

José Antonio Corderch, del mar a la ciudad

Antón Capitol

Si pensamos que en 1945 —fecha elegida por el protagonista de este libro para iniciar la autobiografía que su preparación supone— estaba construyéndose en Madrid el Ministerio del Aire, podemos percibir la gran distancia que José Antonio Corderch y de Sentmenat —titulado en Arquitectura cinco años antes— decidió fijar entre sí mismo y lo que entonces era la cultura arquitectónica oficial.

Y dado que él trabajó antes en Madrid en contacto con algunos aspectos de aquella cultura (1), el olvido de su prehistoria profesional madrileña nos permite entender que esa distancia no fue algo naturalmente surgido, sino, por el contrario, algo directamente buscado: una base premeditada para su trabajo, para establecer el papel que elegía jugar como arquitecto. Y no porque en aquel episodio existiera algo que ocultar: solamente se trataba del contacto con una pesada carga —la historia— que debía ser lavada en las aguas del Mediterráneo para poder realizar después, ya limpio, sus proyectos iniciales, de los que «Las Forcas» —el primero que en este libro se presenta—, puede servirnos para comprobar lo intenso de aquella limpieza.

Hubo, pues, gran lucidez en percibir que si la arquitectura con aquella exhibición historicista celebraba su propio funeral, su solemne autoinmolación, sólo quedaba como única alternativa en la que basar su quehacer la de la renuncia decidida a

las pompas y atributos de aquella ceremonia. Intuyó bien, por tanto, que de un auténtico entierro se trataba; que con la historia, con los grandes valores del significado, con sus atributos tradicionales, se enterraba para siempre a la Arquitectura, si con mayúscula la entendemos. Y el arquitecto como intelectual, como ideólogo que convierte en forma valores y cualidades, quedaría sacrificado con ella.

El elige entonces marginarse, retirarse a un mundo obligadamente personal en el que —desaparecidos los contenidos—, de la distancia y la abstracción, de la renuncia en fin a aquella Arquitectura, hará su plataforma de trabajo.

Pero este acto de salvación personal será al mismo tiempo un acto de nueva fundación de la arquitectura moderna en España. Pues si, por un lado, inaugura con él un oficio que querrá basar en la naturalidad, en la adecuación, en el confort, en la lógica constructiva, en la estética del espacio agradable, etc. (nuevos valores con los que su actitud moral sustituirá a los antiguos contenidos), por el otro, abre un campo más general en el que la arquitectura como institución cívica no tiene ya cabida, pero en el que otra institución, la de los arquitectos como cuerpo profesional, va a ocupar su lugar.

Lo más significativo de Corderch será, sin embargo, la búsqueda del equilibrio —saliendo de una,

pero sin entrar en el otro — entre aquella destruída Arquitectura y el campo profesional «moderno», que enseguida ocuparán los nuevos profesionales más atentos mientras él persigue una especie de solitaria «tercera vía». Es muy revelador de ese tensionado equilibrio el que, si bien la primera reunión del Grupo R se celebra en su estudio — con lo que se le reconoce su categoría de fundador —, se niega poco más tarde a pertenecer al Grupo y a participar en su exposición (2), rechazando así la tentación a penetrar a fondo en el campo profesional que con el nuevo grupo se institucionaliza y se ensancha — y del que, aunque no lo pensara ni lo pretendiera, fue de algún modo inventor —. Quizá adivinando en lo que este campo se iba a convertir cuando se dilatara hasta su límite, admitiendo a todos los profesionales, nuevos y viejos, incluso a aquellos que se apresuraron a sacudirse el polvo del funeral que se celebraba cuando Coderch decide abandonar Madrid y volver al mar.

El problema que se le planteará en su aislamiento será, pues, la fundación de su arquitectura casi *«ex novo»*. Ya que no quiso relacionarse con la cultura española de la época y no pudo con la exterior, quedó obligado a emprender la gran tarea que recorre su vida profesional: la creación lenta y continuada de un lenguaje propio, personal, en el que las influencias se buscan entre aquellas que permiten reafirmar su lenguaje precisamente como propio. Y tan gran voluntarismo habrá en Coderch en la busca de su elenco lingüístico, en la fijación de unos invariantes, en establecer, en definitiva, un modo suyo de entender y de hacer las cosas — y al que, al menos en lo que de apariencia tiene, será siempre muy fiel — que nos permite pensar cuánto en aquel aislamiento, en aquella distancia establecida, hubo no sólo de obligación, sino también de voluntad expresa en ser pionero, en partir de la nada.

