Área de Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad de Alcalá.
- 2004 *Los brillantes 50: 35 proyectos*. Pamplona: T6, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra. [Catálogo de la exposición].
- 2004 Navarro, María Isabel. "La crítica italiana y la arquitectura española de los años 50: Pasajes de la arquitectura española en la segunda modernidad". Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la arquitectura moderna española: "Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra" celebrado en Pamplona el 25 y 26 de marzo. Pamplona: T6 Ediciones S. L., pp. 61-100.
- 2005 Pozo Muncio, José Manuel. "Mitos arquitectónicos y realidades en las relaciones entre Alemania, Italia y España en los años de las guerras europeas del siglo XX: crónica de un congreso", *RA*, pp. 93-100.
- 2008 Martín Sevilla, José Julio. "La huella del arquitecto I: El dibujo de la casa Moratiel de José M^a Sostres. Primeras propuestas". Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, celebrado en Madrid. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, pp. 525-533.
- 2008 Martín Sevilla, José Julio. "La huella del arquitecto II: El dibujo de la casa Moratiel de José M^a. Sostres. Segundo anteproyecto". Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, celebrado en Madrid. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, pp. 535-541.
- 2008 Pierini, Orsina Simona. "Josep Maria Sostres, il moderno come passato", en *Passaggio in Iberia: Percorsi del moderno nell'architettura spagnola contemporanea*. Milano: Christian Marionotti Edizioni.
- 2010 Solaguren-Beascoa, Félix. "El oficio o el amparo de la historia", en *Muebles y objetos: Arne Jacobsen*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. [Introducción del libro].
- 2010 Viñas Terrones, Jordi. "Josep Maria Sostres. De Bellver de Cerdanya a la Ciutat Diagonal de Barcelona", *Ker*, n. 3, 1^o semestre, pp. 21-25.

2. ESCRITOS DE JOSEP MARIA SOSTRES

Monografías

1983 *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Escritos publicados

(Los escritos marcados con un * no están contenidos en *Opiniones sobre arquitectura*)

- 1949 "El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad", *Revista Pyrene*, junio.
- 1949 "Sentimiento y simbolismo del espacio", *Proyectos y Materiales*, n. 5, septiembre-octubre, pp. 51-53.
- 1950 "El problema de la vivienda económica en Barcelona"*, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 11, mayo, pp. 191-197. [Con Mitjans, Francesc; De Moragas, Antoni; Tort, R.; Ballcells, J.A.; Perpiñá, A.].
- 1950 "El funcionalismo y la nueva plástica", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, julio.
- 1951 "La arquitectura Monumental", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 113, mayo, pp. 24-27.
- 1952 "Nikolaus Pevsner, primer historiador de la arquitectura moderna", *Destino*, mayo.
- 1953 "Norteamérica expone su arquitectura", *Revista*, marzo.
- 1953 "Situación de la obra de Gaudí en relación con su época y trascendencia actual", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 139, junio. [Texto de la conferencia realizada en ocasión de la "Sesión crítica de arquitectura celebrada en Barcelona como homenaje a Antoni Gaudí"].
- 1953 "Cronología Gaudinista en tres tiempos", *Cúpula*, n. 39.
- 1955 "Creación arquitectónica y manierismo", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 22, junio, pp. 1-4. [Publicado también en "Arquitectura", La Habana, Cuba, marzo].
- 1956 "Del New Brutalism a la Escuela Americana", *Revista*, mayo.
- 1956 "Gaudí a través de la Exposición Gaudí", *Diario de Barcelona*, 13 octubre, Barcelona.
- 1957 "El templo católico de nuestro tiempo", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 189, septiembre, pp. 1-6. [Publicado también en *Arte Sacro*].

