–48

El hombre que veía vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la Tierra

XAVIER MONTEYS. Le Corbusier demuestra a lo largo de su vida, a través de sus observaciones recogidas en textos, croquis y dibujos, un interés sostenido por el paisaje. Paisajes que recoge de forma precisa y que muchas veces completan –más que acompañan– sus proyectos de arquitectura.

Pero más allá de la atención dispensada a este episodio (probablemente más que ningún otro de sus contemporáneos), se pueden observar ciertas predilecciones en las vistas y en los "encuadres" escogidos, y, si es cierta la afirmación que hay tantos paisajes como espectadores, entonces estamos sin duda ante "los paisajes de Le Corbusier".

En algunas ocasiones su atención recae sobre aquellos episodios relacionados con los elementos sobresalientes del paisaje, representados por el monte o el promontorio que se alza solitario. Parece como si algunos de estos elementos, contrastados con el horizonte, tomaran vida propia y se constituyeran en pequeñas geografías sobre las que se puede intervenir, como atestiguan algunas de sus obras. Este resulta el caso paradigmático de la capilla de Ronchamp, en la que se hace explícito desde los primeros croquis del lugar *(fig. 1)*, y también de las ondulaciones de Fort l'Empereur en Argel o de Saint Gaudens, en los Pirineos, en los que su arquitectura corona estos promontorios, abriéndose a los cuatro vientos y evocando lo que Le Corbusier denominaba "formas acústicas". A propósito del inicio de la capilla de Ronchamp, escribe: « ... Une personalité respectable était toutefois présente, c'était le paysage, les quatre horizonts. Ce sont eux qui ont commandé »[1]. Los dibujos que realiza del monasterio de Simonos Petra *(fig. 2)*, del monte Athos, de la Acrópolis de Atenas *(fig. 3)*, o el que dibuja en España en 1928 *(fig. 4)* recogen a la perfección esta fascinación por los promontorios y su coronamiento.

En algunas ocasiones estas vistas se toman desde abajo, acrecentando el misterio de la construcción que corona el alto, mostrándonos tan solo una parte de ella sin que sepamos qué esconde tras sus muros. Resultan así algunos dibujos de casas encerradas por muros en Estambul (que publica en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*) *(fig. 5)*, que bien podría ser la misma disposición de masas que vio en la Cartuja de Ema. Composiciones que parecen ser el origen de algunos esbozos de agrupaciones a partir del sistema Dom-ino *(fig. 6)*, que se publican en *Vers une Architecture*, o del conocido dibujo de la Villa Savoye que acompaña el proyecto en la *Œuvre complète*, en el que abulta el terreno que alberga la villa hasta forzar su visión desde abajo *(fig. 7)*.

Otras veces parece acercarse a la misma escena. En esos casos la intención está concentrada en algo que se sale de la composición. Se podría decir que son un caso particular del anterior. Sus dibujos son una forma de plasmar la emoción que produce enfrentarnos a algo que sobrepasa nuestro tamaño y que nos empequeñece. La manera de hacerlo es que el objeto de nuestra atención casi no quepa en el encuadre, de este modo, al mismo tiempo, reflejamos su tamaño y nuestra proximidad. En estas ocasiones el objeto deviene algo táctil, como muestran los dibujos de Pisa, con la mole del baptisterio a un lado *(fig. 8)*, el Pan de Azúcar de Río de Janeiro *(fig. 9)*, la efigie de Gizeh en Egipto (fig. 10), y las columnas del Partenón *(fig. 11)*.

En todos estos casos Le Corbusier emplea un recurso similar, que podríamos definir con relación a la predominante composición horizontal de sus paisajes. En ellos, aunque sigue habiendo un horizonte, se siente la presencia de algo que parece que veamos por el rabillo del ojo. Esto trasmite una sensación muy precisa, que es la de encontrarnos, si no a cubierto, sí amparados por la presencia de un gran masa, como si estuviéramos junto a un gran animal.

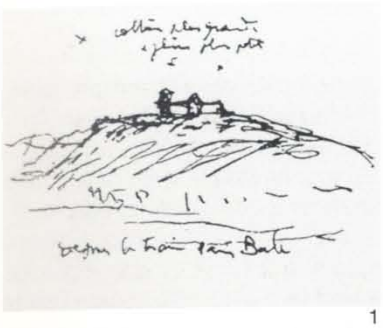
Pero una de estas predilecciones, tal vez la que exhibe con mayor frecuencia, es la reiterada devoción por el horizonte, un horizonte sobre el que dispone algunas figuras, ya sean montañas, caprichosas formaciones rocosas, barcos o edificios.

> L'œil de l'homme qui voit de vastes horizons est plus hautain –escribe en el "Corolario Brasileño"– les vastes horizons confèrent de la dignité; c'est une réflexion d'urbaniste[3].

Sobre una escueta línea horizontal, Le Corbusier recoge monolitos de piedra que se yerguen majestuosos e inquietantes sobre la costa, y que escoge para ilustrar la predominancia del ángulo recto, al que dedica un poema en 1955[3]. Un tipo de

–1 Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, 7ª edición, a cargo de René Bolle Reddat, Association Œuvre de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp 1997, p. 235. **–2** Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris 1930, p. 235. **–3** Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, ed. Verve, Paris, 1955.

1 Croquis del emplazamiento de la capilla de Ronchamp con las ruinas de la antigua capilla.
2 Monasterio de Simonos Petra (*Voyage d'Orient*, *Carnet* 3).
3 La acrópolis de Atenas (*Voyage d'Orient*, *Carnet* 4).
4 Dibujo realizado en España en ruta hacia Madrid en 1928 (*Carnet* C11)
5 Casa en Estambul (*L'Art décoratif d'aujour'hui).*
6 Conjunto de viviendas Dom-ino.
7 La Villa Savoye.
8 Pisa. Dibujo del Baptisterio, 1911 (FLC 2506).
9 Río de Janeiro, el Pan de Azúcar, dibujo de 1929 (*Carnet* B4, 279).
10 La esfinge de Gizeh. (*Carnet* F25, 20 de abril de 1952)

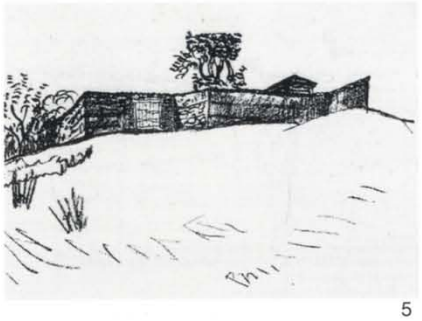


1

2

3

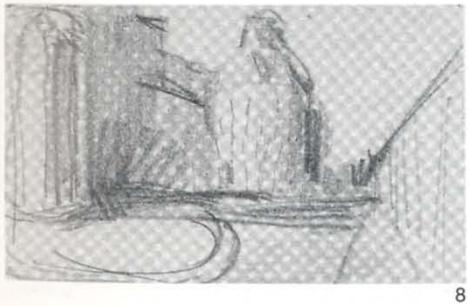
4



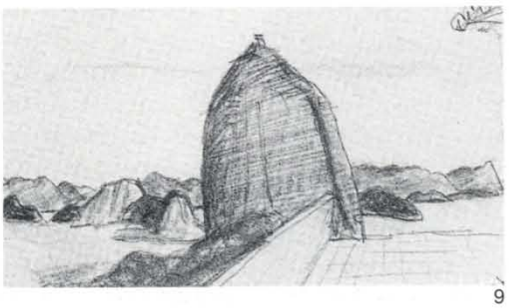
5

6

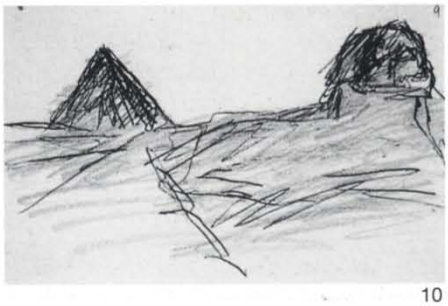
7



8



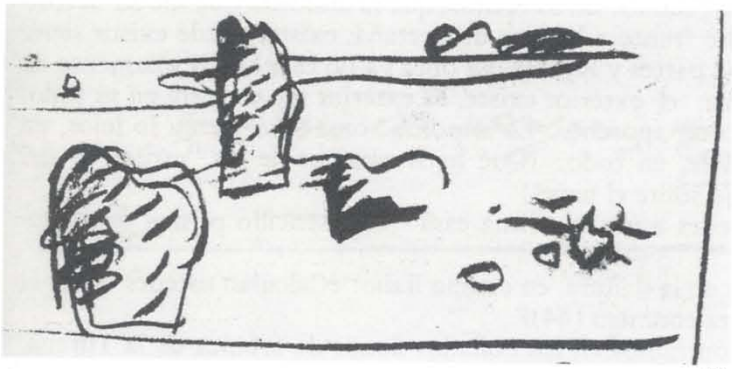
9



10

11 Dibujo de un fragmento del Partenón, septiembre 1911 (Acuarela sobre papel (FLC 187).
12 Dibujo de una playa en Bretaña (*Précisions).*
13 Bretaña. Fotografía recogida en *Une Maison-un Palais*.
14 Los Alpes sobre un mar de nubes.
15 Río de Janeiro, perfil de la costa y los viaductos con las residencias.
16 Argel desde el mar, con la propuesta del Plan Obus.
17 Barcelona. Dibujo desde el mar con los rascacielos propuestos sobre el puerto (*Carnet* C 10. Pâques 1932).
18 Silueta de Manhattan sobre el Hudson.