Pero habrá influencias. Y la primera, como es bien sabido, será el ejemplo considerado más cercano, menos contaminado: la arquitectura popular. El proyecto de «Las Forcas» (1945) es el resultado de esta influencia en su estadio más primitivo, más ingenuo, pero no por ello menos básico, pues esta elección primera de lo popular impregnará para siempre, en uno y otro sentido, su producción.

Al buscar esta influencia se sitúa en paralelo con otras experiencias nacionales. Algunas son más cercanas a su posición; otras, las más ligadas al régimen — «Regiones devastadas», por ejemplo — recogerán lo popular como puro lenguaje, como

código capaz de alterar el significado de operaciones proyectuales ajenas a la cultura autóctona (de corte académico, racionalista o, incluso, neorromántica). Esto es, dividiendo el proyecto según dos planos autónomos: por un lado la organización tipológica y funcional, desde supuestos profesionales cultos, y por otro el material figurativo, que es aquél que normalmente se ha entendido como «popular», pero que en otro caso podrá ser cualquier lenguaje que la circunstancia aconsejara. En estas áreas oficiales lo figurativo, el «estilo», era convencional, y como tal convención, podía ser empleado.

Nada más lejos del primer Coderch que este planteamiento, pues él (asumiendo sin saberlo el papel de Boullée en el cierto eco que aquí llega de la polémica con Perrault en la que se negaba a admitir los órdenes clásicos como material abstracto y por tanto convencional) entenderá en principio lo popular como lenguaje de contenido propio que sólo en una utilización coherente y totalizadora de la operación proyectual tiene sentido.

En «Las Forcas», pues, y en algún otro proyecto primitivo, está ese sentido completo de lo popular en el que la coherencia buscada ha impedido eliminar incluso los defectos: hasta las perspectivas de la urbanización ofrecen la apariencia de espontaneidad y desorden de lo que se construye sin plan y a lo largo del tiempo.

A partir de este proyecto se inicia un campo de experimentación que demostrará cuán rico y seguro era el camino elegido al ser capaz de ofrecer sólo seis años después (y a pesar de la filiación gardelliana) un producto inequívocamente maduro: la casa de viviendas de la Barceloneta del año 1951.

Desde «Las Forcas» a ella ocurrieron muchas cosas. Aquella primera inspiración en lo popular basada en un ingenuo sentido de la coherencia, será ya sólo mero marco de referencia, casi anécdota figurativa, en la casa racionalista que es la Garriga-Nogués (1947), y se convertirá en lenguaje absolutamente abstracto que permite experimentar con el plano como soporte de la figuratividad espacial en el ejercicio informalista de la casa Ugalde (1951).

No sólo ocurre esto. En 1949 Coderch emprende una experiencia más insólita: volver al territorio madrileño presentándose al concurso del edificio de Sindicatos en el paseo del Prado, donde tanto el lugar como el tema, como cualquier connotación que a su alrededor se busque, le plantean el reto de dar, si aspira al triunfo, una lección de cla-

sicismo. Coderch elegirá (acaso sin saberlo) aquel racionalismo obtenido por simplificación académica tan experimentado en la Italia de preguerra —y, en otro sentido, también por Perret— y consistente en imponer la estructura reticulada de hormigón como material figurativo que altera y ordena el sistema compositivo tradicional sin eliminarlo, configurando con ello una piel, una apariencia, capaz de revestir un programa muy complejo y convertirlo en una forma de extrema claridad urbana. Francisco Cabrero ganará el concurso con una propuesta cercana en el sentido descrito. Lo curioso es que Coderch reaccione al trabajar en este tema oficial, madrileño, poniéndose en fase con lo que fue, al menos parcialmente, su origen, alineándose con la posición más significativa de sus antiguos compañeros: Cabrero, Aburto, Abaurre. Dentro de su trayectoria ello es, en apariencia —en la imagen propuesta para el edificio—, un retroceso, pero metodológicamente, como veremos, es un avance, un paso más en su línea de búsqueda.

