

ÍNDICE

| | | |
|-------------|--|-----|
| CAPÍTULO 0 | INTRODUCCIÓN | 6 |
| CAPÍTULO 1 | PRIMERAS APROXIMACIONES DE LE CORBUSIER AL MEDITERRÁNEO. EL VIAJE A ORIENTE DE 1911 | 20 |
| CAPÍTULO 2 | VISITA A LA ACRÓPOLIS DE ATENAS. LA IDEA DE RECINTO ELEVADO | 48 |
| CAPÍTULO 3 | POMPEYA Y SU FORO. EL RECINTO CONSTRUIDO | 82 |
| CAPÍTULO 4 | LA FOTOGRAFÍA Y EL DIBUJO EN LE CORBUSIER. LA CUPIDO 80 Y LOS CARNETS DE VIAJES | 112 |
| CAPÍTULO 5 | LA PINTURA PURISTA. ENTRE LA ACRÓPOLIS DE ATENAS Y LAS CUBIERTAS DE MARSELLA | 140 |
| CAPÍTULO 6 | LA TEORÍA DE LA TOIT-TERRASSE HACIA LA CONQUISTA DEL PAISAJE | 172 |
| CAPÍTULO 7 | TRANSFORMACIONES DE LA NATURALEZA EN PAISAJE EN LAS CUBIERTAS ARQUITECTÓNICAS | 198 |
| CAPÍTULO 8 | LAS CUBIERTAS DE LA VILLE SAVOYE. EL CASO DE LA TERRAZA EXCAVADA | 226 |
| CAPÍTULO 9 | INCURSIONES SURREALISTAS EN EL ÁTICO ASCENDENTE DE DE BEISTEGUI | 268 |
| CAPÍTULO 10 | EL VIAJE A ARGELIA POR ESPAÑA. LA ARQUITECTURA VERNÁCULA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN | 292 |
| CAPÍTULO 11 | TESTIGOS MEDITERRÁNEOS EN LA CAPILLA DE RONCHAMP | 312 |
| CAPÍTULO 12 | VISITA A EL LINGOTTO DE TURÍN. CONEXIONES DE LA MÁQUINA CON LAS UNIDADES DE HABITACIÓN | 344 |
| CAPÍTULO 13 | LA ARQUITECTURA SOBRE EL PAISAJE EN LAS CUBIERTAS DE LAS UNIDADES DE HABITACIÓN | 364 |
| CAPÍTULO 14 | MARSELLA... ES LA PROLONGACIÓN | 384 |
| CAPÍTULO 15 | CONCLUSIONES | 430 |
| | BIBLIOGRAFIA | 439 |
| | CREDITO DE ILUSTRACIONES | 449 |

RESUMEN

Realizar cualquier trabajo que sea de utilidad, no solo requiere dedicación, constancia y esfuerzo, sino que debiera ser motivo de disfrute, de ilusión y de aprendizaje. Desde que era estudiante, el estudio de la arquitectura de los maestros del siglo XX, en especial las figuras de Mies Van der Rohe y Le Corbusier, supuso para muchos de nosotros un gran descubrimiento, y más tarde percibimos sus formas de mirar la arquitectura, de aproximarse a ella. Pronto comprobé que nadie como Le Corbusier se había preocupado de resolver un problema urbano y arquitectónico como es la coronación de las edificaciones, cuestión que me ha acompañado desde entonces, en la teoría y en la práctica profesional.

De los cinco puntos por él descritos para una nueva arquitectura, tan divulgados y usados en la arquitectura del Movimiento Moderno, hay uno, que sólo Le Corbusier es capaz de desarrollar y proponer en varias ocasiones con una lucidez y poética extrema, como es la cubierta-jardín o la teoría posterior de la Toit-Terrasse, donde ya no es tan imprescindible la técnica constructiva y sí, en cambio, la intuición del arquitecto viajado y conocedor de la Antigüedad, con libertad absoluta en la composición espacial. Así, es objetivo de este trabajo, establecer una nueva mirada, con la presencia continua de la historia, de aquella historia de la arquitectura que recorre por el Mediterráneo, observando las grandes obras de la cultura clásica

“A lo largo de estos años me convertí en un hombre de todas partes. Viajé a través de los Continentes. No tengo más que una atadura profunda: el Mediterráneo. Soy fuertemente mediterráneo...Mediterráneo, reino de las formas en la luz. La luz en el espacio. El principio es mi contacto con Atenas. Luz decisiva. Volumen decisivo. La Acrópolis. Mi primera pintura realizada en 1918, “La chimenea” es la Acrópolis. ¿Mi unidad de habitación de Marsella? Es su prolongación. En todo me siento mediterráneo. Mi resorte, mis fuentes, hay que encontrarlas en el mar que nunca dejé de amar”.

En sus viajes realiza continuos dibujos de todo aquello que le impresiona, y donde ocurre con mayor intensidad es en la visita a la Cartuja de Ema cerca de Florencia. Visita que realiza dos veces, en el primer viaje a Italia de 1907 y en el regreso del viaje a Oriente de 1911.

Esta construcción del siglo XIV le producirá un impacto que no olvidará y será su primera referencia en los proyectos posteriores para la vivienda colectiva. Pero también descubre por vez primera la posición del monumento coronando el cerro Montacuto y su relación con la naturaleza.

Cuando Charles-Edouard Jeanneret y su amigo August Klipstein, por entonces estudiante de Historia del Arte, inician el viaje a Oriente parecía que se trataba de Estambul el objetivo principal, siendo el reino de la abstracción bizantina el lugar privilegiado a descubrir.

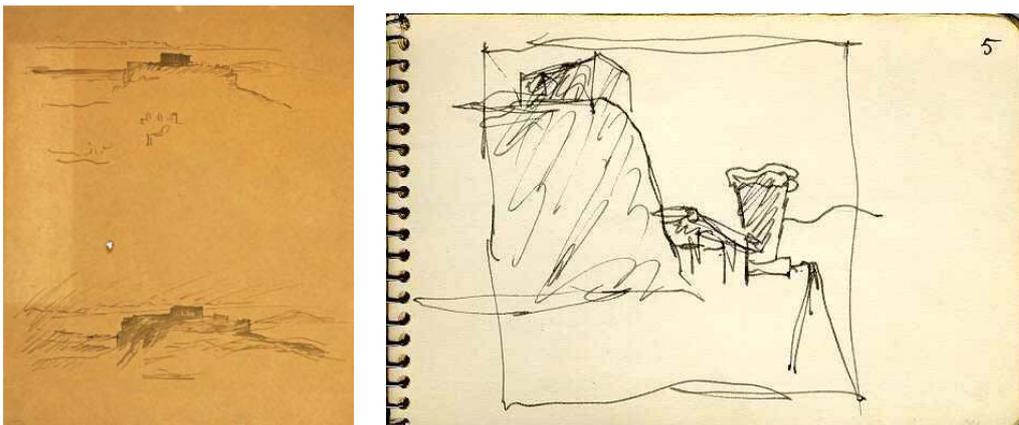
Pero la posterior estancia en Atenas superó todas las expectativas. Jeanneret sacudido por la emoción de su primera impresión de la vista lejana de la Acrópolis, y con su espíritu aventurero y conquistador, que recuerda a otros episodios históricos como cuando Vasco Nuñez de Balboa allá por 1.500 llega a tierras panameñas y descubre el océano Pacífico, y ordenando a su grupo de 70 soldados e indígenas dejarle subir sólo a la colina para ser el primero que viese el mar del Sur quedando tres horas extasiado con su visión, así Jeanneret buscó todos los pretextos para no subir de inmediato, y pidió a su amigo Klipstein que le dejara sólo esa tarde, que estaba atrapado por la ansiedad y que tal emoción le sugería visitar aquel conjunto en solitario .

