

20

Las cuatro columnas: Palladio y Le Corbusier

JOSEP QUETGLAS. Antes de atravesar el vestíbulo, el visitante que entra en la villa Savoye se ve obligado a pasar por un ámbito raro, quiera ir a la rampa, al pasillo de servicio o al garaje. Se trata de un espacio prácticamente cuadrado, con una columna en cada esquina, situado enfrente de la puerta (figs. 1-2). Las cuatro columnas son heterogéneas: dos columnas de sección circular y dos pilares de sección cuadrada, uno de ellos embebido en la esquina de rampa y garaje.

La característica principal de ese lugar es ser un recinto vacío.

Adviértase la disposición: el felpudo ha sido recortado para coincidir, sin atravesarlo, con el lado del cuadrado más próximo a la puerta; la mesa de hormigón ha sido desplazada, para superponer su borde a otro de los lados; la rampa inicia su ascenso enrasada con precisión sobre otro lado; tampoco hay nada que cruce sobre el cuarto lado. Incluso el pórtico estructural se detiene, para no pasar, y la jácena interrumpe el eje mayor de la villa, que debería seguir desde el piloti central y la puerta hasta la rampa, atravesando toda la villa, embrochándose entre las dos columnas y suspendiendo la direccionalidad del espacio. El espacio entre las cuatro columnas es, a un tiempo, un centro, un vacío y una grieta¹.

Desde la puerta, ese dispositivo cuadrangular quizás puede estar cumpliendo un papel de diafragma, enmarcando en primer plano la visión de un fondo tan personalizado como el del vestíbulo. Es como si, en un escenario tan poblado de personajes y accidentes como el de la villa, todo fuera a disponerse en la periferia, y se reservara en el centro un campo interior vacío y quieto, impenetrado o impenetrable. Todos los acontecimientos plásticos ocurren a su alrededor.

Tras una experiencia de maclajes e interferencias tan insistente como la que el visitante ha ido conociendo hasta llegar aquí, el súbito vacío de ese recinto cuadrangular se comporta como la boca de las vasijas o el eje de las ruedas, que puede convenir bien a la imagen rotatoria de la cristalera del vestíbulo, a su bolsa cóncava: la materia y la figura están en el borde, pero la forma se define y

sostiene en el vacío central. Toda la estabilidad y solidez del sistema se apoya en el hueco de ese centro. ¿Cómo mirar y nombrar ese espacio entre las cuatro columnas, que el visitante cruza con apremio?

Que no sea un episodio casual lo prueba una comparación directa entre los vestíbulos de "Les Heures Claires" y de "Les Terrasses", la villa en Garches (figs. 1-4).

El proyecto para el matrimonio Stein y Mme de Monzie había estado en el inicio del proyecto de Poissy. Los primerísimos esquemas de la villa Savoye habían adoptado como pauta de partida el mismo modelo distributivo en planta baja ya construido en Garches. Sin embargo, la libre y aventurera excursión del proyecto para Poissy se había liberado pronto de ese tutor, alejándose progresivamente de aquel primer apoyo, hasta adoptar una audaz configuración, nueva, autónomamente destilada de su propia invención. Pero ahora, con la villa construida, la comparación entre ambos vestíbulos descubre que, inesperadamente, la larga marcha de la villa en Poissy ha acabado coincidiendo punto por punto con Garches, hasta el extremo de que bastaría invertir derecha-izquierda la planta de uno de los dos vestíbulos para poder superponer, en una exacta repetición de temas, personajes y posiciones, una planta con otra.

En ambos casos, la puerta comparte eje de simetría con una superficie convexa. En Garches, con un tabique convexo que forma el fondo del vestíbulo; en Poissy, el tabique convexo, de cristal, se superpone al mismo plano de la puerta.

En ambos casos, a un lado de la superficie convexa cruza el zigzagueo de un tabique inclinado 45 grados respecto al eje de simetría: a la izquierda, en Garches; a la derecha, en Poissy.

En ambos casos, en el lado opuesto al tabique inclinado aparece una escalera de planta semicircular, colocada perpendicular al eje y cuya caja no se funde con el forjado del piso superior, para hacer entrar por su hendidura un tajo de luz cenital²: a la derecha, en Garches; a la izquierda, en Poissy.