Dos años más tarde se hará el edificio de la Barceloneta que a pesar de la diferencia de imagen representa una operación arquitectónica similar, o si se quiere, la confirmación del mismo método: una propuesta de gran claridad y definición como volumen urbano (compuesta mediante un lenguaje neutro y opaco que pasa a ser uno de sus invariantes más precisos) esconde un complejo interior en el que las exigencias de un programa difícil se resuelven utilizando el plano como soporte de una figuratividad abstracta.

Parece que a partir de este momento el lenguaje maduro, aquella forma personal de entender las cosas nacida de la nada, de la ruptura, es un hecho. Al menos, en esta casa tenemos ya, a veces formalizado, otras en germen, el sentido de toda su evolución posterior.

Pero esta posición de madurez alcanzada es ya muy distinta de la coherencia observada en Las Forcas. Coderch, a medida que avanza a través de sus experiencias y que domina los instrumentos proyectuales (y condición de instrumento tendrán también las influencias elegidas) va rompiendo aquella coherencia al dividir el proyecto en dos planos distintos, separados: bien distinguiendo la organización tipológica del aspecto visual de la casa, que quedará libre y se resolverá según las exigencias del entorno (como bien observa Piñón al comparar las casas Catasús —1956— y Ballvé —1957—) (3), eliminando el significado interno de

un determinado lenguaje formal y utilizándolo como material abstracto de una composición ajena a él; o bien encerrando la organización interior en un claro volumen urbano definido mediante texturas neutras que no hacen referencia a esa organización, que son opacas respecto a su legibilidad. Este último método de composición, anunciado en el proyecto de Sindicatos con una versión más tradicional, pero fundado en realidad en la Barceloneta, se llevará también a otros edificios urbanos, como la casa de la calle Compositor Bach (de 1958), aunque en este caso su sencilla disposición interior disminuya la intensidad del mecanismo empleado. Pero el arquetipo de esta actitud es la casa Tapiés (1960), imagen urbana abstracta en la que lamas y guías forman una textura rayada que niega toda posible referencia a elementos cotidianos y legibles e imposibilita adivinar el interior; acaso haciéndonos ver cómo el amor de Coderch por lo popular era paralelo o hijo de su posición de enemigo de la ciudad, de la que defiende a sus edificios cuando en ella debe realizarlos. Posición que le llevará, como veremos, a proponer desde la vivienda una alternativa a la idea común de ciudad. De la obligación, pues, de insertar en lo urbano edificios residenciales obtuvo un método de proyecto muy preciso. Pero siendo este método negativo para las viviendas, en el sentido de buscar su defensa, empezará a aplicarlo de una manera sistemática no en ellas, sino en los edificios eminentemente urbanos: los de uso terciario, no residencial. Son así primeros ejemplos el anteproyecto para el Banco Trasatlántico (1956) y el de la Hoescht (1960), pero más claramente el edificio Trade (1965) y el más reciente Instituto Francé (1974), pues a partir de la casa Tapiés lo residencial y lo no residencial quedarán habitualmente divididos por la aplicación de instrumentos proyectuales radicalmente distintos.

➤ Habrá entonces una rectificación del planteamiento que culmina en la Barceloneta y cuyo paradigma es la casa Tapiés, y para ello será de nuevo vivienda unifamiliar la que sirva de campo de experiencia, de tubo de ensayo. Lo rural, el maestro volverá a ser para Coderch el ámbito propicio a reflexión, siendo las casas Uriach (1961) y Roz (1962) en las que se plasma la —consciente o no— meditación del autor a través de dos aspectos fundamentales. Por un lado la clara estructura metálica empleada en las casas Catasús y Ballvé rompe dos veces: una, porque la organización planta se fractura, inaugurando los dientes de serra, esquema sobre el que el propio Coderch d