- 1958 "Lluís Domènech i Montaner, arquitecto del Orfeó Català", *La Vanguardia Española*, 23 febrero, Barcelona.
- 1958 "Lluís Domènech i Montaner a través de un edificio cincuentenario", *Revista Nacional de Arquitectura*, octubre, pp. 26-30.
- 1958 "Henry van der Velde", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 31, pp. 3-5.
- 1959 "Frank Lloyd Wright, el genio de la transición", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 35, 1º trimestre, pp. 2-4.
- 1959 "Itinerarios de Arquitectura", *Itinerarios de Arquitectura*, publicado anónimo.
- 1960 "Arquitectura y Urbanismo", en *Enciclopedia Universal Espasa, suplemento anual 1955-56*, Madrid.
- 1960 "Esquema de la arquitectura actual de Finlandia", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 39, pp. 2-3.
- 1960 "Interpretación actual de Gaudí", *Boletín del Centro de Estudios Gaudinianos*. [Texto de la conferencia en el FAD, 2 diciembre 1958].
- 1961 "Arquitectura", en *Enciclopedia Universal Espasa, suplemento anual 1957-58*, Madrid.
- 1962 "Una encuesta: ¿un moment de crisi en el disseny i l'arquitectura?"*, *Serra d'Or*, n. 8-9, agosto-septiembre. [Con Ràfols-Casamada, J.M. Castellet, J.M. Subirachs, A. Cirici, J. Teixidor, J. Perucho, M. Cuxart].
- 1963 "Algunas premisas ante el futuro", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 63.
- 1964 "El contorn noucentista en l'obra de Rafael Masó", *Serra d'Or*, agosto.
- 1966 "Paisaje y diseño", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 64, pp. 28-29.
- 1978 "Itinerarios de Arquitectura", *Carrer de la ciutat*, n. 2, marzo, pp. 14-16.
- 1978 "Tradició i ruptura en l'obra de Brunelleschi", *Carrer de la ciutat*, n. 3-4, septiembre, pp. 5-13. [Texto de la conferencia en la ETSAB, 11 abril 1978].
- 1983 "Josep M^a Sostres: Entrevista realizada por Carmina Sanvicens"*, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 157, abril-mayo-junio, pp. 104-105.
- 1984 "El Grupo R, vanguardia de ayer"*, *Annals*, n. 3. [Mesa redonda moderada por Federico Correa, 1 febrero 1983; con Balcells, Moragas, Pratmarsó, Correa].
- 1986 "Els monuments de Totxana"*, en Lahuerta, J.J.; Muro, C.; Pizza, A.; Quetglas, J. *José M. Sostres: Ciudad diagonal*. Barcelona: Ed. Galeria CRC.
- 1989 "Carta a un cliente" (J. Brau, 26-V-'53)*, *Revista Técnica*, primavera, pp. 91-92.

Audiovisuales

- 1981** *El Criticismo vanguardista en Alvar Aalto*, en el marco de la II Semana Cultural de la ETSAB (2-6 febrero), titulada *Alvar Aalto i la difusió del Moviment Modern*. [Se publica un resumen de todas las conferencias en *Arquitecturas Bis* abril-junio, n.36-37, 1981].
- 1982** *Josep Maria Sostres*, introducción y guión de Josep Quetglas, COAC, Barcelona. [Editado posteriormente en DVD por el Centre de Documentació d'Imatges de l'Àrea de Cultura, Formació i Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2005].
- 1983** *El Grup R: vanguardia de ayer*, moderador Federico Correa, ETSAB, Barcelona. [Transcrito en *Annals*, 1984, n. 3].

3. OBRAS Y PROYECTOS PUBLICADOS

1946-50

CASAS EN EL CAMÍ DE TALLÓ, EN BELLVER DE CERDANYA

- 1953 *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 138, junio, pp. 26-27.
1975 "Josep Maria Sostres", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, p. 4.
1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
1993 Puig, Ramon M^a. *Mountain houses*. Barcelona: Gustavo Gili.
1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.) *Sostres arquitecto*, pp. 74-85.
2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1949

CONCURSO DE IDEAS PARA SOLUCIONAR EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA ECONÓMICA EN BARCELONA

- 1949 "El problema de la vivienda económica", *La Vanguardia*, 19 noviembre, p. 9.
1949 Teixidor, Juan. "El problema de la vivienda económica en Barcelona: Un concurso para solucionarlo", *Destino*, 3 de diciembre.
1950 *Revista Nacional de Arquitectura*, mayo, pp. 191-197.
1950 Sartoris, Alberto. "Problema della casa economica", *Numero. Arte e Letteratura*, Florencia, 30 de noviembre.
2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1949-50

REFORMA Y AMPLIACIÓN CASA ELÍAS, EN BELLVER DE CERDANYA

- 1953 *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 138, junio, pp. 26-27.
1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
1993 Puig, Ramon M^a. *Mountain houses*. Barcelona: Gustavo Gili.
1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.) *Sostres arquitecto*, pp. 74-85.
2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1948-54

HOTEL EN EL MONTSENY

- 1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
1990 Muro, Carlos; Quetglas, Josep. *Josep M. Sostres: Cinc assaigs d'arquitectura*.