11



12

13

composición, en definitiva, en la que el contraste entre el horizonte y las masas dispuestas sobre él es el tema central.
Le Corbusier se explica así en *Précisions*:

> Je suis en Bretagne; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan horizontal s'étend vers moi. J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir ; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse.[4] *(fig. 12)*

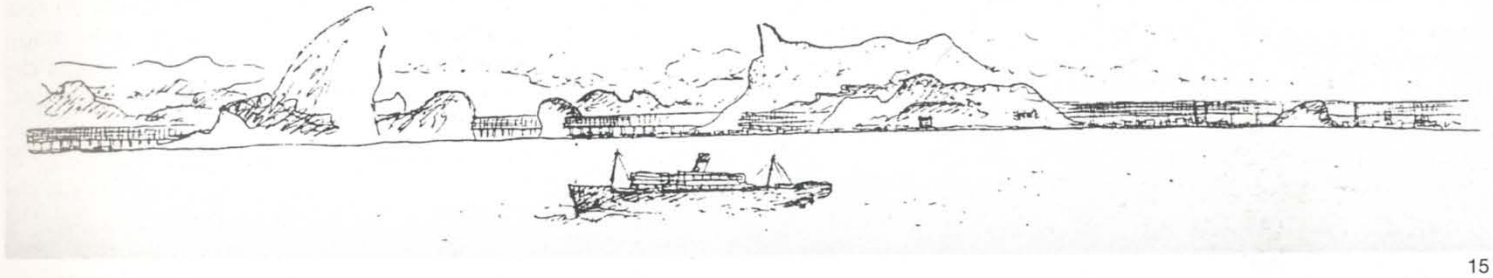
El mismo razonamiento es expresado de otro modo en *Une maison-Un palais*:

> Admettons cette verité de La Palisse : l'œil ne mesure que ce qu'il voit. Il ne voit pas le chaos, ou plutôt il voit mal dans le chaos, dans l'embrouillé. Et sans hésiter, il s'est porté sur ces choses qui ont un aspect. D'un coup, nous nous arrêtons, saisis, mesurant, appréciant: un phénomène geométrique se développe sous nous yeux : roches debout comme des menhirs, horizontale indubitable de la mer, méandre des plages. Et par le magie des rapports, nous voici au pays des songes.[5] *(fig. 13)*

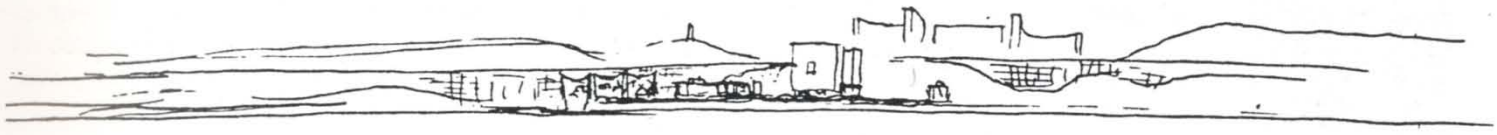
Sobre el horizonte, Le Corbusier retrata en sus croquis las más diversas escenas, pueden ser nubes o formaciones montañosas emergiendo de las nubes, como los Alpes *(fig. 14)*, la silueta de Río de Janeiro sobre el mar *(fig. 15)*, o Argel *(fig. 16)*, o Barcelona *(fig. 17)*. También Nueva York, en la que se recrea realizando una secuencia de bocetos desde el barco, destacando la silueta de Manhattan sobre el estuario del Hudson *(fig. 18)*. La misma forma escogida para mostrar el proyecto de Buenos Aires *(fig. 19)*, que se representa como cinco rectángulos blancos sobre el fondo negro partido por la horizontal que forman las luces de la ciudad y, por encima y debajo de ella, las estrellas en el firmamento y su reflejo sobre el río de La Plata,

–4 Le Corbusier, *Précisions*, cit., p. 76. **–5** Le Corbusier, *Une maison-Un palais*, Crès, Paris 1928, p. 22.

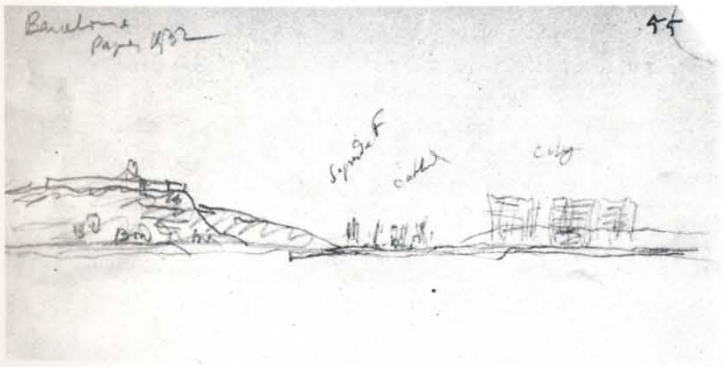
14



15



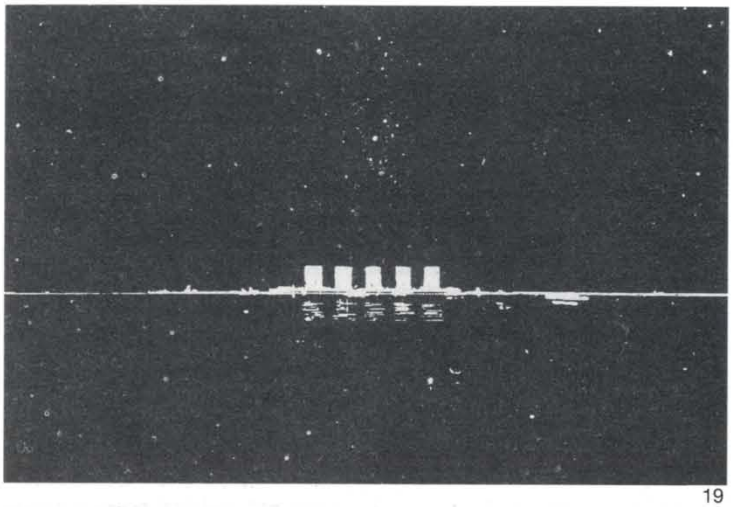
16



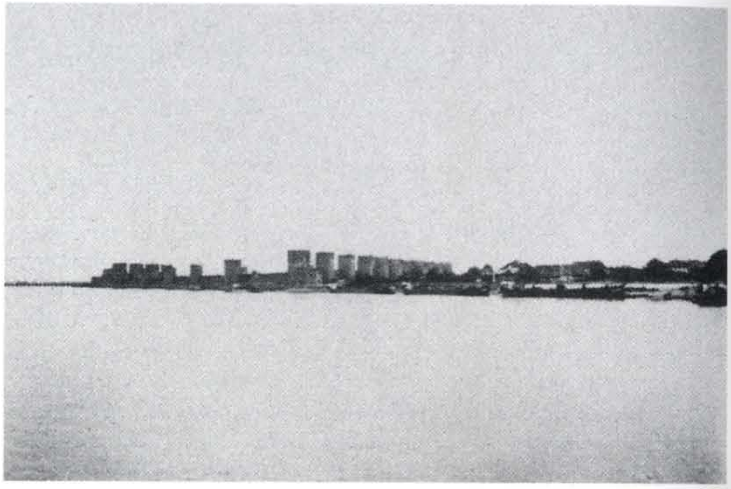
17

18

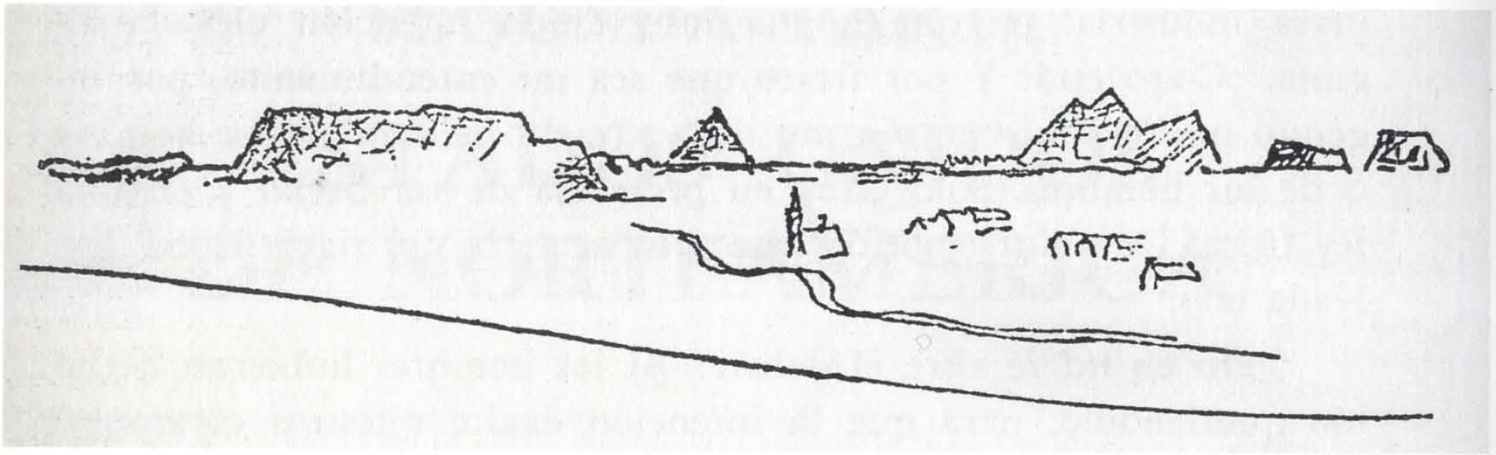
19 Buenos Aires desde el Río de la Plata con los rascacielos de la *Cité d'Affaires.*
20 La fortaleza de Smederevo, retratada por el joven Jeanneret en 1911.
21 Región minera del Borinage. Dibujo publicado en *Quand les Cathédrales étaient blanches.*
22 Dibujo de un molino sobre los *polders*. Publicado en Plans 12, febrero, 1932.
23 Dibujo de un grupo de grúas en el puerto de Rótterdam. Publicado en *Plans* 12, febrero 1932.
24 Vista fantástica de la plaza Roja de Moscú, octubre de 1928. (FLC 45540)
25 El Canal de la Giudecca. (*Carnet La Roche*, p. 34)



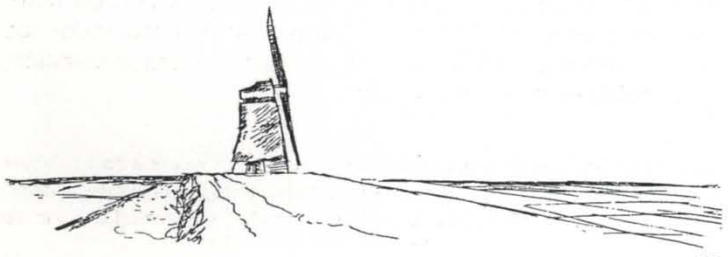
19



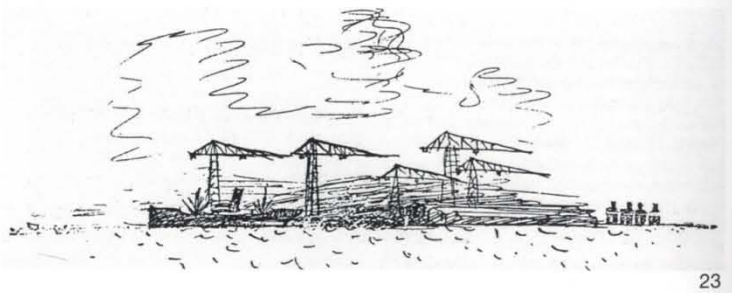
20



21



22



23

24

25

tan parecida a las murallas de la fortaleza de Smederevo[6] retratadas por el joven Jeanneret sobre el Danubio en 1911 *(fig. 20)*.