taca que «hemos sido tan fieles» (4), y que pasará, pues, a configurarse como su más claro invariante formal; otra, porque esta disposición fracturada ya no quedará escondida o arropada por una envolvente más libre (responsable última del aspecto, y en su libertad, arbitraria, sometida a otro orden de razones), sino que ella misma será el tema de composición que ponga de nuevo de acuerdo figuratividad y organización del conjunto, recuperando así aquella antigua coherencia que será el germe que con el tiempo cristalice en su idea de ciudad de los años 70. Y por otro lado, recuperar esta coherencia original no supone recoger con ella el mimetismo, la actitud ingenua de las *Forcas*. Del mismo modo que es también la negación de la ambigüedad de la *Garriga Nogués* y, sobre todo, del método contradictorio de la *casa Ugalde*, origen de la destrucción de cualquier coherencia que, para lo residencial, obligó a rectificar el camino. Por ello el volver a lo popular como modelo de inspiración es sólo un pretexto —o, cuando más, una garantía visual de enraizamiento— para utilizar su imagen como material culto y abstracto, convertido puramente en instrumento de proyecto.

Al tiempo, el primitivo método de la envolvente formal para una organización interior libre o independiente de ella, se conservó, como vimos, para los edificios no residenciales, adquiriendo con el *Trade* su más completa expresión. Tuvo el proyecto una difusión bastante amplia y rápida, obteniendo para muchos la simple cualidad de aportación formal, de modificación de la imagen, ya entonces bien tópica, del edificio de muro cortina, y el propio Coderch así lo explica (5). El impacto del edificio se debió también a lo poco que encajaba en la imagen convencional que se tenía de su arquitectura, pero puede ser claramente entendido si, insertándolo en lo que venimos hablando, lo contemplamos como la expresión más exacta del método hablado, esto es, de la libertad total que alcanza la forma del edificio al confiarse exclusivamente a una piel, a una fachada que llega a ser completamente independiente de una organización interior que apenas plantea alguna exigencia. La apariencia del edificio, como momento culminante del método, se concibe como expresión pura de la libertad que éste permite, indicando con claridad cuánto su forma podía haber sido otra, cuánto es arbitraria y elegida desde la sensibilidad del autor, desde lo que éste cree que para lo urbano debía ser su imagen (y dentro de lo que las ordenanzas le permitían). Esta reducción tan extre-

ma de los contenidos desde los que el edificio se proyecta lo acercan a posiciones propias del movimiento moderno, y cómo no recordar concretamente —aunque Coderch acaso no lo hiciera— el rascacielos de vidrio de Mies van der Rohe (1919), en el que la absoluta y evidente arbitrariedad formal quieren, más que resolver nada, explicar la libertad permitida tanto por el inconcreto programa como por la técnica constructiva del entramado metálico.

Lo importante es, en definitiva, que en el edificio *Trade* el sistema metodológico, debido a que desde antiguo venía planteado, está ya maduro, mientras que en el caso de las viviendas, por causa de la rectificación comentada, aún continúa esbozado.

Ya en el *Hotel del Mar* en Mallorca (1962), en el que se utilizará el planteamiento de lo residencial por su condición de programa compuesto por locales específicos, se traslada a escala grande el contemporáneo esquema de la *casa Rozes*. El mecanismo de agregación de unidades y partes es aquí evidente, y la repetición de un mismo local que el hotel exige convierte el edificio en emblema de ese mecanismo y es responsable de una imagen que se transforma, por un lado, en el ejemplo de hotel marítimo por autonomía y, por otro, en la idea visual más clara —y convencional— de la arquitectura de Coderch de aquellos años.

Pero contrariamente con estas asimilaciones, se trata de un proyecto de esbozo, de búsqueda, aunque en él encontremos ya —y en ello está la evidencia coderquiana de su imagen— varios de los sistemas y «materiales» lingüísticos más queridos por el arquitecto: el volumen fracturado como diente de sierra que nació, en pequeño tamaño, en la *casa Uriach* y al que tan principal futuro le será reservado; y los paños ciegos de ladrillo o placa y las lamas de madera, temas de cerramiento que, ahora transformados, pero ya existentes desde la *Barceloneta*, nos evidenciarán cuánto —aunque ahora el edificio se explique por la coherencia entre programa y volumen— las texturas utilizadas en su apariencia última acentuarán siempre la condición abstracta, no del todo legible, de cualquier edificio que Coderch haga.