- 1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.) *Sostres arquitecto*, pp. 86-89.
2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1951-55

ESCUELAS RURALES EN EL PIRINEU DE LLEIDA

- 1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.) *Sostres arquitecto*, p. 90.
2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1952

CASA CUSÍ, EN LA SEU D'URGELL

- 1952 *Destino*, 13 de diciembre (fotografía).
1975 "Josep Maria Sostres", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, p. 4.
1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.) *Sostres arquitecto*, pp. 92-95.
2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1952-56

CASA FARRÀS, EN ANDORRA LA VELLA

- 1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.) *Sostres arquitecto*, pp. 102-105.
2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1952-53

HOTEL MARIA VICTÒRIA, EN PUIGCERDÀ

- 1960 *Arquitectura*, n. 14, febrero, pp. 6-9.
1975 "Josep Maria Sostres", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, pp. 4-5.
1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
1988 Pizza, Antonio. *Guía de la Arquitectura del siglo XX: España*. Milán: Electa.
1990 Muro, Carlos; Quetglas, Josep. *Josep M. Sostres: Cinc assaigs d'arquitectura*.
1992 Rovira, Jose M^a. "Hotel Maria Victòria", *ON, Diseño*, n. 138, pp. 196-205.
1994 Rodríguez, C.; Torres, J. *Grup R*, pp. 86-89.
1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.) *Sostres arquitecto*, pp. 96-101.
2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1953

EDIFICIO DE VIVIENDAS EN LA CALLE MUNTANER-REUS PARA
JUAN BRAU, BARCELONA

1953 *Destino*, n. 823, mayo, p. 22.

1953-55

CASA TIBAU, EN BELLVER DE CERDANYA

1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.

1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 106-107.

2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1953

EDIFICIO DE VIVIENDAS EN LA CALLE MUNTANER

1953 *Destino*, 16 de mayo, p. 22 (perspectiva).

1989 "Carta a un cliente" (J. Brau, 26-V-'3), *Revista Técnica*, primavera, pp. 91-92.

1953-55

CASA AGUSTÍ, EN SITGES

1954 *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 155, noviembre, pp. 16-17.

1955 *Cuadernos de Arquitectura*, n. 21, marzo, pp. 13-16.

1957 Sartoris, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*. Milano: Hoepli, vol. I, pp. 476-479 (fotografías).

1958 Kultermann, Udo. *Arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 198 (fotografía).

1959 *L'architettura, Cronache e Storia*, n. 46, agosto, pp. 252-257.

1959 *Architecture. Formes + fonctions*, 6ème année, p. 67 (fotografía).

1961 "Casa unifamiliar en Sitges", *Arquitectura*, n. 35, noviembre, pp. 2-4.

1964 *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 155.

1974 Martí Arís, Carles; Sanmartí Verdaguer, Jaume. "La casa Agustí Revisitada", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 102, mayo-junio, p. 42.

1975 "Josep Maria Sostres", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, pp. 6-7.

1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.

1990 Muro, Carlos; Quetglas, Josep. *Josep M. Sostres: Cinc assaigs d'arquitectura*.

1994 Rodríguez, C.; Torres, J. *Grup R*, pp. 80-85.

- 1996** *Registro de Arquitectura Moderna en Cataluña*, COAC, Barcelona, (fotografía actual).
- 1999** Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 108-115.
- 2000** Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.
- 2007** "Hablar por hablar: Conversación entre dos testigos de la arquitectura de J. M. Sostres", *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, n. 255, pp. 100-109.
- 2009** Carreiro, María. *Siete escaleras, siete casas*. Oleiro: NetBiblo, pp. 194-200.
- 2013** Baudin, Antoine. *Architectures catalanes des années 1950: photographies de Francesc Català-Roca dans la collection Alberto Sartoris*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.

1955

TERCERA EXPOSICIÓN GRUP R

- 1975** *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.

1955

PROYECTO DE CASA JOSÉ M. ELÍAS, EN CIUDAD DIAGONAL

- 1986** Lahuerta, J.J.; Muro, C.; Pizza, A.; Quetglas, J. *José M. Sostres: Ciudad Diagonal*.
- 1999** Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*.

1955

PROYECTO DE PABELLÓN ANEXO PARA EL HOSTAL VALIRA, EN ANDORRA

- 1975** *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
- 1990** Muro, Carlos; Quetglas, Josep. *Josep M. Sostres: Cinc assaigs d'arquitectura*.
- 1999** Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 116-119.
- 2000** Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1955

PROYECTO CASA AYALA, EN CIUDAD DIAGONAL

- 1975** *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.