Y, sobre todo, en ambos casos, en el centro del vestíbulo, hay

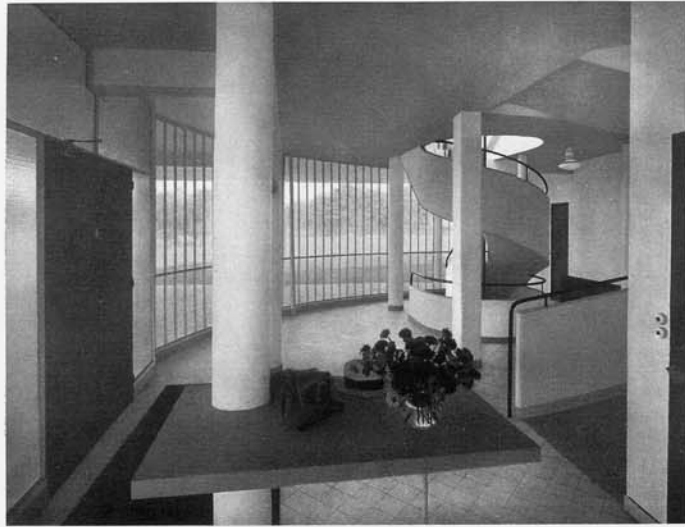
—1 La distancia desde la puerta (el felpudo) hasta la rampa, es decir todo el recorrido que el visitante va a hacer en el vestíbulo, es sólo de 2,26 m, una cantidad que no hay que malinterpretar, puesto que faltan años para el Modulor. —2 En Garches, la luz llega desde el potente patio horadado en el interior de la caja que forma la villa, en el primer piso; en Poissy la iluminación es más dispersa, aunque en la planta piso

1. Le Corbusier y P. Jeanneret, villa Savoye, "Les Heures Claires", vestíbulo, vista transversal desde el tabique del garaje.

2. Le Corbusier y P. Jeanneret, villa Savoye, "Les Heures Claires", planta baja, detalle del vestíbulo.

3. Le Corbusier y P. Jeanneret, villa Stein-De Monzie, "Les Terrasses", fotografía del vestíbulo.

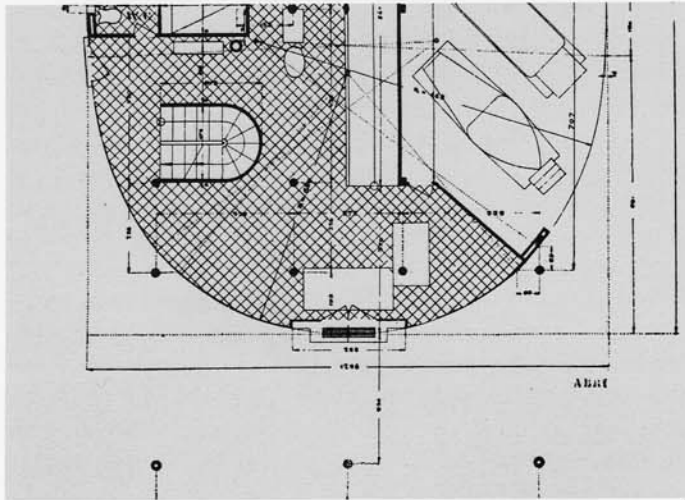
4. Le Corbusier y P. Jeanneret, villa Stein-De Monzie, "Les Terrasses", planta baja invertida derecha-izquierda, detalle del vestíbulo.



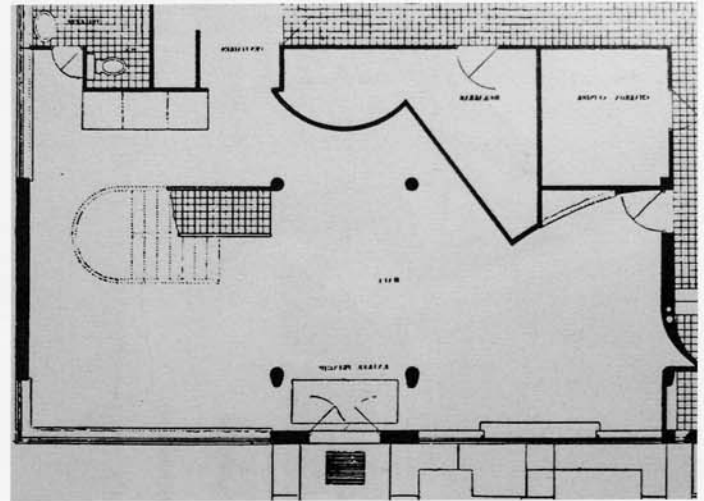
1



3

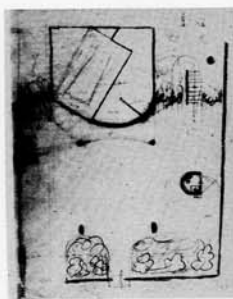


2

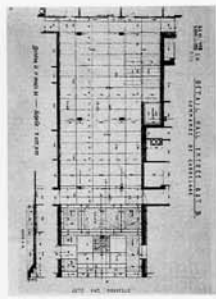


4

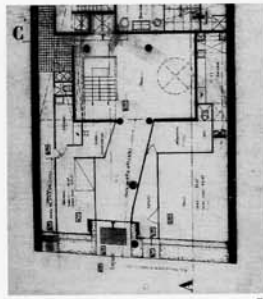
la escalera también esté entre el patio de servicio y la terraza-jardín, y quizás por ello Le Corbusier haya colocado en el vestíbulo la enorme bombilla de 1.000 W tras la escalera, para producir una iluminación muy plástica, tanto de luz como de sombras.