En el tema residencial, vuelve a la ciudad con el *Girasol* (de 1966, cuatro años después de la *Rozes* y al tiempo que el edificio *Trade*). Esta obra supone una experiencia fundamental cuánto que significa poder plantear su nueva actitud con respecto al tema en condiciones de gran libertad y enfrentado

nada menos que con el ensanche madrileño, con el barrio de Salamanca. El obvia la poca estima que el barrio —arquetipo en Madrid de una idea de ciudad ya tradicional— tiene para él (6), pues plantea la inserción del edificio exclusivamente desde sí mismo, ajeno al entorno urbano que no le ofrece contenido alguno, sino tan sólo límites, reglas obligadas que cumplir. Si se quiere con otras palabras, en el juego dialéctico entre morfología urbana y tipología residencial que según conocidas aportaciones configura la ciudad, Coderch concederá a lo urbano el papel mínimo, aquel que, en definitiva, está obligado a cumplir en el respeto a alineaciones y ordenanzas: será la pieza de arquitectura, compuesta por el agregado de unidades tipológicas, la que lo pondrá todo, cambiando radicalmente con ello la parte del espacio de la ciudad en que se inserta. Si en la Barceloneta —imagen urbana equilibrada y respetuosa— y en la casa Tapiés —imagen muda— lo urbano se ignora sin negarlo, el Girasol, hijo ya del nuevo método de coherencia entre unidad tipológica y conjunto edificado, no sólo se defiende del medio (a través de los conocidos paños ciegos de fábrica y lamas que lo aíslan), sino que lo ataca, tanto en su forma e imagen como en su posible interpretación tipológica. Ajeno al barrio, insensible a lo que aún pudiera ofrecer, el edificio busca el sol como calidad natural, casi anti-urbana, y lo hace de la misma forma que el Hotel del Mar, como si a la propia naturaleza —y no a las casas de la calle Lagasca— tuviera delante. La imagen resultante es compleja y no demasiado explicable. Con ella Coderch parece decirnos: «He aquí mi torturado esfuerzo por hacer habitable este lugar.» Si volvemos a observar el Hotel del Mar vemos que lo que allí era limpio, directo, seguro, es en el Girasol complejo y torturado. Pero es que aquél era la ingenuidad y éste la búsqueda.

Lo importante es, pues, comprender que la calidad y el interés del Girasol viene originada porque lo que será en adelante el esfuerzo más intenso de Coderch consiste en la intención de trasladar en lo posible la perfección de sus villas mediterráneas a la ciudad, dando tal vez por terminado, con el Girasol, aquel su rural exilio. Esto es, que siendo la ciudad para él un lugar negativo, malo, olvidará sus posibles exigencias para lograr solamente desde el edificio, desde su modo de entender la arquitectura, las cualidades y los valores que en la ciudad no encuentra. En ello creo que está, al margen de su calidad, la importancia del edificio de la calle de Lagasca. El nos permitirá entender —aún por

encima del pensamiento consciente del arquitecto —el sentido de sus obras posteriores.

Las que siguen al Girasol podemos dividirlas en tres grupos, coincidentes con los temas, para los que tres separadas actitudes se reservan.

En su viejo tema, la vivienda unifamiliar, el dominio es absoluto y no hay cambios ni experiencias. Se diría que en él se produce la mayor coherencia con las ideas de su famoso escrito «No son genios lo que necesitamos ahora» (7): se construyen con la exclusiva pericia de un oficio que no necesita más campo de variación que el ofrecido por su «sabia manera».

La lección y la espectacularidad del Trade no logran la aparición de nuevos encargos hasta el Instituto Francés (1974), en el tema de los edificios no residenciales. En él, el cambio de la técnica constructiva, la distinta situación urbana, un programa más concreto, y acaso las cosas que pasaron por Coderch y por el mundo en tan decisivos años, han hecho variar sustancialmente la aproximación formal, figurativa, del proyecto, pero el mecanismo metodológico sigue siendo el mismo: la envoltura formal independiente del interior.

El tercer tema, la residencia colectiva, no alcanza aún la seguridad de los otros. La explosión del Girasol fue contemporánea de un proyecto contrario, en el que toda actitud de experimentación quedaba suspendida: las viviendas de la calle Encarnación (1966). Y también del edificio «Monitor» de la calle Augusta (del mismo año) en el que, a pesar de la utilización de los dientes de sierra, Coderch parece purgar —en Barcelona— su ataque contra el ensanche madrileño.