En el texto que acompaña un croquis realizado desde el tren en la primera parte de *Quand les cathédrales étaient blanches*, "La grandeza reside en el espíritu", Le Corbusier escribe:

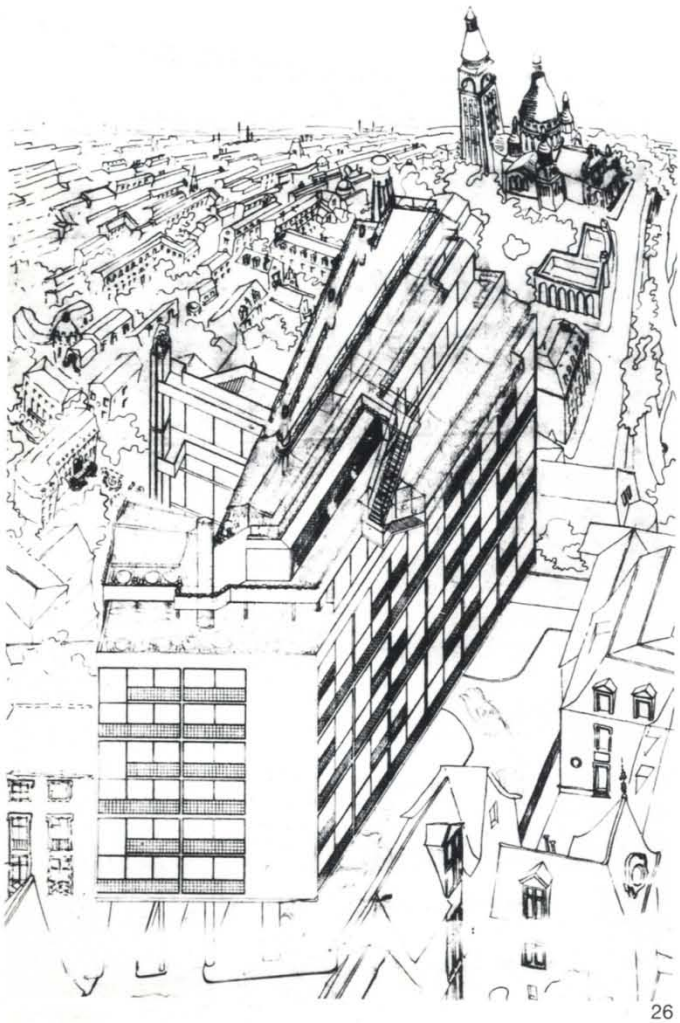
> On passe la frontière franco-belge et le train traverse le "borinage". Qu'est-ce donc, est-ce un mirage? Jusqu'aux horizons se détachent sur le ciel de la plaine des pyramides gigantesques. Je parle de mon premier voyage, il y a longtemps. Mon émotion était intense. Ces monuments sublimes s'enfonçaient dans les profondeurs bleues, à gauche, à droite du train. Ce n'était autre que les "crassiers" des mines de charbons, ces amoncellements de déchets de schiste gris-noir ayant enserré les filons de charbon. Je comprends maintenant: le rail appuyé sur le flanc de chaque talus conduit les wagonnets au sommet des pyramides où ils se déversent. La loi de l'éboulement des terres fixe à jamais le destin des pyramides : une pente de 45 degrés, impeccable. Et ainsi, je suis près du Caire, au pays des Pharaons.
>
> Non, je n'y suis pas! Mon émotion, quoique vive encore, s'émousse. Mon admiration fond. Ce ne sont pas là des chefs-d'œuvre, ce ne sont pas là des œuvres. Ce sont des déchets de schiste simplement. Et d'un coup, je mesure le gouffre qui peut s'ouvrir entre l'aspect d'une chose et la qualité de l'esprit qui l'a suscitée. L'intention est ce qui nous touche au profond du cœur, la qualité de l'esprit apportée à la réalisation de l'œuvre. Ce n'est plus ici qu'une entreprise industrielle où nulle intention élevée n'est intervenue. Pour cause! Et si frais que soit mon entendement, si ingénu que soit mon coeur, eh bien! je n'entends pas ici la parole d'un homme ou des hommes. Ce n'est qu'un fait et qu'une loi de physique. La seule émotion qui demeure est la rigueur de cette loi. Sans plus.
>
> Mais en moi s'ouvre le débat : si des hommes avaient fait cela, le voulant, pour que nos cœurs soient soulevés par l'intention?
>
> Le train a traversé le Borinage et les pyramides n'occupent plus mon esprit.[7] *(fig. 21)*

Toda una declaración de intenciones, en la que tan sólo falta precisar que tal vez sea el gigantesco horizonte contra el que se recorta la llanura el que pone de manifiesto la construcción que atrae su mirada. Tal vez lo que más llama su atención es la desproporción entre el horizonte y los objetos a los que éste presta su apoyo, y parece lógico que no importe demasiado que se trate de pirámides de esquisto o de las colosales montañas de Egipto. Es el horizonte el que dramatiza la escena. Lo mismo podríamos decir de los dibujos de molinos sobre los *polders* en Holanda *(fig. 22)*, y de las grúas en el puerto de Rotterdam *(fig. 23)*. En ellos estos artefactos están dispuestos como gigantes quijotescos sobre una inmensa llanura, convirtiéndolos en algo majestuoso. Esta majestuosidad parece acrecentarse en algunos dibujos en los que el horizonte se curva queriendo mostrarse como un fragmento de la curvatura de la Tierra, como vemos en el dibujo "fantástico" de la plaza roja de Moscú *(fig. 24)*, en el apunte del canal de la Giudecca *(fig. 25)*, y en el escenario que arropa el proyecto de un edificio de viviendas de alquiler en Montmartre de 1935 *(fig. 26)*. Una curvatura que descubrirá desde el avión, cuando abandone el punto de vista a 1,60 m. del suelo y comience a entender que el horizonte no es más que la silueta de la Tierra misma.

En una carta dirigida a W. Ritter, durante la travesía por el Danubio, el joven Jeanneret le da cuenta de su descubrimiento: una composición que se le revela ante sus ojos: el paisaje queda resumido en una delgada franja horizontal de tierra entre el cielo y el agua, « Ci-joint mon premier croquis du Danube. Pensez-vous qu'il recèle toute la grandeur de mon âme d'artiste? » *(fig. 27)*. El comentario se acompaña con un croquis que puede considerarse la matriz de este tipo de composición paisajista[8]. El dibujo contiene en realidad todos los dibujos, una estrecha franja, sobre la que se posa la atención, suspendida entre estos dos elementos.

–6 Esta fortaleza se localiza incorrectamente algunas veces en Negotin. La fortaleza medieval de Smederevo se encuentra en Serbia, en la confluencia del río Jezava con el Danubio. De planta triangular, sus lados quedan rodeados por el agua. **–7** Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, 1937, p. 33 **–8** Carta de Ch. E. Jeanneret a W. Ritter, del 8-6-1911, escrita probablemente entre Carlowitz y Belgrado, según la investigación de Ricardo Daza para su tesis doctoral sobre el Viaje de Oriente.

26 Edificio de viviendas de alquiler en Montmartre, 1935 (FLC 28869).
27 Croquis del horizonte desde el Danubio que acompaña la carta a W. Ritter.
28 Dibujo de Estergom.
29 Perfil de Estambul desde el Bosforo.
30 Patrás.
31 Nápoles.



26

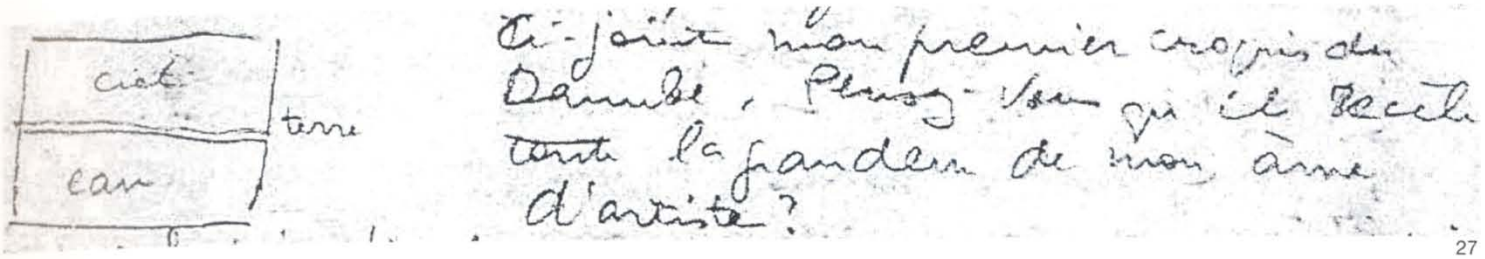
En el mismo viaje escribe:

Il me semble être sur quelque fleuve Amazone, tant les rives sont lointaines et leur futaie inexplorable. Les petits nuages ronds de l'après-midi ouvrent des yeux vaguement blancs. Il n'y a maintenant plus rien à voir qu'une horizontale ; les méandres la rendent continue d'un bord vers l'autre![9]