Es probable que la primera impresión de una visita arquitectónica es la que más pesa, y especialmente cuando se realiza en solitario para experimentar con intensidad las capacidades sensoriales.

“ Sobresale extrañamente un peñón, plano en la cumbre y flanqueado a la derecha por un cubo amarillento. Son el Partenón y la Acrópolis Una fiebre me sacudía el corazón. Ver la Acrópolis es un sueño que se acaricia sin aspirar ni siquiera a hacerlo realidad. No sé muy bien porqué razón, esta colina encierra la esencia del pensamiento artístico. Soy capaz, de evaluar la perfección de sus templos y reconocer que no los hay tan extraordinarios en ninguna parte.”

Y sus primeros dibujos, lejanos de la Acrópolis así lo atestiguan. Una masa rocosa y oscura, y sobre ella en continuidad, la silueta de los templos, asemejando todo a una sola construcción, colina y templo, y sobre ella siempre el horizonte, como si se trataran de dibujos en el espacio.

Y es que tanto la Acrópolis, como el foro de Pompeya o la Piazza dei Miracoli de Pisa se presentan como recintos acotados en los que se agrupan construcciones de diversidad arquitectónica y relación jerárquica. Pero la condición geográfica de la Acrópolis la hace diferente: los bordes del recinto están sobre el vacío, y por tanto con una relación más directa con la naturaleza lejana.



En alguna de las fotografías que Jeanneret y Klipstein se realizan sobre la Acrópolis, aparecen de espalda al objetivo, en contacto con las ruinas de las masas pétreas desmoronadas en el recinto y en actitud reflexiva y observadora. Pero no observan los templos, sino el paisaje infinito, aquella otra atracción del lugar necesaria para equilibrar la grandiosa arquitectura que descansa en la cima de la colina.

En su visita al interior de la Acrópolis, y viendo la disposición en planta de los templos aparentemente sueltos, Jeanneret nos habla del efecto sorpresa, relata su recorrido, mirando a derecha e izquierda, pero es en su media vuelta repentina, cuando descubre el paisaje, ese mar y luz, el Peloponeso.

Tenía aprendida la lección de Choisy en la que razona positivamente la disposición asimétrica de los edificios que integran la Acrópolis, entendido como desorden aparente, como trazado irregular, y donde el recorrido adquiere un valor esencial. Es un paseo, una trayectoria, que resulta libre del objeto arquitectónico y en torno al cual se puede maniobrar, girar y ofrecer múltiples puntos de vista.

Para Jeanneret, el objetivo de la arquitectura es conmover, aparte de otras utilidades. De todas estas impresiones sobre la Acrópolis, parece oportuno, entresacar aquellos conceptos

que Jeanneret asimiló de forma clara y concisa, y que mucho tienen que ver con los resultados posteriores de algunas de sus cubiertas, más en especial de la Unidad de Habitación de Marsella:

- a. La luz del Mediterráneo, aquella luz intensa que permite arrojar las sombras sobre las formas puras.
- b. La silueta de la Acrópolis en la lejanía, entendida como un todo, uniendo la roca escarpada con los templos en una sola acción.
- c. La idea de recinto elevado. Aquella plataforma recortada sobre la roca, en la que sus bordes sólo ofrecen el vacío sobre la ciudad o sobre el mar y las montañas.
- d. La asimetría respecto al eje. Esa condición asimétrica de las construcciones en perfecto estado de equilibrio que nos permite ver la arquitectura andando, y girando la vista.
- e. La relación entre arquitectura y naturaleza. Como el paisaje horizontal entra en armonía con la arquitectura vertical. El poema del ángulo recto como equilibrio entre arquitectura y naturaleza.
- f. La arquitectura que brota del suelo. Como si de un proceso natural, no realizado por el hombre, se tratara.

En Pisa, Jeanneret había captado el conjunto de la Piazza dei Miracoli como un todo, como un bloque, era un conjunto edificado donde sentía lo mismo que en la Acrópolis de Atenas, la relación entre edificios y el equilibrio de las proporciones.



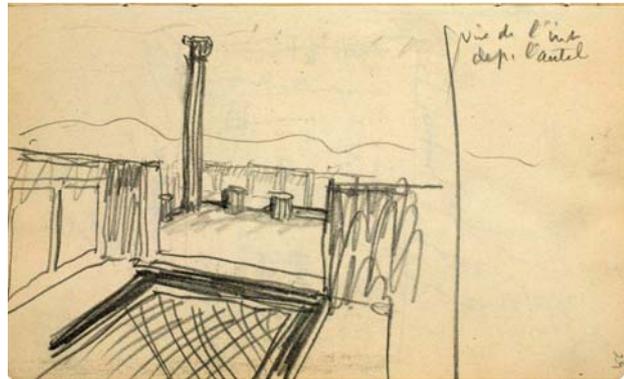
Como él decía, la sensación de que el centro de gravedad de un conjunto urbano te arrastra hacia él y poder tumbarse en la hierba por la noche para contemplarlo. Se inicia el regreso del viaje a Oriente entrando a Italia por el Golfo de Nápoles y visitando Pompeya el 8 de Octubre de 1911, ya en solitario, sin su amigo Klipstein que abandonaba el viaje por motivos de salud.

Su trazado responde a la clásica retícula de ciudad romana sujeta a las dos direcciones marcadas por el Cardo y el Decumano. La variante de la ciudad pompeyana estriba en la posición de su Foro, que mientras en otras ciudades romanas se centra en la trama urbana, aquí presenta una situación algo excéntrica sobre el tejido urbano, pero en la habitual dirección norte-sur.