Posteriormente, las viviendas para el Concurso de la Caja de Ahorros de Sabadell (1967) retoman actitudes antiguas, pero el proyecto de seis edificios de viviendas para el Banco Urquijo (1967) en su equilibrada seguridad (y en la recuperación de paños ciegos y lamas como fundamental, y ya tradicional, instrumento figurativo) nos indican bien que era el germen incubado en el Girasol el que había vencido. Ahora ya un terreno de edificación abierta le permite plantear con toda seguridad una pequeña parte urbana configurada únicamente desde la unidad de vivienda, desde su agregación. Allí la ciudad preexistente queda sin problemas convertida en mero marco de referencia, simple alineación incorporada como «orla» o recuadro del plano en que la planta se dibuja.

Esta experiencia de edificación abierta es avance,

previo paso para el proyecto de la manzana en Sarriá (las antiguas cocheras, de 1968), que será el que le permita realizar un ensayo definitivo de la idea de ciudad que desde el Girasol tenía latente. Aquí no hay obstáculo: es un gran terreno sin ninguna obstrucción, es un vacío. En él puede oponerse a las dos formas usuales de ciudad que desprecia por igual: a la ciudad cerrada de los cascos antiguos o de los ensanches, definida por una estrecha relación entre morfología urbana y tipología, y compuesta de inequívocos espacios-calle y volúmenes-casa, con los patios como recurso obligado; y también a la ciudad abierta cuyo arquetipo fueran las propuestas de Le Corbusier o de Hilberseimer, en la que aquel absoluto orden primitivo, aquella esquemática monotonía, y no el caótico resultado de su empleo sistemático, parece ser lo que más se odiara.

La manzana de Sarriá parte, pues, en primer lugar del deseo de ofrecer una alternativa —en la que culmina su reflexión sobre la vivienda urbana— como idea global de espacio habitable. Y aunque estas razones acaso más indudables hayan podido ser su origen, para Coderch no fue lo decisivo el que las viviendas logren ser todas exteriores, el que se consiga una gran densidad, el que estén bien resueltas todas las orientaciones, el que se llegue a una gran disponibilidad de tipos distintos, etc. Todo ello no es más que el argumento que —tanto para los demás como para sí mismo— apoyan la idea urbana que con pocas razones, casi intuitiva o visceralmente, fue buscada. Sólo que el argumento debía ser muy fuerte para lograr competir con otras ideas urbanas que juntas casi se confunden con la idea de ciudad en sí misma.

Lo importante, pues, fue otra cosa: el triunfo de Coderch sobre la ciudad —sobre el ambiente urbano usual, al menos—, final de una batalla de tan antiguo emprendida. En Cocheras, de la ciudad circundante no hay nada: todo el conjunto, edificios y espacio urbano, se configura autónomamente desde lo que él entiende que la unidad de vivienda deba ser a través de la plástica de la volúmetría fracturada y desde el mecanismo de agrupación. Allí todo es un hecho único, cerrado, y la idea de ciudad como «patria artificial», como fabricado, queda sustituida por una especie de nueva naturaleza, por una terrosa montaña que elimina cualquier posible recuerdo de lo que es usualmente lo urbano. Y de nuevo, aunque sin lamas, todo es opaco, ilegible.

Pero ello es, al fin, el traslado del mundo de sus

villas a la ciudad como desde el Girasol había, en realidad, prometido. O al menos está lo que en su forzoso viaje se pudo conservar de ellas.

Después de Cocheras, lo demás son consolidaciones, perfecciones de la misma idea. En el concurso de Vitoria (1976) se estudian más soluciones tipológicas que permiten mayor libertad de disposición, pero la idea de ciudad —o la sustitución de ella—, aunque ahora más clara y rotunda, más abstracta, con más entidad de programa o manifiesto, es la misma de Cocheras. Sólo la fuerza que para Coderch tiene su propia idea formal y su método contagia también a los edificios no residenciales (o de uso mixto) de la manzana singular de Vitoria, insinuando el abandono del consolidado método de la envoltura independiente, como ya el edificio de la Seat (1974) había podido hacer sospechar.