- 1986** Lahuerta, J.J.; Muro, C.; Pizza, A.; Quetglas, J. *José M. Sostres: Ciudad Diagonal*.
- 1999** Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 126-129.
- 2000** Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1955-59

PROYECTO CASA ALONSO, EN CIUDAD DIAGONAL

- 1975** *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
- 1986** Lahuerta, J.J.; Muro, C.; Pizza, A.; Quetglas, J. *José M. Sostres: Ciudad Diagonal*.
- 1999** Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 126-129.
- 2000** Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1955-56

CASA LRANZO, EN CIUDAD DIAGONAL

- 1958** Kultermann, Udo. *Arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 199 (fotografía).
- 1959** *L'architettura, Cronache e Storia*, n. 46, agosto, pp. 252-257.
- 1975** "Josep Maria Sostres", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, p. 9.
- 1975** *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
- 1986** Lahuerta, J.J.; Muro, C.; Pizza, A.; Quetglas, J. *José M. Sostres: Ciudad Diagonal*.
- 1999** Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 130-135.
- 2000** Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.
- 2006** Armesto, Antonio; Liberatore, Claudia. *Casas Iranzo y MMI: Barcelona, 1956 y 1957*. Pamplona: T6 Ediciones.

1955-57

CASA MORATIEL (MMI), EN CIUDAD DIAGONAL

- 1958** *Cuadernos de Arquitectura*, n. 33, pp. (430-431) 14-15.
- 1959** *L'architettura, Cronache e Storia*, n. 46, agosto, pp. 252-257.
- 1975** "Josep Maria Sostres", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, p. 10.
- 1975** *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
- 1986** Lahuerta, J.J.; Muro, C.; Pizza, A.; Quetglas, J. *José M. Sostres: Ciudad Diagonal*.

- 1988 Pizza, Antonio. *Guía de la Arquitectura del siglo XX: España*. Milán: Electa.
- 1993 Armesto, Antonio. *El aula sincrónica*, tesis doctoral, ETSAB, Barcelona.
- 1994 Rodríguez, C.; Torres, J. *Grup R*, pp. 90-97.
- 1996 *Registro de Arquitectura Moderna en Cataluña*, COAC, Barcelona (fotografía actual).
- 1996 *AV Arquitectura y Vivienda*, n. 60, pp. 10-11.
- 1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 140-145.
- 2000 Armesto, Antonio. "Mitosis familiares: la casa Moratíel de Sostres en Barcelona", *Arquitectura Viva*, n. 73, pp. 22-25.
- 2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.
- 2001 Batlle, Enric; Roig, Joan. "Restauración de la casa MMI de J. M. Sostres", *Casabella*, n. 690, pp. 18-23.
- 2006 Armesto, Antonio; Liberatore, Claudia. *Casas Iranzo y MMI: Barcelona, 1956 y 1957*. Pamplona: T6 Ediciones.
- 2007 "Hablar por hablar: Conversación entre dos testigos de la arquitectura de J. M. Sostres", *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, n. 255, pp. 100-109.
- 2011 Roig, Joan. "Obra 02: Casa Moratíel MMI", *Arquitectura COAM*, n. 364, pp. 36-43.
- 2013 Vázquez Díaz, Sonia. *Patios del silencio: mecanismos arquitectónicos para la emoción en los patios modernos interiorizados y contemplativos en las casas españolas de los años 1950-60*. Tesis Doctoral, pp. 193-238. [<http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/10336>].

1955-57

APARTAMENTOS EN TORREDEMBARRA

- 1961 *Cuadernos de Arquitectura*, n. 43, p. 13.
- 1961 *Hogar y Arquitectura*, n. 34, mayo-junio, pp. 55-56.
- 1975 "Josep Maria Sostres", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, p. 8.
- 1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
- 1988 Pizza, Antonio. *Guía de la Arquitectura del siglo XX: España*. Milán: Electa.
- 1990 Muro, Carlos; Quetglas, Josep. *Josep M. Sostres: Cinc assaigs d'arquitectura*.
- 1996 *Registro de Arquitectura Moderna en Cataluña*, COAC, Barcelona (fotografía).
- 1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 120-125.
- 2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.
- 2013 Miralles, Roger. "Josep Maria Sostres: Quatre Motels, Torredembarra, 1954", en *Altafulla i Torredembarra 1950-2010*. Torredembarra: Centre d'Estudis Sinibald de Mas, Centre d'Estudis d'Altafulla, pp. 93-107.