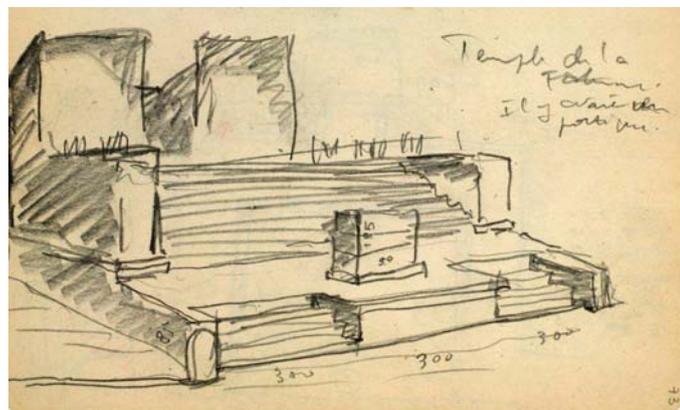
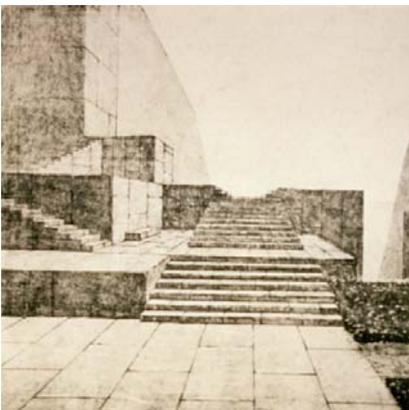
Este recinto, en su visita, estaba delimitado por restos de columnas que sostenían un espacio deambulatorio. Un espacio a recorrer por sus bordes donde se agolpaban los templos, dejando el espacio interior libre para la intensa vida pública entre pedestales de estatuas en un equilibrio descentrado, y presidido por el potente perfil del Vesubio, conjunto de sugerencias que aplicará en Marsella.

Y el templo de Júpiter, centro de las miradas del foro, lo dibuja profusamente, centrándose en los arcos monumentales situados a ambos lados del templo en posiciones asimétricas, adelantado y atrasado:

Escribiendo: *"La irregularidad de los dos arcos de triunfo determinan un ritmo y un equilibrio"*. Aunque transcurrieran muchos años, ya podemos poner en relación algunos episodios de lo descrito en Pompeya con el toit-terrasse de Marsella, en especial, la posición equilibrada entre sus elementos.



Los espacios escenográficos que había desarrollado Adolphe Appia, a la vez intuitos por las formas clásicas, son del gusto de Le Corbusier y lo introducirá por primera vez en el ático de Beistégui, como veremos, conformando un recorrido escalonado y ascendente entre terrazas.



El otro objetivo de Pompeya será el conocimiento de la vida doméstica y el trazado regulador de la casa pompeyana.

Jeanneret nos enseña las cualidades de la casa romana sin tener en cuenta su distribución o su programa. Le interesa la insinuación de un jardín en la casa que se percibe anticipadamente, la distribución de la luz equilibrada en el interior y, siendo una casa pequeña, la grandeza del interior. Apreciaciones todas ellas, que bien se podrían relatar en el recorrido de las cubiertas de la Ville Savoye.

"En cada cuarto romano siempre hay tres paredes llenas. La otra pared se abre generosa y permite a la sala participar en el conjunto". Esta simple colocación de tres muros que encierran el espacio para abrirse a su último lado, no es una conexión funcional, es más bien la captura del espacio para lanzarlo al exterior, aquello que ocurrirá en el jardín pensil de la Ville Savoye.

El Foro pompeyano junto a la Acrópolis de Atenas están presentes en las cubiertas de las Unidades de Habitación. Sus alargadas proporciones rectangulares para asignarle el lugar de la vida pública y colectiva será su sentido primario, como nuevo centro cívico elevado.

En Roma no encontró la claridad de Pompeya, pues demasiadas arquitecturas amontonadas restan valor a la fuerza de las formas puras bajo la luz. Será en la visita de Villa Adriana, y en especial la revelación de las formas geométricas del Serapeum donde rescate todo un sistema de entrada de luz natural para guardarlo hasta construir la capilla de Ronchamp.

En su viaje a Oriente, Jeanneret iba preparado con el material de apoyo necesario. Aparte de sus cuadernos de viajes para realizar croquis, dibujos y acuarelas cargó con su nueva cámara fotográfica de fuelle, la Cupido 80.

En esa época poco frecuente aún para los aficionados a la fotografía, él se encontraba entusiasmado por la similitud que podía ofrecerle sus placas con las postales convencionales del momento en tamaño de 9x12 cms

La interpretación de la realidad a través del dibujo es para Jeanneret un sistema excepcional. Podemos apreciar en sus acuarelas de Pompeya, en especial la que dibuja desde el interior del pórtico del templo de Júpiter en dirección sur hacia el Foro, una supuesta reconstrucción del templo, con la esbeltez completa de sus columnas y la fuerza de sus acanaladuras, donde los colores superan a la realidad, estableciendo la primera mirada desde el interior hacia el exterior.



Otras acuarelas del Partenón adquieren también la interpretación de la realidad que le interesa. La mitad del dibujo en vertical lo compone una masa de columnas sobre el podio, masa sin intercolumnios, casi un muro continuo, donde la intención con el color se realzan en gruesos trazos verticales para dejar claro el efecto luz-sombra en las acanaladuras de los cilindros.

Salvo la acuarela del templo de Júpiter con su punto de fuga central, los demás dibujos y fotografías de Jeanneret suelen mostrar la arquitectura tangencialmente, vista de lado, como el muro del Pecile en Villa Adriana, es una secuencia marginal cuando se va andando, y se completa con alguna intención paisajista, incluyendo en el dibujo más acontecimientos del entorno natural que la amplitud de campo podía ofrecerle con la cámara.

Sin embargo, Jeanneret toma con su cámara una impresionante fotografía que nos ofrece una clara lectura del espacio interior del Panteón romano. El óculo de 9 metros ha perdido su perímetro porque la luz ha sido capaz de absorberlo, una luz potente que invade el espacio interior y resalta la profundidad de los casetones de la cúpula. Se pone en equilibrio la gravedad del espacio con la vertical construida, imagen más difícil de representar con el lápiz.



En pocas de sus fotografías podemos apreciar una imagen simétrica, casi todas serán en escorzo, como él gustaba de ver la arquitectura. Sólo el foro de Pompeya lo dibuja en simetría con el fin de enfatizar la poderosa presencia de Vesubio.

De otra parte está ese encuadre limitado de la cámara, mientras el dibujo le permite otra libertad, aquella que su mirada establece con ángulos de apertura más amplio que la fotografía, por lo que ésta empezará a quedar de lado.

Es por 1918 cuando August Perret le presenta a Le Corbusier al pintor Amadeé Ozenfant. Por entonces, Jeanneret ya tenía la costumbre de trabajar durante el día en arquitectura, dejando la noche para escribir y pintar. La relación entre ambos será tan enriquecedora como duradera. Jeanneret aprendió de Ozenfant las técnicas al óleo y la sofisticación de la pintura, mientras Ozenfant se enriqueció de la visión arquitectónica de Le Corbusier y alejarse de las líneas convencionales de las vanguardias parisinas.