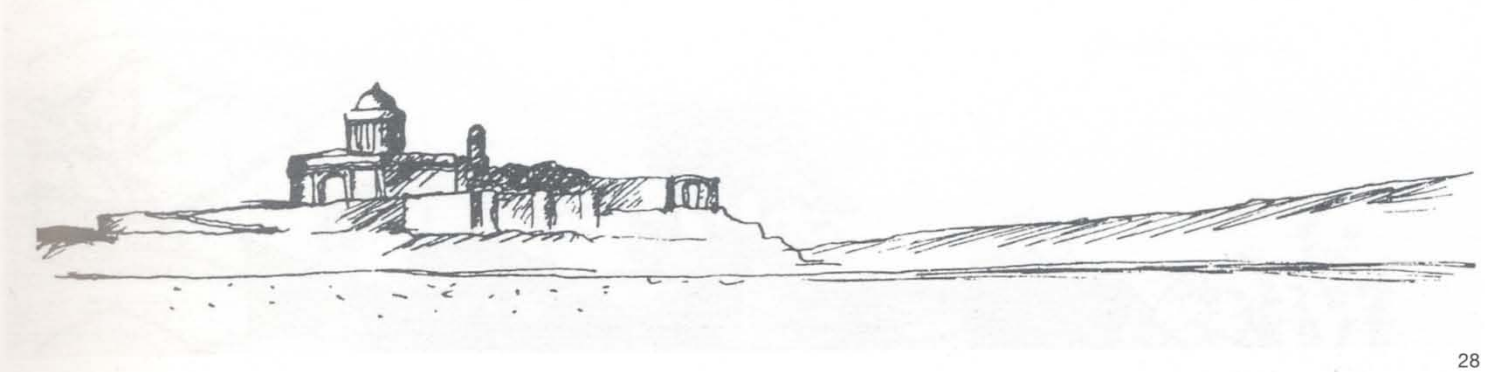
No es pues tanto el horizonte como la escena que representan éste y el objeto destacado y, en cierto modo, agigantado por la gran extensión del horizonte. Durante el viaje de Oriente tendrá ocasión de recrear esta composición basada en el horizonte: la silueta de Estergom *(fig. 28)* o, ya en el mar, Estambul *(fig. 29)*, Patrás *(fig. 30)*, o Nápoles *(fig. 31)*, se prestarán a ilustrar estas composiciones, recreando los perfiles recortados sobre el agua, como si fueran las rúbricas que identifican certeramente esos lugares. La silueta de Notre Dame sobre el perfil quebrado del París medieval *(fig. 32)*, las torres de las murallas de Smederevo sobre el Danubio o las imágenes de algunos de sus proyectos, desde la Ville Contemporaine *(fig. 33)*, hasta más modestos, como Saint Gaudens, representan otros tantos ejemplos de este proceder. Parece haber una voluntad explícita de despejar la vista de cualquier objeto que distraiga la atención: el horizonte hace las veces de bandeja sobre la que se colocan los objetos seleccionados, el cielo pone el fondo.

En todos ellos es determinante, además, la elección del formato panorámico para recoger el paisaje. Este hecho puede suponerse que forma parte de la aversión que sentía por la fotografía[10], en el sentido de que el formato que obtenemos con una máquina es otro muy distinto que el que acaba empleando la mayor parte de las veces Le Corbusier. Este hecho queda ilustrado a la perfección en el montaje que realiza para mostrar el emplazamiento del inmueble proyectado en 1932 en la Rue Fabert, sobre la Esplanade des Invalides de París. En el fotomontaje, Le Corbusier emplea una postal de París, pero la amplia con tinta y acuarela hasta conseguir la vista con el formato deseado, mucho más apaisado *(fig. 34)*.

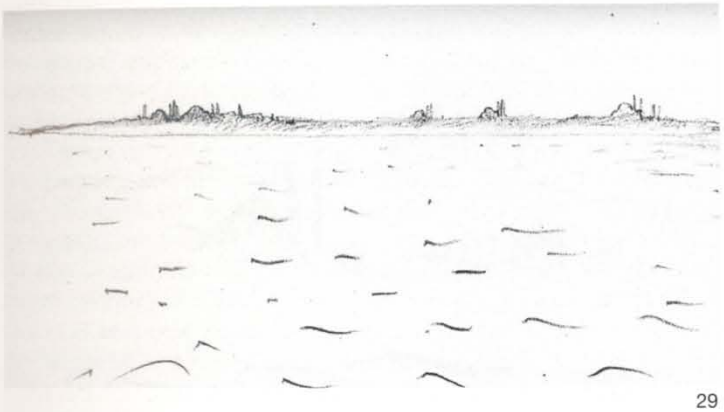
–9 Le Corbusier, *Le voyage d'Orient*, Éditions Parenthèses, Marseille 1987, p. 34. **–10** Conviene llamar la atención sobre el hecho de que los encuadres escogidos por Le Corbusier obedecen a un acto premeditado. Su comentario sobre la máquina de fotografiar Kodak que lleva consigo en su viaje por el Danubio subraya este episodio: « ... je me suis aperçu qu'en confiant mes émotions à un objectif j'oubliais à les faire passer pour moi, ce qui était grave, alors j'ai laissé tomber la Kodak et j'ai pris mon crayon et depuis, j'ai toujours dessiné tout n'importe où ». Citado por Leo Schubert en: *Jeanneret, The City, and photography*, (Le Corbusier; un film de Jacques Barsac, part I (1887-1929), prod. Christian Archambeau y Jacques Barsac. Ciné Service Téchnique, Paris, 1987). Stanislaus Von Moos y Arthur Rüegg, *Le Corbusier before Le Corbusier:* "Applied Arts, Architecture, Interiors, Painting, and Photography", 1907-1922, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, Nueva York 2002, pp. 55 y 286.


ciel
terre
eau
Ai-je joint mon premier croquis du Danube, Plongez-vous qui il recèle toute la grandeur de mon âme d'artiste?