1956

EXPOSICIÓN GAUDÍ, EN EL SALÓ DEL TINELL, BARCELONA

- 1954 "Crónica de la jornada. Fallo del Concurso del centenario de Gaudí",
La Vanguardia, 8 agosto, p. 11.
- 1956 Josep M. Sostres, "Gaudí a través de la Expo Gaudí", *Diario de Barcelona*,
13 junio.
- 1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
- 1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 146-149.
- 2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1957-61

TITO'S NIGHT CLUB, EN PALMA DE MALLORCA

- 1989 Quetglas, Josep. "Tito's: un projecte desconegut de Josep M. Sostres",
D'A, n. 2, primavera, pp. 74-83.
- 1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 150-153.
- 2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1960-61

JARDÍN DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE LA SEU D'URGELL

- 1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.

1964-65

EDIFICIO DE *EL NOTICIERO UNIVERSAL*, EN BARCELONA

- 1972 Hernández-Cros, J.E.; Mora, G.; Pouplana, X. *Arquitectura de Barcelona*.
Barcelona: Publicacions del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya-
Balears.
- 1975 "Josep Maria Sostres", *Arquitecturas bis*, n. 7, mayo, p. 11.
- 1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 4, agosto.
- 1980 Bianco, Coque. "Poética y arquitectura: Sostres y su Noticiero Universal",
Annals, ETSAB, n. 1, mayo, pp. 61-69.
- 1980 Martí Arís, Carles. "Un edificio moderno en el Ensanche", *El Noticiero*
Universal, 4 noviembre.
- 1980 Mackay, David. "Sostres Maluquer, J.M.", en *Contemporary Architects*.
London: ed. Muriel. (Fotografía).

1988 Pizza, Antonio. *Guía de la Arquitectura del siglo XX: España*. Milán: Electa.

1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 154-159.

2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1966

PROYECTO DE APARTAMENTOS EN LA FORNENCA, EN MATARÓ

1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*.

2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1971-74

CASAS CAMPAÑÀ Y XAMPENY, EN VENTOLÀ

1975 *2C Construcción de la Ciudad*, n. 3, junio, pp. 6-15.

1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 162-167.

2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1975-77

REFORMA EN EL EDIFICIO FAMILIAR DE LA CALLE CÒRSEGA 413

2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

1980

MERCADO DE LA SALUT, EN BADALONA

1999 Armesto, Antonio; Martí, Carles (ed.). *Sostres arquitecto*, pp. 168-171.

2000 Bonino, Michele. *Josep Maria Sostres 1915-1984*. Torino: Celid.

AGRADECIMIENTOS

Daniel García-Escudero | Berta Bardí i Milà

Quisiéramos mostrar nuestra gratitud a las diversas instituciones que han posibilitado la elaboración del libro. En primer lugar al Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, que ha cedido toda la documentación gráfica de Josep Maria Sostres que aparece en el libro. A la Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC) y a la Fundación Caja de Arquitectos (Arquia), por la cesión del vídeo de Sostres en relación a la semana cultural sobre Alvar Aalto. A la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), que ha facilitado el listado de la biblioteca personal de Sostres, y en especial a Eduard Minobis, por su incondicional asesoramiento en la investigación bibliográfica. Finalmente al Departament de Projectes Arquitectònics de la UPC, que ha cofinanciado la presente edición.

Agradecer también a los autores invitados su contribución y entusiasmo por esta propuesta editorial. Y, por último, a Diseño Editorial y al director de la colección "Textos de Arquitectura y Diseño" por la confianza depositada en nosotros y por hacer posible este proyecto.

*La terra cobra el delme. No parlem,
però, dels morts i fem-nos lentament
al pensament que alguna cosa d'ells
és molt a prop.*

*Visquem-ne acompanyats
com si només ens departís una paret de fum
que priva sols de veure'ns. Llur silenci
se'ns fa sensible, de vegades,
intensament, en un record.*

*No deixis de voltar-te
de les seves imatges. Cada dia
posa'ls flors al costat, per si poguessin
sentir la flaire de les roses.*

*Què sabem de cert
de llur manera d'ésser? Preservem les coses
que van tocar, deixem-les allà on eren,
quietament. I potser un dia
se't manifestaran.*

*I si no ho fan, espera
pacientment, contemplativament,
tota la vida. Viu la teva vida
mesclada amb ells.*

Usa dels morts així.

Joan Vinyoli, "El silenci dels morts", *Vent d'aram*, 1976.