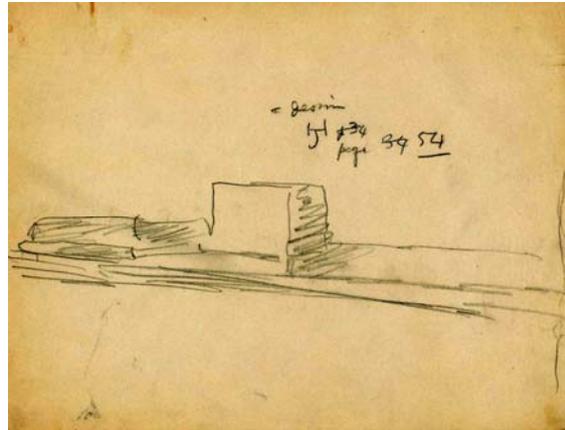
Después de pasar una vacaciones juntos en 1918, ambos expusieron en la galería Thomas y publicaron el manifiesto *"Après le cubisme"*. Jeanneret cayó rápidamente entusiasmado por estos nuevos conceptos puristas donde se representaban aquellos elementos que ya había estudiado anteriormente: Botellas, guitarras, jarrones, libros, pipas o tazas.

"Observad un día, no en un restaurante de lujo en los cuales la intervención arbitraria de los camareros destruye la poesía, sino en una pequeña taberna popular, a los comensales que acaban de tomar su café y están charlando. La mesa está todavía llena de vasos, botellas, platos, aceitera, sal, pimienta, servilletas... ved el orden fatal que relacionan todos estos objetos entres sí; todos han sido utilizados, han sido cogidos con la mano de uno u otro comensal, y las distancias que lo separan son la medida de la vida".

Había empezado a nacer todo un sistema de composición y medidas en sus naturalezas muertas. Esa medida de la vida que formará en el futuro el equilibrio compositivo de los elementos construidos sobre las cubiertas de las Unidades de Habitación.

La Chimenea, es una pintura naturalista y en principio sin mayores complicaciones compositivas. Sobre la repisa de una chimenea descansa un enigmático cubo blanco acompañado por libros dispuestos en horizontal, en una abstracción purista, donde la escala viene representada por su esquina inferior izquierda con la ornamentación de la boca de la chimenea. Con este detalle se define el título del cuadro, y sin él podríamos

contemplar un paisaje o algún acontecimiento de sus relaciones con la Acrópolis. ¿Por qué las cubiertas de Marsella son la continuación de este episodio?: el cubo reposando sobre el alargado plano horizontal como elemento principal de un conjunto construido, al que le acompaña la lectura como reflexión intelectual.



Anterior al purismo, es la vista sobre los tejados de París realizada en 1917, antes de tomar contacto con Ozenfant. Se trata de un lienzo enmarcado por los bordes de una ventana, dejando poca superficie para el motivo principal. Unas cubiertas de París, casi insignificantes, en relación con la naturaleza salvaje del centro del lienzo, y unos suavizados colores azules, verdes y grises que ofrecen una tonalidad magistral a la obra, de claras alusiones a Matisse. Podríamos decir que se trata de la primera pintura que pone en relación las cubiertas de la ciudad con la naturaleza.

Otra de las obras puristas de la primera época, es "*Le bol blanc*" pintada en 1919, con otras versiones en color rojo. Aquí se sustituye el libro por elementos utilizados por el arquitecto, escuadras, reglas y un plano enrollado. Es la intelectualidad arquitectónica la que toma protagonismo, en equilibrio con el cubo situado en el borde superior de la mesa, y sobre éste, un vaso en posición inquieta, fuera de su borde. Es una espiral de objetos que va de la horizontal a la vertical.

Le bol blanc, ofrece en su composición similitudes con el ático de Beistegui en ese recorrido ascendente al igual que La Chimenea lo hace en las cubiertas de Marsella, donde el conjunto de prismas sobre el plano horizontal viene acompañado por la posición del pequeño teatro.



En el boceto *Nature morte a l'oeuf* el dibujo queda inscrito dentro de un intencionado marco dibujado, lo que produce el interés del cuadro enmarcado como obra purista, de la misma manera que el retrato que se realiza junto a Ozenfant, Yvonne Gallis y Pierret

Jeanneret, disfrazados, son pertenecientes a un encuadre enmarcado y la mirada distante del objetivo fotográfico.

Le Corbusier está concibiendo un vocabulario plástico para aplicar en su arquitectura.

A partir de 1927 y con ocasión de la publicación en la revista *L'architecture Vivante* del artículo *Theorie du Toit-jardin*, Le Corbusier comenzó un nuevo episodio en su arquitectura, en el que trataba sobre la planeidad y el uso de la cubierta como terraza-jardín.

El Toit-terrasse se convertirá pronto en el Toit-jardin, como se aprecia en la terraza de su estudio en París, donde el libre crecimiento vegetal era una primera experiencia.

Podemos sugerir que el primer toit-jardin que elabora Le Corbusier no se encuentra en ningún edificio, más bien aparece en el proyecto del Asilo Flotante, realizado sobre la barcaza en las márgenes del Sena. Es la primera toma de contacto con los paquebotes y su cubierta se convierte en un toit-jardin en movimiento, la naturaleza y vegetación se introducen en su cubierta y las pone en relación con las vistas sobre París y el Sena.

Para convertir esa naturaleza dispersa y lejana en nuevo paisaje, Le Corbusier utiliza un nuevo método, tanto para el dibujo como para la realidad, que combina la naturaleza del exterior con el espacio interior arquitectónico. El punto de vista del dibujo parece trasladarse unos pasos atrás, de manera que el paisaje queda enmarcado, no por el formato del dibujo, sino por un amplio y detallado espacio, para poner ambos en relación intrínseca.

En la Ville Savoye, Le Corbusier realiza una fotografía del solarium desde fuera, desde una posición casi inaccesible, para establecer un encuadre inédito del interior de las terrazas a través de su hueco. En la mesa apoya una serie de objetos, sombrero, gafas de sol, cajetilla... elementos al uso por el hombre que se convierten en reacción poética frente al paisaje, confiriéndole cierta humanización a la composición y poniéndola en relación con la naturaleza del fondo.

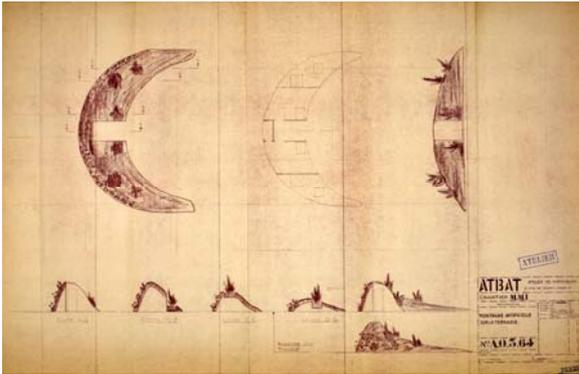


Otras construcciones ofrecen aspectos compositivos con la misma intención. En la casa del lago Lemán, la mesa con las tazas, la tetera y el libro abierto, son aquellas composiciones puristas de naturalezas muertas, que entran en reacción con un paisaje idílico y pintoresco, el barco navegando por las aguas del lago. El plano horizontal de la mesa contra el hueco enmarcado establece la complicidad entre arquitectura y paisaje.