27

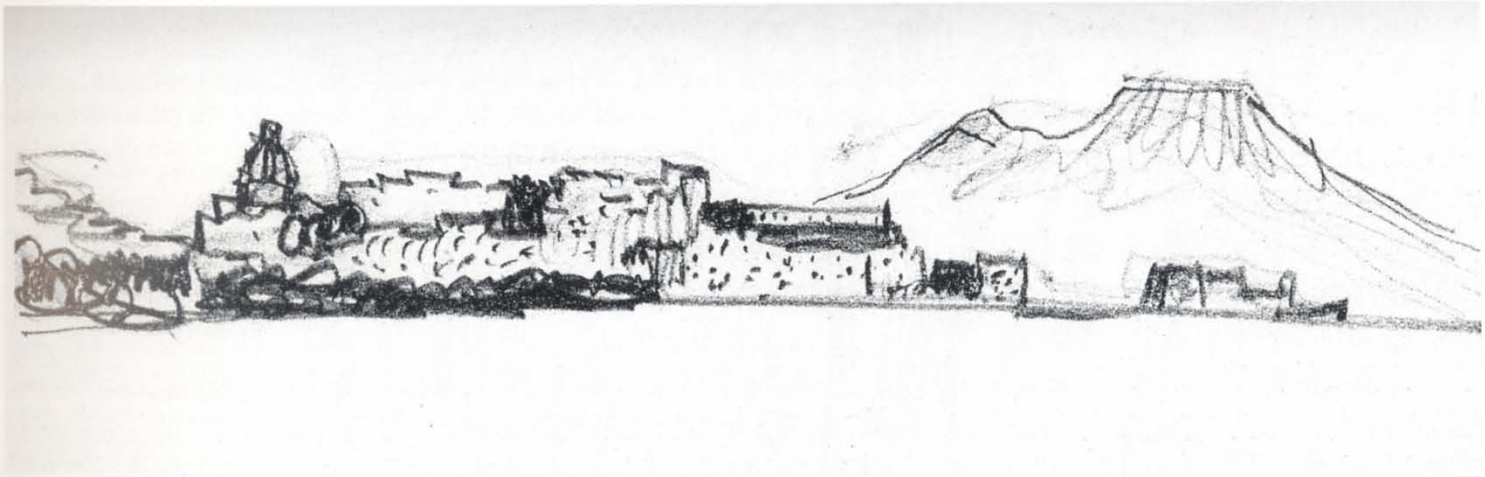


28

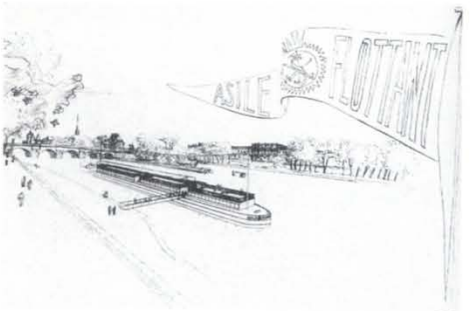


29

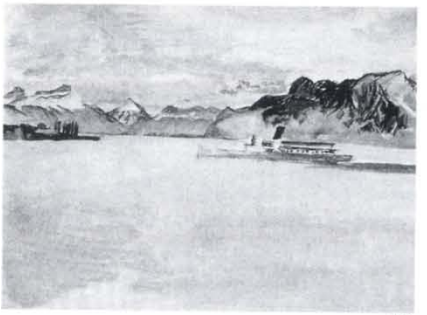
30



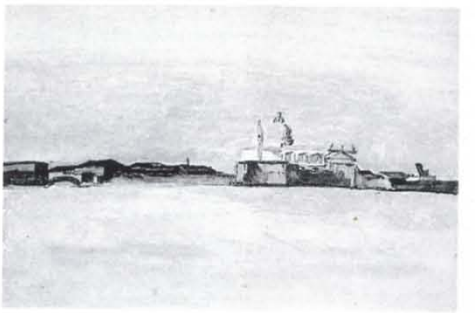
31



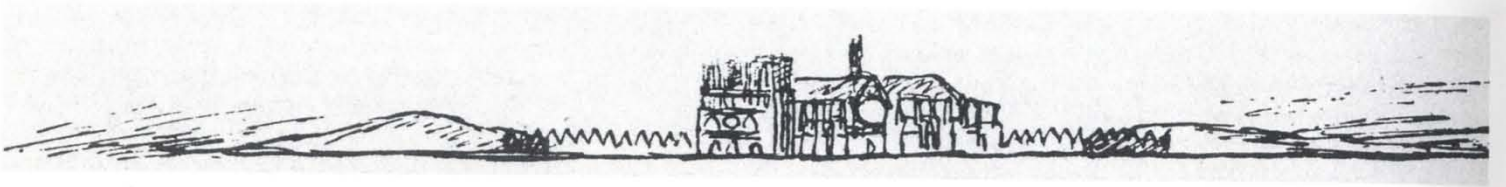
35



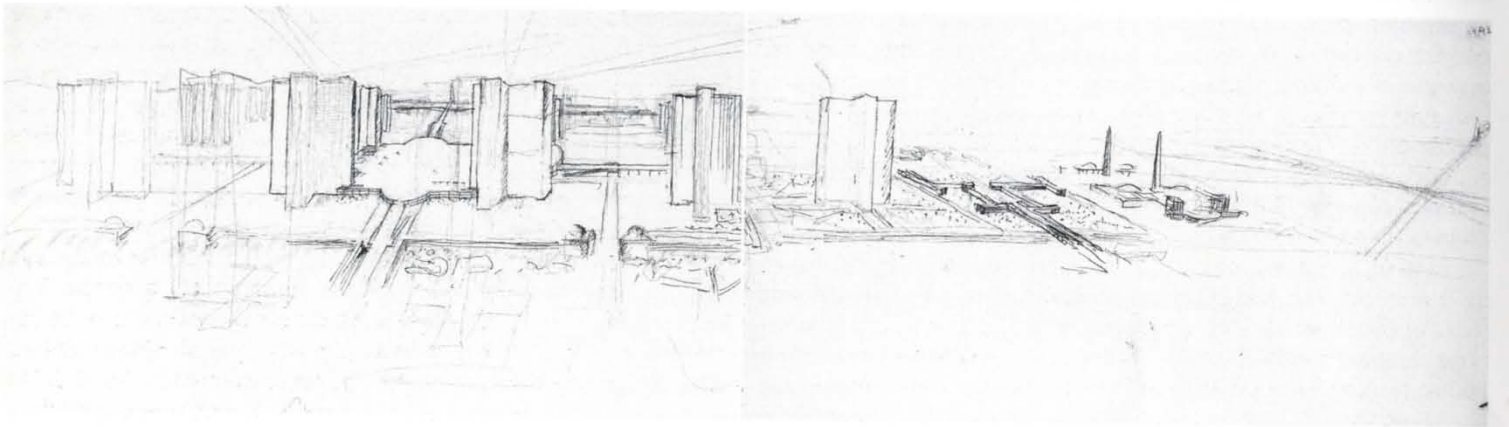
36



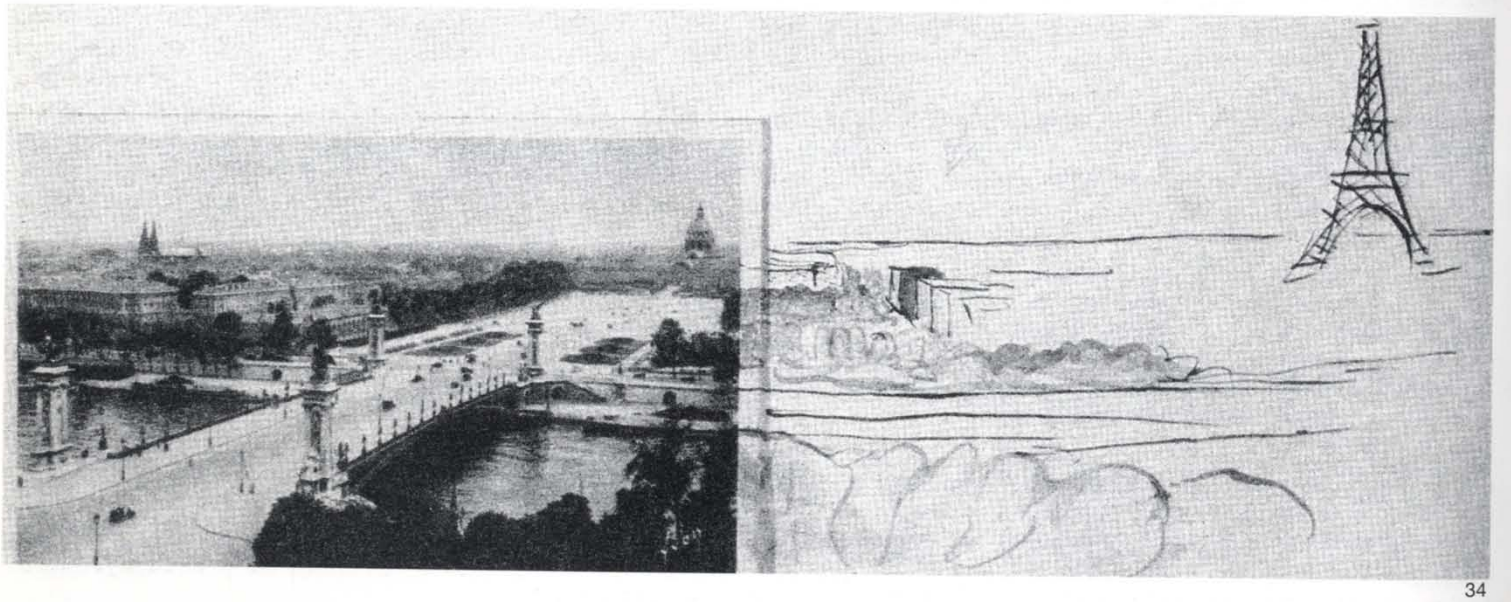
37



32



33



34

32 Notre Dame en el París medieval.
33 Perspectiva de la *Ville Contemporaine* (*Carnet La Roche,* p. 43).
34 Fotomontaje para el emplazamiento del inmueble de la Rue Fabert, 1932.
35 Perspectiva del *Asile flottant* para el Ejército de Salvación, 1929 (FLC 12059).
36 Paisaje lacustre con vapor (*Carnet* 1916-22, p. 89).
37 Vista de San Giorgio y el canal de la Giudecca (*Album* La Roche, p. 32).
38 Dibujo de unas rocas en la playa de Formentor, 1932 (*Carnet* C 10, Pâques 1932).
39 Dibujo del ancla del buque *Vernon S. Hood* desde la cubierta del Vernon S. Hood, Liberty Ship, enero 1945 (*Carnet* D 13).

38

39

Unos siglos atrás, la pintura paisajista parecía tomar el fondo como un complemento de la composición, una composición determinada por la anécdota principal, en torno a la cual se ordena el resto, y completada mediante el segundo plano que garantiza la profundidad de la escena.

Esto podemos encontrarlo en numerosos ejemplos, desde Claudio Lorena a Turner, Corot, Hogart o Constable, y aunque no es una forma de representación habitualmente empleada por Le Corbusier, lo hace algunas veces. En el dibujo de la *péniche* habilitada para alojar un dormitorio del Ejército de Salvación en París, Le Corbusier recurre a esta forma de representación, a modo de escena, en la que la rama de un árbol y el banderín del Ejército de Salvación encuadran la escena como una orla *(fig. 35)*. Una representación que suprime, por cierto, en la *Œuvre complète*[11].

Para él, el horizonte es la anécdota principal. El agua, ya sea del Sena, del Atlántico sur, del Mediterráneo, del lago Leman *(fig. 36)* o del canal de la Giudecca *(fig. 37)*, brinda este plano horizontal en el que los cuerpos escogidos parecen flotar, partiendo la vista en dos mitades y despejando radicalmente la parte inferior. Sólo algún barco, de vez en cuando, parece corroborar que se trata de agua. La atención se fija, sin embargo, no en el agua sino en la tierra, aunque ésta sea tan solo una estrecha franja en la mitad del encuadre, sobre la que se componen las siluetas de cúpulas, torres, montañas, etc.

La atención es atraída hacia lo que para otros es, sencillamente, el fondo de la composición, lo anecdótico.

Precisamente la distancia entre el espectador y el perfil recortado sobre el horizonte hace que las montañas, los edificios, las pirámides o los barcos aparezcan como objetos abarcables y manejables, como los que años antes empleara en sus naturalezas muertas.

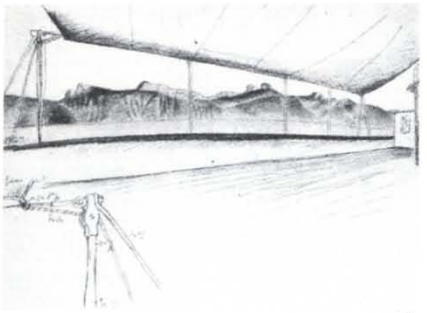
Objetos, ya sean construidos o encontrados, ya sean edificios o montañas. De ellos interesa sólo la forma, en cambio poco importa su tamaño. En la playa de Formentor, que visita en las vacaciones de Pascua de 1932, dibujará piedras como si fueran islas *(fig. 38)*[12]. Y, asomado a la cubierta del barco *Vernon S. Hood* (el mismo sobre el que "descubrió" el Modulor), dibujará en sus *Carnets*[13] el ancla sobre el casco del buque recortada sobre la espuma del mar, que hace las veces de horizonte *(fig. 39)*. No importa el tamaño, y sabe de antemano que un objeto sacado de contexto puede conmover más allá de su utilidad o de su envergadura.

El paisaje en el XVIII parecía obedecer al sentimiento de que "hay un dios en este lugar", cosa que se desvaneció en el XIX, sobre todo a partir de Darwin, incitándose entonces una mirada científica y objetiva. Uno de los pintores que comienza a cambiar el criterio para la elección de los paisajes es Corot. Corot basaba su composición en un hecho simple: «escoger objetos bastante distantes como motivo principal»[14]. Esta predilección puede también interpretarse a través de la avidez que aquel joven Jeanneret parece demostrar por los paisajes que descubre en el viaje de Oriente.