De las Forcas a Vitoria, 31 años de Coderch. En 1961, cuando la casa Tapiés, publica su famoso artículo «No son genios lo que necesitamos ahora». No sé si en su defensa de una actitud moral, de un oficio ejercido «con una cuerda atada al pie», de la dedicación, daba, por supuesta, como implícita, la constante reflexión intelectual que el ejercicio de la arquitectura supone, y que para él —con mayor o menor conciencia por su parte— indudablemente ha supuesto. Pero su escrito no fue en general entendido así y sirvió (como bien hace notar Piñón en el artículo citado) para explicar desde él su obra, e interpretarla como unitaria y coherente, basada en el manejo puro de un artesanal oficio y al margen de cualquier actitud intelectiva, teórica o metodológica. Interpretación que el propio Coderch apoyó repetidas veces.

Por el contrario —y este texto lo ha pretendido explicar— esas actitudes intelectuales sobre el método y sobre el sentido de la arquitectura existieron: en sus obras las hemos visto reflejadas y acaso sean lo más importante de ellas.

Tampoco son muy claras la unidad y coherencia entendidas como parte de sus características principales. Sólo una constante utilización de ciertos elementos de cerramiento y acabado, de un modo de entender el diseño del detalle, la conservación de la actitud ante lo que la arquitectura tiene de manual, y una cierta constancia figurativa han podido hacerlo entender así. Vimos incluso cómo, mientras en unos temas era Coderch decidido experto, en otros rectificaba el camino y no conseguía hasta mucho después una madurez alcanzada en la reflexión, en la cristalización de la actitud

intelectual y del método. Aún cuando la perfección aparente, formal, de la mayoría de sus obras puede hacer confundir ensayos y esbozos con momentos seguros.

Queda, eso sí, siempre, la seguridad de Coderch y el tesón en perseguir con el trabajo un modo propio, independiente, de entender las cosas. Ello nacerá con él —con Las Fórcas— y con él, pienso, morirá.

Y quedará también, aquí al final, un juicio suspendido: cuál sea el sentido de la arquitectura de Coderch en nuestro contexto social, cuál el valor

de su empeñada independencia, del papel a jugar como arquitecto —del que hemos ido viendo el desarrollo— que, desde el principio, pareció elegir. Cuál también —como síntesis de todo— el sentido de su idea urbana, de la alternativa finalmente propuesta.

Ello quedará ahora sometido a la reflexión personal del que quiera observar la obra —la historia— que este libro presenta.

Diciembre de 1976

Notas:

(1) Acabada la carrera, Coderch empieza a trabajar como arquitecto de Sindicatos en Barcelona y como municipal de Sitges. Posteriormente va a Madrid, trabajando también en Sindicatos (donde tiene como compañeros a Francisco Cabrero, Rafael de Aburto y Ricardo Abaurre), y en los estudios de Pedro Muguruza y de Secundino Zuazo. Aunque parte de la imposición de una idea ajena, proyecta entonces el albergue «José Antonio» de Navacerrada, dirigido después por otro arquitecto que realiza algunas modificaciones. (V. Revista Nacional de Arquitectura, núm. 128, agosto de 1952, o Cuadernos de Arquitectura, núm. 4, dic. de 1945).

(2) V. para este tema: Antonio de Moragas Gallisá, «Los diez años del Grupo R»: Hogar y Arquitectura 39, marzo-abril de 1962.

(3) V. Helio Piñón: «Tres décadas en la obra de José Antonio Coderch», Arquitecturas bis 11, enero de 1976. Por complejas razones, no ha sido posible incluir este artículo en esta monografía. Se trata, sin embargo, de un texto fundamental sobre la arquitectura de Coderch (al que remito al lector interesado en un análisis más completo) y del que este trabajo se reconoce deudor.

(4) V. el comentario de Coderch escrito para la casa Uriach. Pág. 76.

(5) V. el comentario del edificio Trade. Pág. 93.

(6) V. el escrito de Rafael Moneo sobre el edificio Girasol, publicado en Arquitectura 107, nov. de 1967, y reproducido en este libro, a continuación de la documentación de la obra. (Pág. 100).

(7) Ver el texto en la pág. 14.