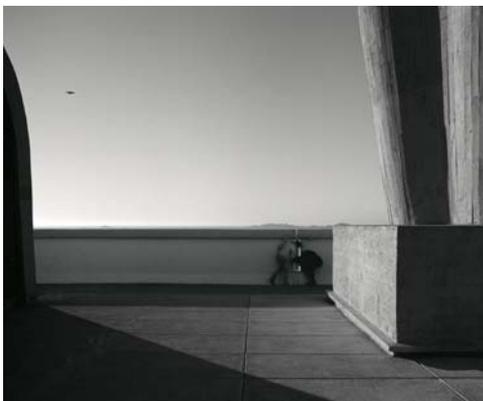
Esta constante incorporación de la naturaleza a su arquitectura resulta explícita en la imagen de la maqueta de las cubiertas de la Unidad de Habitación de Marsella, el gran momento arquitectónico que supone la arquitectura como coronación, como proyecto en sí mismo, independiente de su base de apoyo. El edificio en sí es un paralelepípedo blanco sin

distracciones en su geometría y concentrando la atención en las edificaciones de sus cubiertas.

La propuesta inicial para rematar el espacio en sus límites norte y sur, viene desarrollada en unos planos previos que realiza Le Corbusier en que las formas de luna en peralte, formas recogidas como veremos en Turín, cerraban el interior del conjunto en sus extremos. Colinas artificiales cargadas de vegetación que trataban de introducir un nuevo paisaje natural en los extremos de la cubierta. Esta propuesta, afortunadamente no fue realizada, y la definitiva de mayor sutileza, permite poner arquitectura y naturaleza lejana en mejor armonía.



Es en Marsella, donde aplica una nueva configuración para la presencia del paisaje. *"Dejad abierta las tres juntas de dilatación"*, es una innovación en el sistema de hueco-ventana de los muros de coronación. Ya no es un acto pasivo de la contemplación, la visión no atraviesa ese umbral de la ventana, es necesario acercarse para mirar, no para contemplar.



La cubierta se convierte en el importante espacio de oxigenación para el hombre, un lugar donde realizar ejercicios físicos y deportivos, ya sean individuales o colectivos, y cuyo símbolo claro y elemental se encuentra en la pista de atletismo que envuelve la coronación de Marsella.

Volviendo a la Ville Savoye , cuando Le Corbusier visita en Poissy la parcela para proyectar la Ville Savoye, se encontró con un lugar especial. Sobre los terrenos, una gran extensión de hierba formaba una suave loma abombada y rodeada en su perímetro por una masa de árboles que ponían límite a la parcela. Esa suave loma es menor en el pronunciamiento curvo de las intenciones aparecidas en su dibujo; la realidad es una suave pendiente en dirección Este-Oeste. La intención del dibujo está en ubicar la casa en el punto más alto del

terreno. Se encontró con un verdadero paisaje en sí mismo, con lo que en principio, no había lugar para un nuevo paisaje artificial allí donde la presencia de la naturaleza estaba garantizada. Concebida la casa como un recorrido continuo, Le Corbusier nos recuerda aquel sistema de recorrido a pié que descubre en la arquitectura árabe: *“La arquitectura árabe nos da una enseñanza precisa. Se aprecia mientras nos movemos con los pies. Es mientras paseamos, mientras nos desplazamos, como vemos desarrollarse las disposiciones arquitectónicas que ofrecen aspectos constantemente variados, inesperados, a veces asombrosos.”*

Desde el exterior, si observamos la imagen plana de la fachada sur, no podemos establecer, dentro del prisma de primera planta a través de los cuatro huecos unidos en uno, que es lo que pertenece a cada estancia de la casa. El jardín pensil en contacto con el salón podría ser otra estancia interior doméstica; pero no es así, es un espacio abierto y dilatado, una sorpresa desde el interior poco detectada desde el exterior. Esa imagen nos sugiere que Le Corbusier la hubiera entendido como una excavación, un sólido indeformable en sus bordes donde el escultor ha extraído la masa justa y necesaria para conformar el vacío excavado del jardín pensil.



El conjunto de estancias se unen para arropar ese jardín pensil, vacío esculpido que distribuye la luz, es un lugar para el movimiento en busca de la posición más estratégica para la contemplación del paisaje.

Pero la pieza especial de ambas terrazas, pensil y solarium, está en las mesas delante de las ventanas. La metáfora de la mesa-ventana es la imagen con mayor carga poética realizada por Le Corbusier. Desde su viaje a la Toscana, en su visita a la Cartuja de Ema, retoma de forma constante aquella imagen de las celdas donde una tapadera de madera se abate para abrir la pequeña alacena donde los monjes cartujos guardaban sus pertenencias.

En el solarium, comprobamos como Le Corbusier formaliza en sus muros una independencia plástica que le convierten en una planta más orgánica y diferente a las inferiores. Un muro que envuelve todo el espacio superior como desembocadura de la rampa y se abre en el fondo de la misma, en una ventana que representa el final de la *promenade*.



El muro, en su planta ondulada y quebrada, está referenciado a la época de la pintura purista, en la que una guitarra o formas sinuosas hacían de fondo de la composición. Aquí es el fondo de la composición espacial, envolviendo el mágico lugar como final del recorrido. Un muro blanco, terso y limpio en su envoltorio exterior para recibir y expulsar al viento, se convierte en el interior en delicada trama estructural. Así, la ventana aparece enmarcada por los nervios, que le confiere un concepto de marco de cuadro, marco de una pintura paisajística que adquiere diversidad de amplitud de campo según la distancia del espectador, convirtiéndose un cuadro en movimiento.

Desde la terraza-cubierta, y en comparación con el dibujo de Le Corbusier desde ese ángulo, se descubren ciertas diferencias entre las intenciones proyectadas y la realidad. El dibujo nos ofrece un ángulo de visión, como en la mayoría de sus dibujos, mucho más abierto de lo que un gran angular puede recoger.



Por esa época, Le Corbusier entra en relación con el aristócrata Charles De Beistégui, para la posible realización de un apartamento-ático en el número 16 de la Avenida de los Campos Elíseos de París.

Para ello, De Beistégui, personaje con gran fortuna, excéntrico y admirador del movimiento surrealista, trata de realizar un concurso restringido entre un reducido grupo de prestigiosos arquitectos del momento.

Tras una exultante carta, cargada de seguridad, cierta vanidad y algún desprecio hacia sus colegas, pone punto y final a la disputa por el encargo, y consigue hacerse con el mismo, convenciendo a De Beistégui para realizar una cubierta jardín como remate de una edificación en el centro de París.

La idea persistente de recinto que permanece en sus cubiertas, nos trasladan a la Acrópolis de Atenas o el Foro de Pompeya, así como a los temas escenográficos de Adolphe Appia con las secuencias escalonadas. Ese control de la mirada, por encima de los límites del recinto, eliminado miradas cruzadas.

Una disposición en planta que organiza el recorrido en espiral, con las primeras terrazas delimitadas por setos, algunos correderos, hasta culminar en la chambre a ciel ouvert controlada por altos muros.