El mar, en Grecia o en Estambul, parece colmar todas sus expectativas de descubrir nuevos "horizontes", serenos, brillantes e inmensos, tan distintos a los procurados por el cerrado valle de La Chaux-de-Fonds *(fig. 40)*, que el mismo pintara cuando era un joven estudiante de artes aplicadas *(fig. 41)*. Un paisaje que, desde La Chaux-de-Fonds, tan sólo podía intuir al compararlo con esos mares de nubes sobre los que se recortaban las crestas de su montañoso país. Mares de nubes como los que se recogían en las guías de viaje de La Chaux-de-Fonds *(fig. 42)*. Unos años más tarde, en el comentario que precede a la descripción de la casa junto al lago Leman construida para el retiro de sus padres, en 1923, dice:

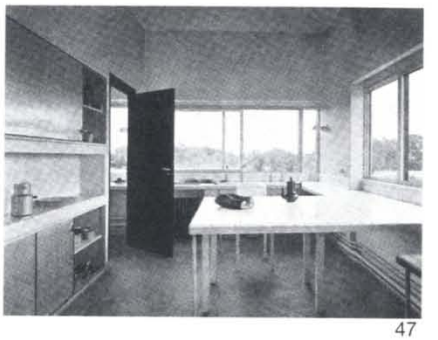
> Mon père vécut un année dans cette maison. Ce paysage le comblait. Durant sa vie de travail, là-haut, à mille mètres dans les Montagnes Neuchâteloises, il nous avait ouvert les yeux sur les richesses de la nature. C'était un pays austère et rude. D'un côté, barrant l'horizont, l'extrême chaîne des montagnes, ultime marche de l'escalier escaladant le Jura depuis le Rhône de France ; de l'autre côté, le cañon du Doubs, violent défoncement géologique. Cette vallée « du Fond » était isolée, sans habitants autrefois; depuis sept siècles, elle est devenue « terre d'asile ». Mais la dureté du mat engage ceux qui en ont le goût et le pouvoir à descendre un

–11 Le Corbusier, *Œuvre complète 1946-1952*, Éditions d'Architecture, Zürich 1964, p. 32. **–12** Le Corbusier, *Espagne, Carnets*, Electa y Fondation Le Corbusier, París y Milán 2001. **–13** El dibujo se encuentra en el *Carnet* D13: Vernon.S // Hood// Liberty Ship Janvier 45// 1945. Le Corbusier, *Carnets*, Vol I 1914-1948, Electa y Fondation Le Corbusier, Milán, 1981- 1982. **–14** Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona 1971, p. 118.



45

46



47

40 Vista del valle de Doubs, La Chaux-de-Fonds.
41 Ch. E. Jeanneret, Paisaje del Jura , 1914-15 (carbón y acuarela FLC).
42 Mar de nubes en el Jura
43 Emplazamiento de la casa en el lago Leman, 1923.
44 Dibujo de la casa en el lago Leman con el paisaje al fondo.

La Vallée du Doubs et Biaufond
(Vue prise du Bichon)
Phot. Stotzer, La Chaux-de-Fonds

40

41

jour vers le Léman où pousse la vigne.[15]

El lago Leman procura un escenario similar a los que había conocido en su viaje a Oriente. La casa que concibe para ellos encuentra su lugar, encajando como un guante en la orilla del lago[16]. La casa, su ventana apaisada y el paisaje se funden en una sola cosa, tal y como refleja el dibujo que abre la explicación de esta casa[17] *(figs. 43 y 44)*. Esta huida hacia el lago no lo es sólo de los paisajes de La Chaux-de-Fonds, sino también del amor por el detalle y de la profusión de éste aplicado a la arquitectura y en, cierto modo, de la primera casa que construye para sus padres, todos ellos abandonados en aras de una simplicidad volumétrica característica de su arquitectura madura y que tan bien ejemplifica esta pequeña casa.

La insistencia en la *fenêtre en longueur*, como una de las piezas esenciales de los cinco puntos de la nueva arquitectura, encuentra aquí su mejor ejemplo. Ésta se presta como ninguna otra a trasladar esa visión horizontal y panorámica del mundo, al interior de la casa o a sus azoteas. En realidad, Le Corbusier atribuye el principio de dicha ventana a la vista que se procura desde la cubierta de un vapor: un panorama profusamente horizontal marcado fatalmente por el agua y encuadrado por la barandilla y la lona que protege la cubierta, tal y como recoge en un croquis realizado desde uno de los vapores que surcan el lago Leman *(fig. 45)*.

> Cette promenade sur l'un des vapeurs du lac Léman nous confirme, au point de vue du espectacle, le principe de la fenêtre en longueur.[18]

El dibujo hecho desde la cubierta permite una observación más. Es evidente que la atención está fijada en el paisaje que se recorta entre la barandilla del vapor y la lona que cubre la cubierta. Pero Le Corbusier muestra algo más en este dibujo, declarando con ello el tipo de cosas que atrae simultáneamente su atención. En primer término, a la izquierda de la composición, aparece dibujado de forma muy precisa el sistema de sujeción de los cables y cuerdas de la lona de la cubierta. Varillas, cables y cuerdas que mide y describe con su grosor correspondiente: 8, 10, 20, 30 mm, tal y como recoge en el dibujo.

Cerca y lejos, naturaleza y artificio, el "Dios que está ahí" es

–15 Le Corbusier, *Une Petite Maison*, Éditions d'Architecture Artemis, Zürich 1954, p.15.**–16** Es conocido que Le Corbusier diseñó primero la casa y después buscó un emplazamiento. Es de suponer que el emplazamiento concreto fue determinante para definir el perfil del muro de cierre, de la colocación precisa de la ventana

45 Dibujo de los Alpes desde la cubierta de un vapor en el lago Leman.
46 *Déjeuner au phare*, 1928.
47 La ventana desde la cocina de la villa Savoye.
48 La ventana desde la sala de la casa Cook.
49 Dibujo del paisaje desde la ventana de la casa en el lago Leman.
50 Dibujo desde la ventana de la azotea de la casa Meyer.

48

49

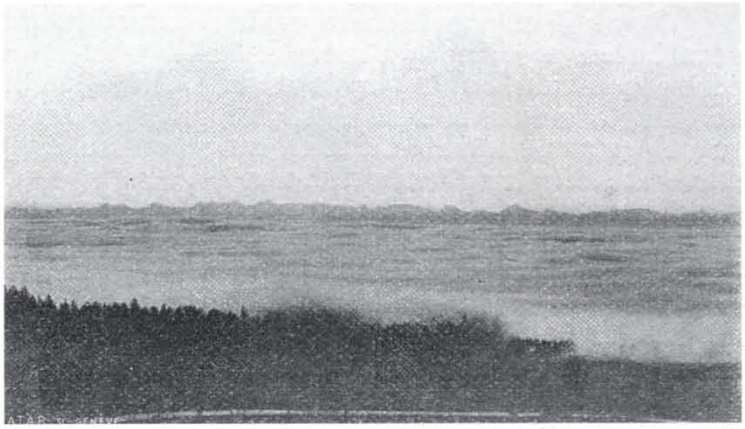
50

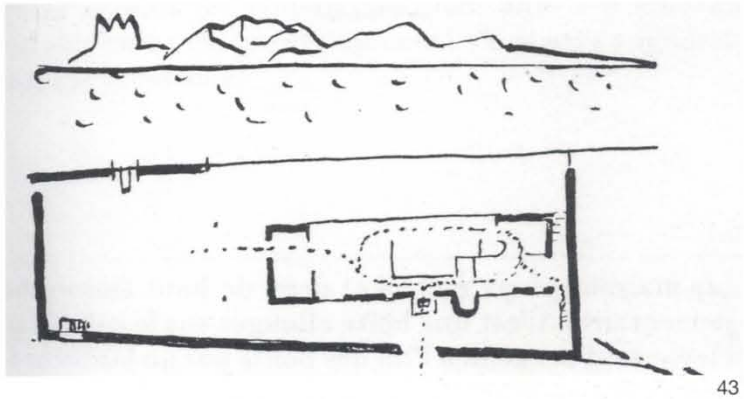
ahora lo explicable, lo que construye el hombre.

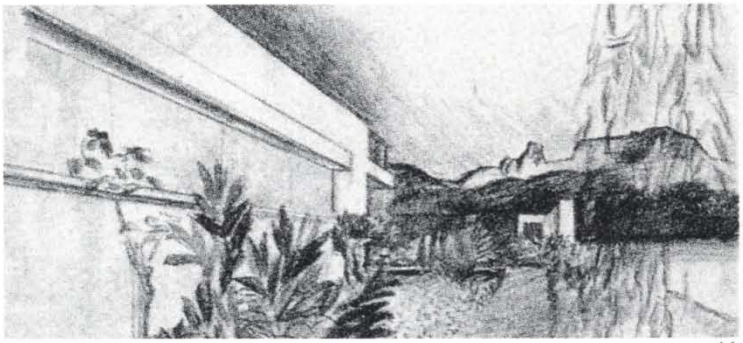
Pero hay más. Hay en esto una contraposición voluntaria de lo próximo y lo lejano, y del tamaño relativo de las cosas, de su grandiosidad o de su pequeñez. Una de sus pinturas de 1928, *Le déjeuner au phare (fig. 46)*, plasma a la perfección este procedimiento. En el lienzo hay una mesa, de la que tan solo se muestra un fragmento, y sobre ella un servicio compuesto por una escudilla, una copa, tenedor, cuchara y cuchillo y un guante; al fondo aparece bajo la mesa el perfil de la costa y un faro liliputiense. Esto adquiere otra perspectiva al recordar que Le Corbusier padecía de un problema visual que se denomina "ojo vago". Éste produce un efecto similar al que descubrimos cuando observamos algo con un ojo tapado. Después de un cierto tiempo así, el sentido de profundidad se altera y todo lo que ve el ojo parece disponerse en un solo plano. Sus paisajes son pues planos, como el fondo de una escenografía.

Observando ahora tanto las fotografías como los dibujos de sus ventanas apaisadas, descubrimos que la ventana separa siempre en términos de delante y detrás, en antes y después, dos tipos de elementos distintos. Tras la ventana está el paisaje, que entra en la escena a través de un encuadre tan peculiar como distinto del formato de un lienzo convencional (parecido a los "panoramas" que proliferaron durante el siglo XIX, y sobre los que volveremos más adelante). Ante ella, algunas veces directamente apoyados en el alfeizar, pues el vidrio se lleva hacia la cara exterior del muro, unos objetos: pan y cafetera, como en la villa Savoye *(fig. 47)*, maniquíes articulados usados por los pintores, como en la casa Cook; *(fig. 48)*; botella de cristal soplado, como en la casa del lago Leman *(fig. 49)*, o plantas, guantes y fruta, como en la casa Meyer *(fig. 50)*. Objetos que usamos, que tocamos con las manos, objetos de nuestro tamaño, objetos que tiene una utilidad. No son propiamente *objects à réaction poétique*, pero desencadenan una reacción poética con el paisaje, con lo que hay más allá de la ventana.