El espacio abierto al cielo, donde aparece la referencia de la ciudad a través de sus más importantes monumentos. Iconos como el Arco del Triunfo, Notre-Dame, el Sacre-Coeur, o la Torre Eiffel, nos identifican todo París y su orientación, pero separados del contexto urbano. Se pone en relación el plano horizontal verde con el cielo azul que tiene por techo, la horizontal de los muros con la vertical de la Torre Eiffel, la chimenea anecdótica estilo Luis XIV como metáfora surrealista del Arco del Triunfo.

Los efectos surrealistas se alternaban con la tecnología. En todo el recorrido previo, la serie de setos lineales podían aparecer o desaparecer, en un deslizamiento de sus jardineras mediante sofisticados sistemas eléctricos, a capricho de De Beistégui. Así, la visión de la ciudad de París, aparecía o desaparecía de la vista del espectador, evidenciando con más o menos intención sus monumentos. Un lugar con el equipo más moderno del momento, y que nos trae al recuerdo la película "Mi tío" de Jacques Tati, en sus exagerados sistemas avanzados en la vivienda.

Fuera del recinto no hay nada, sólo la emergente aparición de los monumentos de París por encima de los muros. Toda la idea de crear una realidad interior en relación con el paisaje exterior, estaban comprobadas en la Acrópolis de Atenas, en donde los templos estaban en relación con la lejana naturaleza.

En Mayo de 1928, realiza Le Corbusier su viaje a Barcelona por vez primera, si bien ya había estado por poco tiempo en Madrid con objeto de dar unas conferencias, visitando varios lugares de Castilla como Segovia, Toledo y el Escorial.

En Barcelona, visitó la Sagrada Familia de Gaudí, fijándose de inmediato en las cubiertas onduladas de las escuelas anexas que construyó Gaudí para los hijos de los trabajadores. La "volta catalana" como son las bóvedas regladas allí construidas, le llamaron la atención y tomó nota de ello, como forma de construcción tradicional local, y posiblemente no hiciera uso de ello hasta años más tarde en algunos elementos construidos sobre las cubiertas de Marsella, como forma reglada en hormigón de las chimeneas de ventilación.

En 1930 realiza un viaje a España sobre su máquina Voisin, en compañía del pintor Fernand Leger, de su primo y por entonces socio Pierre Jeanneret y de su hermano músico Albert Jeanneret, en un itinerario parecido al aconsejado por el arquitecto José Luis Sert, recorriendo la costa mediterránea.

Pero un año después, en verano de 1931, inicia un fundamental viaje con destino a Argelia y atravesando España, de nuevo en su Voisin junto a su primo Pierre, en el que resalta el perfecto estado de las carreteras españolas. Este viaje podemos considerarlo, aparte del de Oriente, como el más decisivo y fructífero en el encuentro de nuevos conocimientos. Se dirige al norte de África, para posteriormente atravesar a Marruecos y dirigirse a Argelia, donde recorre los poblados del Valle del M'zab, donde rescatará la disposición de sus cubiertas.

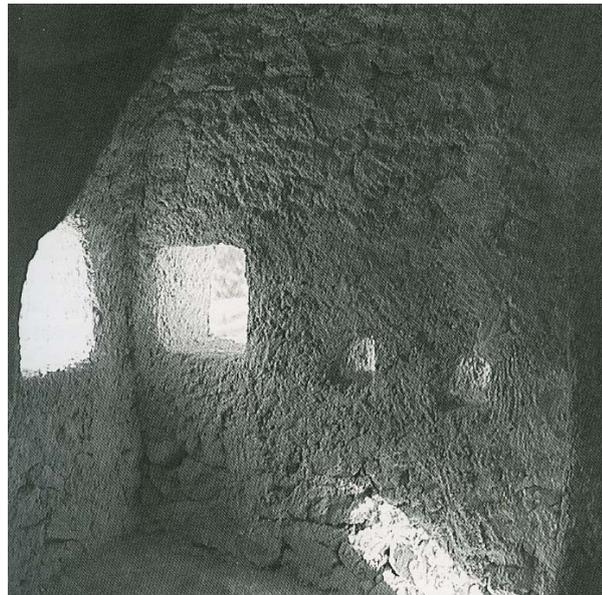
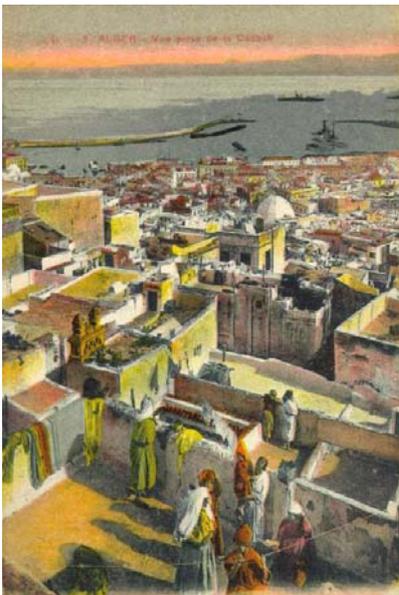
El dibujo de una pequeña capilla en Cataluña, es un ligero croquis compuesto por una nave central, un ábside circular y una discreta torre campanario, en un paisaje desierto. La torre semicilíndrica está rematada por un casquete esférico y dos aperturas superiores en su plano vertical. Esta es una aproximación conocida a las esbeltas torres de las capillas realizadas en Ronchamp años después.

Otro dibujo está referido a una pequeña edificación rural, vista en perspectiva axonométrica, para tratar de realzar la intención del mismo: la de muros altos que conforman un recinto, absorbiendo éste en su esquina una pequeña construcción.



Resulta elocuente la fotografía que realiza en la Alhambra de Granada, en el Patio de los Arrayanes, con la lámina de agua en primer plano, el pórtico del palacio en segundo, y por encima de ellos, el potente prisma de la torre de Comares, donde dijo encontrar el lirismo de las invenciones humanas. Este impresionante conjunto de palacios, jardines y arquitecturas diversas nos trasladan a una posición al sur de la cubierta de la Unidad de Habitación de Marsella.

La arquitectura vernácula que va asociada al clima, lugar y uso, tiene su principal aportación para Le Corbusier, no sólo en el conjunto urbano, calles y adarves, intrincado juego de luces y sombras, sino que despierta con especial énfasis en el uso de las terrazas, lugar de intensa vida doméstica.



Los gruesos muros vistos en los poblados del valle del M'zab, y sus juegos de luces y sombras tendrán especial repercusión en la capilla de Ronchamp. Los huecos taladrados en esos muros como troneras profundas, permiten un control muy preciso de la iluminación interior, creando la atmósfera necesaria de cara a la meditación.

Aparte de estos sistemas de iluminación, encontramos otro, el más delicado y sublime, que es el de la propia cubierta. El peso del techo de hormigón gravita en el interior mediante minúsculos apoyos sobre los muros perimetrales, elevándose por encima de éstos y proyectando un continuo y delicado haz luminoso sobre el abovedado plano de hormigón, convirtiendo el espacio de silencio y meditación en el auténtico espacio de intimidad.

De especial relevancia es el Serapeum de Villa Adriana y sus entradas de luz natural. Sus dibujos revelan con el claroscuro las intenciones para que las formas cilíndricas y abovedadas reciban y distribuyan la luz sobre su rugosa superficie.

Le Corbusier, ya acostumbrado a buscar y coleccionar los objetos considerados a reacción poética, tenía sobre su mesa de trabajo el caparazón del cangrejo que había encontrado en la playa de Long Island. También los dibujos de conchas, caracolas, almejas, que realizaba en aquella época. Esta colección de objetos coincide con el nacimiento del proyecto de Ronchamp y constituyen una nueva fuente de inspiración en su investigación plástica.

El estudio del caparazón le sirve como idea generadora de la forma que da cobertura a la capilla, en especial su forma estructural autoportante, una estructura hueca al interior compuesta por dos membranas delgadas muy resistentes, situación que vincula a las dos hojas de hormigón armado que resuelve con una serie de vigas intermedias paralelas en toda su envolvente.

Observando los vuelos de la cubierta en sección, retomamos las imágenes de la máquina en la forma envolvente del ala del avión, como formas aerodinámicas, huecas en su interior, con la delgada lámina envolvente de las alas.

De la misma manera que las formas náuticas de embarcaciones de los lagos suizos, las reutiliza para resolver como proa el ángulo más decisivo y potente de Ronchamp.



A ello se une el sistema de recogida de aguas de la cubierta por un único punto, la gran gárgola o rebosadero hidráulico. Una idea intuitiva que le lleva a inventar una forma más que original en la cubierta, y que traslada a obras posteriores como algunas de Chandigarh, pues ya había estudiado en sus visitas, las presas y la caída libre del agua. En el Mediterráneo, encontramos numerosas similitudes, tanto de la forma como de la función, pero la más asombrosa es la fotografía publicada en 1958 de una cantina-bodega situada en la isla de Ischia cerca del golfo de Nápoles; en ella los pozos de ventilación

orientados en tres direcciones diferentes muestran una clara coincidencia con las tres capillas de Ronchamp. Sin embargo a Le Corbusier le llama la atención estas semejanzas: *“Un encuentro realmente asombroso. No sabía nada de Ischia, ni siquiera sabía de la existencia de esta isla, y pensaba que se trataba de las Cícladas... no se trata de trucos, tal vez las chimeneas sean de un metro de ancho...bueno, la luz.”*



Será el transatlántico el ejemplo de máquina que tendrá mayor relevancia para Le Corbusier. Numerosos viajes en él, le permiten una continua observación, anotaciones y croquis, para hacer del barco un referente en sus construcciones, una continua relación entre la cubierta del barco y la cubierta de la edificación.

Le Corbusier insistía en difundir la ventajas que se obtenía a través de un hábitat concentrado, que permitían el desarrollo de funciones comunes como guarderías, gimnasio y comedores. Lo llevará a la práctica en las cubiertas de las Unidades de Habitación a modo de gran transatlántico que surca las tierras en un entorno rodeado de naturaleza.

Un hecho determinante fue la visita que realiza en 1934 a la fábrica Fiat en el Lingotto, próxima a Turín. Esta excelente obra de terminada en 1923 fue realizada por el ingeniero Giacomo Matté Truco, en la época de revolución industrial, y fruto de la visita de Giovanni Agnelli realiza a la planta Ford de Detroit, apilando en plantas sucesivas los diferentes usos industriales que en Detroit se resolvían en plantas sobre el terreno ocupando una gran extensión.

La cubierta del Lingotto remata esa gran factoría de automóviles de más de quinientos metros de longitud con una pista elevada donde se subían los prototipos para su prueba. Una pista, a veces de carreras, que necesitaba en sus extremos de un acusado peralte y de una geometría estricta para insertarse en la planta.

Su coronación, con la pista de pruebas, le añade también el aspecto de gran buque con sus extremos levantados, y una serie de puentes, chimeneas y pasarelas que le confieren una plasticidad náutica.

Aunque la cubierta de la Unidad de Marsella, se convertía en un recinto construido por el hombre a su medida, por lo que no podía poner en práctica las potentes formas alabeadas, pero lo traslada a su propuesta para Argel como autopista elevada sobre la ciudad.

En el extremo sur de Marsella, los muros interiores a la pista aparecen tallados en forma de peralte, como elemento final metafórico de lo ya visto en Turín.

La cabaña y la carpa dibujadas por Le Corbusier como *a* y *b*, irán destinadas simbólicamente a descansar sobre la cubierta de l'Unité, en clara combinación con el esquema axonométrico de la tienda nómada recogida por un recinto cerrado con la tensada valla protectora. La construcción más elemental envuelta por unos límites de seguridad. La botella y el cajón-apartamento pertenecen al entramado interior, a los cajones de hormigón superpuestos en infinitas combinaciones como describe el dibujo.

En el croquis de la Acrópolis, está la primera imagen de la Unité. Las proporciones de la roca oscura, la posición del horizonte y el mar, y la ocupación de su meseta en promontorio con las piezas de los templos, asemejan proporciones a las ahora construidas. También en el dibujo del monte Athos, aparecen volúmenes similares, en el que emerge la torre con protagonismo, al modo que las torres de ascensores en hormigón marcan el hito vertical de sus cubiertas.

Si recuperamos un dibujo inicial preparatorio de la pintura purista *La Cheminée*, vemos que se recogen los objetos sobre la repisa y no aparece la boca de la chimenea en su esquina inferior izquierda, como en el lienzo definitivo. Es un dibujo de abstracción geométrica, de claroscuros en el centro del papel, en el aire, como la prolongación que Le Corbusier otorgaba a la cubierta de la Unité de Marsella, y que podría formar parte del anterior conjunto de croquis de paisajes sobre promontorios.

El lugar de reunión que nos conduce al edificio del Secretariado en Chandigarh, con la gran terraza constituida por múltiples elementos en la que el recorrido a través de rampas y escaleras se convierte en verdadero protagonista de la cubierta. Una auténtica *promenade* desde la que se puede palpar de cerca la arquitectura, y dónde se puede encontrar el lugar para el descanso, la reflexión o la charla, a la vez de poder observar las cubiertas del edificio de la Asamblea, uno de los episodios más escultóricos de sus cubiertas, donde las formas claras y potentes emergen en la suave silueta del paisaje indio.



En Marsella, salvo la edificación del gimnasio, centrada en su eje al modo que lo hiciera el Templo de Júpiter en Pompeya, el resto de construcciones se desvían del mismo perdiendo la simetría, una desviación en el eje que afecta a los elementos que rodean al Foro pompeyano, resultando al final una composición equilibrada, sin sobresaltos, en torno a un eje longitudinal latente.

Para establecer el espacio arquitectónico en la cubierta de Marsella, lo primero que se construyó fue su cerramiento exterior, su alto peto de coronación de 1,60 metros y que conforma desde los inicios, la idea de recinto en la toit-terrasse. Se pone en relación el espacio arquitectónico con el paisaje que nos permite divisar a la altura de la vista: el mar y las montañas. Se omite la ciudad, todo lo innecesario para un lugar de silencio, de relación, de deporte...de un lugar para la vida.