Si alguien, con la vista de un águila, mirara ahora desde el otro lado y nos lo mostrara, ¿qué pensaríamos? Si alguien, tan extraño al mundo de los interiores domésticos, tan ajeno a lo nuestro como para nosotros lo es la naturaleza; si ese alguien


42

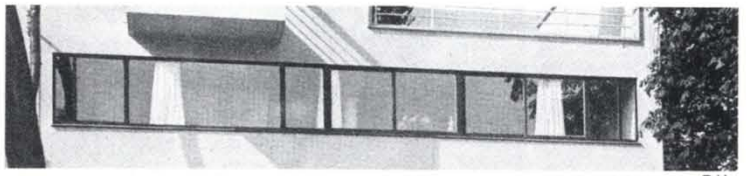

43


44

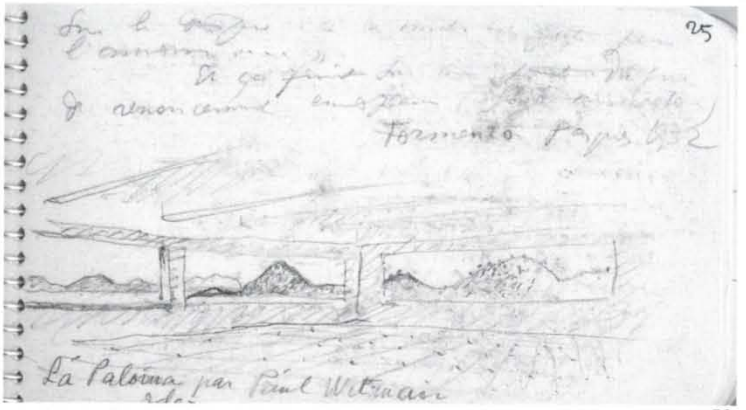
abierta en él o de la mesa que lo acompaña. Le Corbusier, *Une Petite Maison*, cit., p. 7. **–17** Ibid., p. 9. **–18** Le Corbusier, *Une maison-Un palais*, cit., p. 99.

51a

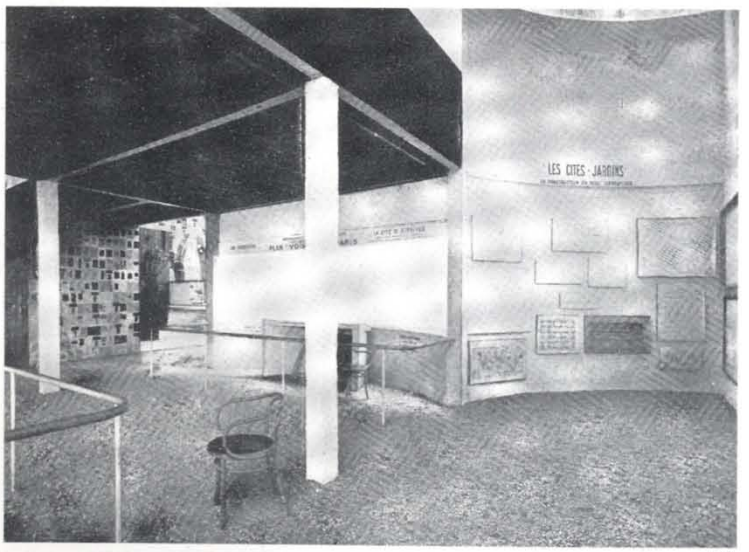
52



51b



53



54

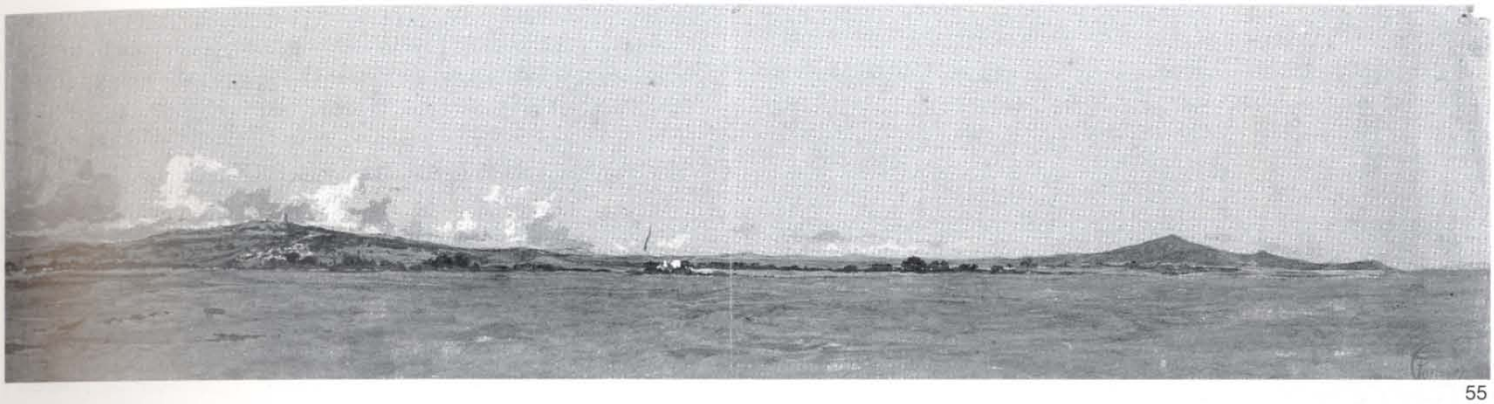
observara el mundo a través de lo que ofrecen esas ventanas, obtendría otra composición, otro paisaje. Este paisaje es recíproco del otro, un paisaje para el que la arquitectura es el fondo del escenario.

La ventana apaisada (la etimología de la palabra nos vuelve a llevar al paisaje) rasga las fachadas de algunas de sus más exitosas villas de los años 20: la casa Cook *(fig. 51)*, la villa Stein, la villa Savoye, el proyecto para la casa Meyer ... Todas aparecen como si el formato del paisaje se hubiese proyectado en la fachada. No basta pensar que, con estas ventanas, la luz entrará en las habitaciones sin dejar rincones oscuros, y no basta tampoco reconocer en este artificio constructivo la esencia de la construcción en hormigón armado a base de pilares y jácenas. Le Corbusier se empeña en razonar a la manera de la *Sachlichkeit*[19] sobre las ventajas de la ventana corrida, enumerando las virtudes que ésta tiene hacia dentro. No, la ventana es un encuadre, es la manera de ver el mundo de su artífice. Una manera de ver que queda recogida en el dibujo de la bahía de Formentor, realizado desde el hotel en el que se hospeda en las vacaciones de Pascua de 1932. El dibujo hace suponer que primero dibuja el paisaje y luego lo encuadra mediante la arquitectura del hotel, a la que despoja de sus ventanas, dejando la pura construcción encuadrando el paisaje *(figs. 52 y 53)*.

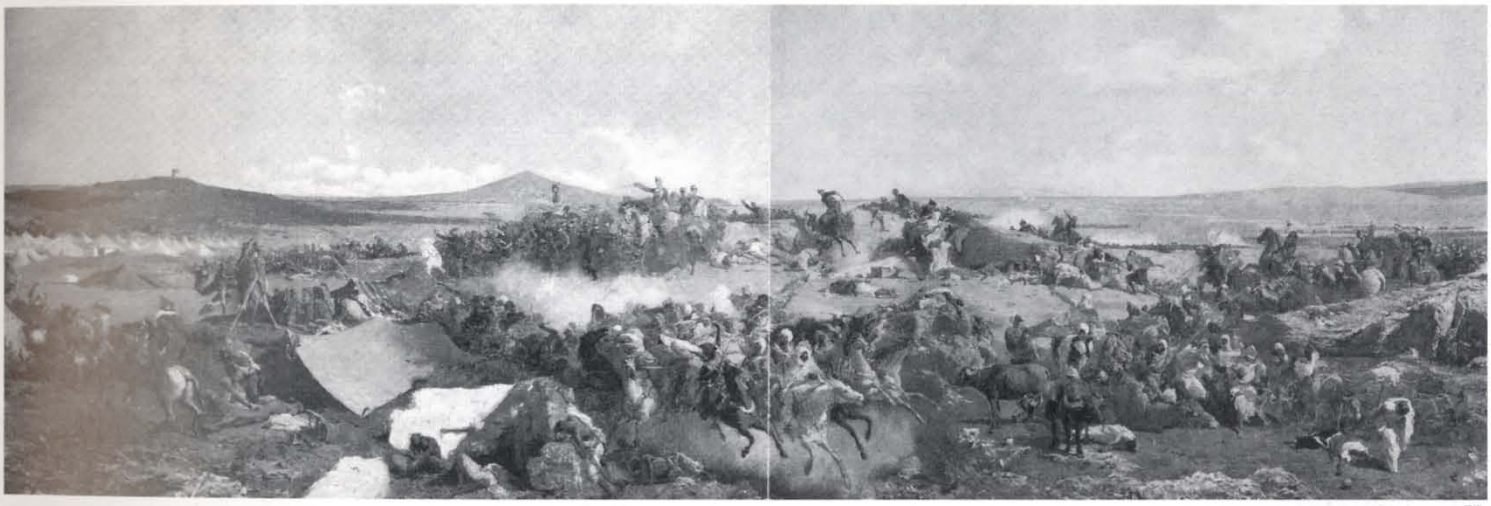
Una manera de ver que se extiende también a sus primeros proyectos urbanísticos. En la presentación de la *Ville Contemporaine* y del *Plan Voisin* también usará este formato, debiendo para ello ajustar la forma del edificio a este propósito y dando lugar al tambor adherido a la vivienda construida a escala natural, formando ambos el conocido pabellón de *L'Esprit Nouveau (fig. 54)*. En el interior de este tambor se disponen las dos perspectivas de ambos proyectos. El espectador tiene ante él una pared curva con una abertura horizontal cóncava, que le separa de la perspectiva al fondo. La luz entra por la parte superior de la perspectiva, mientras que el lugar que ocupa el espectador está oscuro. El mecanismo busca producir un efecto parecido al de un "panorama", el manejo de la luz y la distancia entre el espectador y el dibujo hacen que la visión parez-

–19 Parece que Le Corbusier razone así para usar argumentos contra las criticas de K.Teige, como ocurre en: "Défense de l'Architecture", *Stavba* 2, Praga, 1929. Versión castellana: Le Corbusier, *El Espíritu Nuevo en la arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1983.