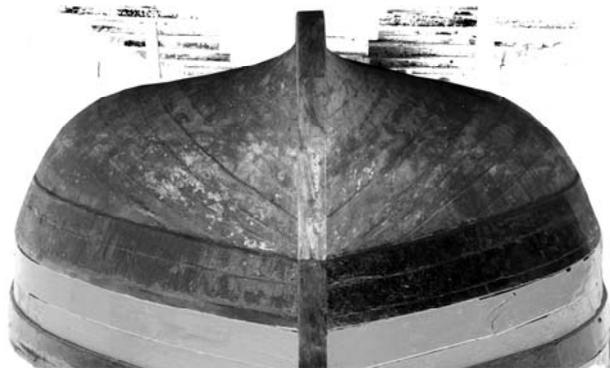
Lo más sobresaliente está en la intención, aquélla que trata la cubierta como foro público, el ágora o lugar de encuentro colectivo que deja de estar en el centro de la ciudad para posicionarse en lo más alto, en un recinto elevado como en Atenas. La simbología de este foro está presente en el teatro posicionado al norte, en el gimnasio presidiendo el eje nortesur, o en la guardería elevada sobre la lámina de agua al sur.

El hormigón armado se convierte en el material que modela todo el conjunto de construcciones y emergen en la cubierta de su malla estructural, al modo que lo hacían los templos en la Acrópolis, que parecían brotar del subsuelo de la colina.

La posición emergente del teatro al norte del recinto, el símbolo cultural e intelectual, como la grada del templo de Júpiter preside el norte de su foro...

Solamente el pavimento de grandes losas de hormigón prefabricado nos pone en relación con la geometría de la planta. *“Creo que la escultura está muy cerca de incorporarse a la arquitectura de los edificios”.*

Es un conjunto de objetos a reacción poética, como las naturalezas muertas expresadas en su época purista, y dónde la metáfora más aguda se evidencia en las dos agrupaciones de rocas escultóricas situadas a ambos lados del sur de la cubierta. Con ayuda de su amigo escultor Savina, realiza éstas montañas artificiales en hormigón, introduciendo mayor escultura en la arquitectura, en una estrategia de expresión plástica para acercarnos el paisaje montañoso del entorno. Para crear desde el artificio un mundo en relación con la naturaleza.



La cubierta del gimnasio construida como casco invertido de una embarcación, recoge una piel envolvente con un claro sistema estructural situando la quilla en su centro superior y ya visto en otras construcciones portuarias del norte de Europa.

Le Corbusier compuso la versión moderna de la Acrópolis. Los templos, mayor y menor, gimnasio y guardería; el teatro que introduce la dimensión cultural, el ocio y el deporte en los abiertos espacios, en nueva investigación formal en conexión con las formas clásicas griegas.

Si bien William J. R. Curtis nos habla de visitar la cubierta sobre las cinco o seis de la tarde, creo más recomendable hacerlo al amanecer, comprobando antes de que los rayos solares se arrojen en la cubierta, ocultos por las montañas del Este, la incidencia sobre el mar Mediterráneo que recibe una luz intensa, y que poco a poco, van tomando fuerza los volúmenes emergentes arrojando sombras unos sobre otros, en ese juego sabio de formas construidas bajo la luz.

“Cuando asistimos a una función circense, nos angustiamos por ver si el acróbata, en su peligroso salto, alcanzará la cuerda tendida. No sabemos si entrena todos los días, si para

ello renuncia a miles de gestos frívolos y superfluos. Para él sólo cuenta una cosa: ¿Alcanzó su objetivo? ¿Consiguió llegar al trapezio? Supone ya una suerte peligrosa haber podido cumplir, a lo largo de sucesivas jornadas de 24 horas, que son el pan cotidiano de una vida, los actos necesarios que nos llevan al final de una carrera: dirección exacta, regularidad y constancia en el esfuerzo, minuciosidad y exactitud en el gesto, distribución del tiempo, moral inquebrantable...el fondo del saco consiste en el hecho de que, una vez acabado todo, pagado o no pagado, ganado o perdido, el resultado que se presente produzca una emoción tan fuerte e intensa como para que pueda ser calificada de innomable, vocablo con el que se quiere indicar una de las vías de la felicidad y que no es traducible, cosa curiosa, en algunas lenguas”.

Le Corbusier, con la regularidad y constancia en el esfuerzo, con la moral inquebrantable, fue el acróbata que alcanzó la cuerda tendida. Y desde luego, alcanzó su objetivo. La complejidad y contradicción de su arquitectura, en particular de todas las cubiertas investigadas, en continua revisión y análisis, nos produce esa innomable emoción, y que generación tras generación, pueden sentir la misma experiencia.

El 27 de Agosto de 1965, Le Corbusier falleció de un ataque al corazón mientras nadaba en las aguas de su amado Mediterráneo, en Cap Martin. Fue enterrado, junto a su esposa Ivonne, en Roquebrune, en la tumba que había diseñado en 1957, y que representa su último toit-jardin elevado en un promontorio sobre el paisaje mediterráneo: la última metáfora de la Acrópolis de Atenas como recinto elevado sobre el mar y las montañas.

Un rectángulo, del que emergen dos prismas, volúmenes puros bajo la luz, el cubo de las lápidas y el cilindro recipiente de las flores. Todo ello, encerrado en un nuevo recinto ahora delimitado, no por altos muros, sino por la franja vegetal, aquélla que el viento, pájaros e insectos se ocuparán de depositar las semillas para el crecimiento de especies vegetales. El mar y la montaña, serán como no, su telón de fondo.

Le Corbusier ofrece un posible camino a seguir, en especial a los estudiantes de arquitectura, en el conocimiento y en su formación como arquitecto, y que podemos resumir en:

- Establecer relación, desde muy joven, con L'Éplattenier, su maestro y tutor, que supo dirigirle en su periodo formativo, a través del dibujo, de la integración de la naturaleza en las composiciones plásticas y del empuje final para dedicarse a la arquitectura.
- La realización de largos e intensos viajes, conociendo la historia de la arquitectura del Mediterráneo, visitando algunos lugares con insistencia, leyendo y documentándose sobre los mismos, dibujando y fotografiando, y asimilando tantos episodios que le emocionaron y que fueron su principal fuente de inspiración. Un archivo en la memoria, expresado en sus carnets de viajes, como fuente del conocimiento.
- Incorporar la naturaleza a la arquitectura, atrapándola en forma de paisaje para pertenecer a la obra arquitectónica, y en especial a las cubiertas construidas.
- Penetrar en otros mundos, el de la máquina, la pintura o la escultura, como ramas que forman parte del conocimiento artístico, estableciendo nuevas relaciones entre ellas y su propia arquitectura.

PROCESO DE REELABORACION

Para adaptar la presente Tesis Doctoral a la línea editorial de la colección Arquia/Tesis de la Fundación Caja de Arquitectos sería necesario realizar los siguientes ajustes:

- Minimizar las referencias bibliográficas y reducir la extensión de sus textos.
- Eliminar algunas de las imágenes menos representativas.

José Luis Daroca Bruño