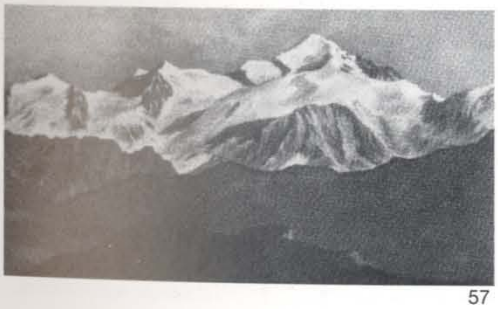
51 a-b La ventana apaisada de la casa Cook.
52 Vista de la bahía desde una ventana del Hotel Formentor.
53 Dibujo de la bahía de Formentor desde el Hotel. (*Carnet* C 10, Pâques 1932)
54 Pabellón de L'*Esprit Nouveau*, interior del diorama.
55 Mariano Fortuny, *La batalla de Tetuán*. Estudios para *La Batalla de Tetuán*. 1860.
56 Mariano Fortuny, *La batalla de Tetuán*. 1862 1864.
57 Fotografía del Montblanc, en *Une Maison un Palais*.
58 Azotea de la Gran Sala del Palacio de las Naciones de Ginebra 1927-1928, en *Une Maison, un Palais*.



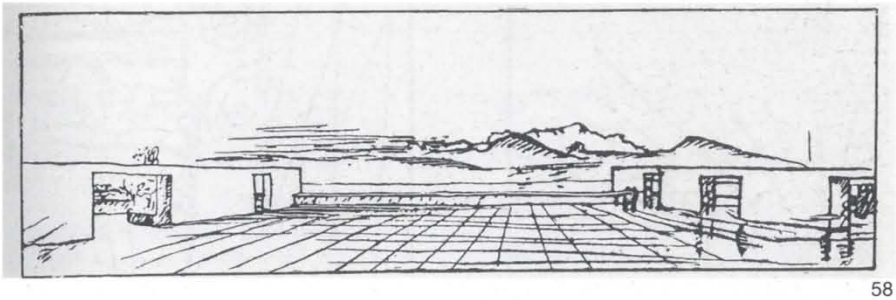
55



56



57



58

59

60

61

62

ca real. Un mecanismo que parece querer inculcar una forma de mirar.

Esto tiene una gran similitud con un género especialmente cultivado durante el XIX, como el de las escenas de batalla. Una forma de dar a conocer las gestas militares en las metrópolis europeas era la de encargar a algunos artistas lienzos sobre ciertas batallas que se libraban en distintas campañas militares. Algunas de estas gestas se presentaban en edificios especialmente construidos para su exhibición, dando lugar a los "panoramas", que proliferaron en aquel siglo y que guardan un gran parecido con el "tambor" del Pabellón. Este género nos permite insistir de nuevo en aquello sobre lo que se centra la atención de la pintura.

De la mano de Mariano Fortuny, podemos observar la gestación de algunos de las obras que realiza sobre la campaña de Marruecos. Fortuny viajó a Marruecos en 1860 por encargo de la Diputación de Barcelona, para plasmar las gestas de los voluntarios catalanes en la guerra hispano-marroquí, y cuyo máximo exponente es *La Batalla de Tetuán*[20]. Su manera de trabajar nos permite ver los bocetos del paisaje realizados mediante la técnica de la acuarela, que servirán para construir el fondo de la escena *(fig. 55)*, y compararlos con la versión definitiva de la batalla "montada" sobre él *(fig. 56)*. Unos paisajes de proporciones insólitas, casi cuatro a uno, y en los que destaca el perfil muy detallado del horizonte recortado contra el cielo: es este perfil el que permite distinguir el lugar, mientras que lo que se muestra en primer término no es relevante. Para Le Corbusier, ese "fondo" es la escena principal, tomada también con la misma precisión y es la que permite reconocer el lugar.

Desde el punto de vista (nunca mejor dicho) de estos vastos horizontes, las azoteas de sus grandes edificios públicos tratan de conformar una plataforma vasta y horizontal, idéntica que la cubierta de un barco, desde la que divisar el paisaje del fondo. Éste se recorta de forma precisa sobre el parapeto de la azotea, tal y como queda explicado en el comentario con el que Le Corbusier acompaña el dibujo de la azotea del palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra:

> Nous avons conduit le développement de nos bâtiments vers un couronnement horizontal unique, lisse et pur; cette horizontale pure en haut, tantôt détachée sur le ciel, tantôt donnait leur mesure aux montagnes qui la dépassent, cette horizontale était une conclusion d'ordre lyrique[21] *(figs. 57 y 58)*.

Estos grandes edificios toman la horizontal de sus azoteas como un medio de resaltar el paisaje. Y, en cierto modo, ellos mismos reproducen, mediante la colocación de distintos elementos singulares sobre sus grandes cubiertas, unos paisajes análogos, vastos y horizontales; concibiendo sus azoteas como un paisaje realizado en hormigón armado, que moldea elementos útiles a priori, (« les points d'appui des rapports émouvants seront des objets, et seuls possibles, des objets qui fonctionent »[22]), para convertirlos en caprichosas formas que se asemejan a una topiaria realizada en hormigón. Como ocurre en los terrados del Secretariado de Chandigarh *(fig. 59)*, en las cubiertas de la Unité de Marsella *(figs. 60 y 61)*, y de Firminy *(fig. 62)*, reproduciendo en cierto modo la misma composición "vulgar" que le había emocionado mientras atravesaba el Borinage, siempre contrastada con el omnipresente horizonte.

Los paisajes vastos y horizontales son también, en cierta medida, una especie de *tabla rasa*. Una puesta en limpio, una mirada que limpia lo que distrae (el caos) y deja sólo aquello que es motivo de atención *(figs. 63 y 64)*. Desaparecen los objetos y los accidentes que no vienen al caso, y muestran sobre esta especie de amplia mesa aquellas montañas, barcos o edificios que representan lo que tiene un sentido, un fin o un propósito. Se explican mejor sobre estas vastas llanuras inventadas, llanuras que sólo el ojo ve, porque ésa es su intención. La cámara fotográfica lo recoge todo, aburre y distrae nuestra mirada. Voltaire decía que para estar seguro de aburrir basta con contarlo todo. De hecho, el gran trabajo de un fotógrafo es lograr que la cámara se comporte como el ojo, seleccionando lo que ve. La selección –en cierto modo podríamos decir que la omisión deliberada– supone una explicación de las cosas y

–20 El estudio de la batalla fue realizado en 1860 y el lienzo entre 1862 y 1864. Ver para ello el extenso catálogo de la exposición *Fortuny* que tuvo lugar en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona: Mercè Doñate, Cristina Mendoza, Francesc M Quílez i Corella, *Fortuny (1838 1874)*, MNAC, Barcelona 2003. **–21** Le Corbusier, *Une maison-Un palais*, cit., p. 52. **–22** Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, 1924, p. 190. **–23** Ibid., p.176.

59 La azotea del secretariado de Chandigarh con las montañas al fondo.
60 La *Unité* de Marsella insertada en el paisaje.
61 El paisaje de Marsella desde la cubierta de la *Unité*.
62 La azotea de la *Unité* de Firminy.
63 a-b Le Corbusier mirando el Secretariado y la Asamblea de Chandigarh desde el palacio de Justicia
64 Lo que Le Corbusier ve.

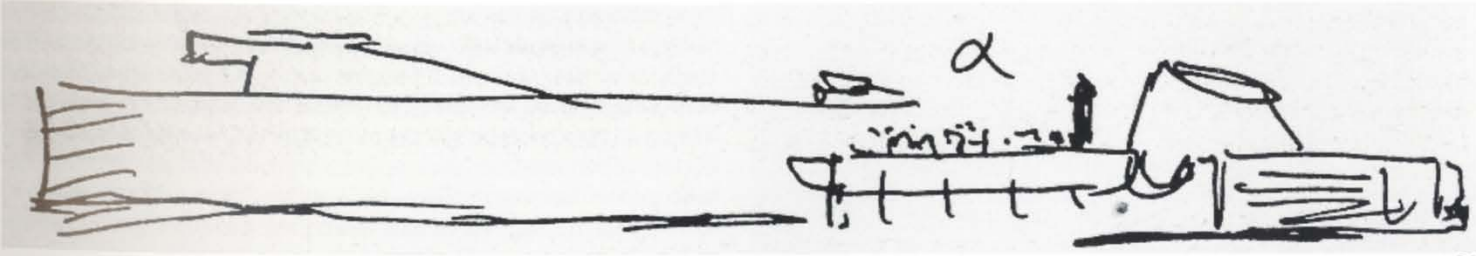
fenómenos más diversos pero, aún así, siempre esconde algo inexplicable y cautivador. Inexplicable como la piedra erguida sobre la playa en Bretaña o cautivador como las pirámides de esquisto de la región de Borinage –explicables pero cautivadoras–, tal es su arquitectura.

Dans la nature, dans l'enchaînement des événements, partout –je le sais bien– se dresse l'inexplicable :
« Tout sert »,
« Tout est émouvant »,
« Tout est inexplicable ». Entendu![23]

Xavier Monteys, <xavier.monteys@upc.edu>, (Barcelona, 1953). Es catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Cataluña. Imparte clases desde 1982 en la Escuela T. S. de Arquitectura del Vallés, Sant Cugat, de la que fue director entre 1990 y 1996. Dirige actualmente el curso de proyectos de vivienda. Es responsable de un grupo de investigación sobre la vivienda contemporánea en la ETSAV. Miembro del consejo de redacción de la desaparecida revista *2C Construcción de la Ciudad*. En 1987 dirigió la exposición y coordinó el catálogo: *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Autor de diversos artículos de crítica de arquitectura, ha publicado los libros *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*, 1996; *Edificio Mitre*, 1998 y *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, 2001.

63a

63b



64