5



6



7

5. Le Corbusier y P. Jeanneret, casa Planeix, planta baja, FLC 8690.

6. Le Corbusier y P. Jeanneret, Immeuble Clarté, Ginebra, planta baja, detalle del vestibulo.

7. Le Corbusier y P. Jeanneret, edificio de apartamentos en el 24, rue Nungesser-et-Colli, planta baja, detalle del vestibulo. FLC 13320.

cuatro columnas que designan un recinto vacío. También en Garches las fotografías que hace tomar Le Corbusier (fig. 3) muestran que los muebles o los elementos constructivos se acercan y detienen al llegar al recinto, sin ocuparlo. Una silla metálica, traída para poblar ocasionalmente la escena, es colocada ante el límite estricto que protegen las cuatro columnas, y también aquí el felpudo acaba sobre otro de los lados³.

La repetición de esas cuatro columnas en ambas villas es significativa. Y debemos reconocer la importancia que pudo tener para Le Corbusier, si advertimos que el proyecto de la casa Planeix muestra la misma disposición (fig. 3): una superficie convexa en el eje de la puerta y, entre puerta y barriga, cuatro columnas; igual ocurre en el Immeuble Clarté (fig. 6) y en el 24 de Nungesser-et-Colli (fig. 7), aunque allí las cuatro columnas adaptan el cuadrilátero, desplazando una esquina, para no arrinconar la escalera contra el pequeño vestibulo. Pero no sabemos cuál sea el significado. Hay un desplazamiento de la memoria desde Poissy hasta Garches, o hay la actualización de un recuerdo, desde Garches hasta Poissy. Pero acaso ese recuerdo pueda tener su origen en experiencias más lejanas. La coincidencia entre ambos vestibulos atestigua la importancia del lugar, pero no resuelve su significado.

¿Son los recintos vacíos con cuatro columnas invención de Le Corbusier? Bien sabemos que no. En el segundo libro de Palladio, por ejemplo, puede leerse:

"Il seguente disegno è delle Sale, che si diceuano Tetrastili, percioche haueuano quatro colonne. Queste si faceuano quadre, e ui si faceuano le colonne per proportionare la larghezza all'altezza, e per rendere il luogo di sopra sicuro: il che ho fatto anchor io in molte fabbriche, come s'è uisto ne i disegni posti di sopra, e si uederà in quelli che seguiranno."⁴

Efectivamente, Palladio ha usado las salas o los atrios tetrástilos en numerosos proyectos. Para mencionar sólo los que publica

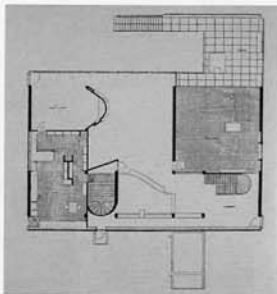
en su segundo libro, el dedicado a viviendas, 16 de un total de los 45 proyectos muestran salas tetrástilas. Palladio da en su tratado una justificación prudentemente constructiva: en las salas de gran superficie, una forma de resolver la cubierta de la sala sin comprometer la sección del edificio es el apoyo del forjado sobre columnas exentas⁵. Pero no hay que suponer que ahí, en esa sencillez artesana, acabe su justificación: está también una no escondida simpatía por compartir recursos con los maestros antiguos.

¿Es posible, así, entender las cuatro columnas de Garches y Poissy, con su vacío central, como una cita palladiana?

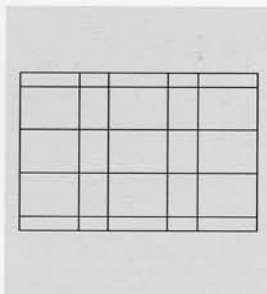
La aproximación entre Le Corbusier y Palladio fue objeto hace décadas de un influyente escrito de Colin Rowe⁶, quizás en una aplicación algo entusiasta y apresurada sobre la arquitectura moderna de los modelos de análisis de Wittkower extraídos de la arquitectura clasicista⁷. La argumentación de Rowe se apoya en una comparación entre el esquema estructural de la villa Foscari, "La Malcontenta", y la villa Stein - De Monzie, "Les Terrasses". Pero me temo que su argumentación es tan sugestiva como discutible.

Rowe reconoce la diferencia entre el sistema de muros de carga de Palladio, que confina horizontalmente el espacio y permite en cambio libertad en sección, y la estructura puntual de pilares de hormigón armado de Le Corbusier, que estratifica la sección pero libera por completo al espacio en su definición horizontal, en planta. Rowe, que advierte bien esta diferencia, supone sin embargo que ambas arquitecturas pueden compartir el dibujo en planta como un documento de similar valor, lo que es difícil de aceptar⁸. En Palladio los valores plásticos y espaciales tienen como condición y son expresión y resultado directo de la construcción estructural, apenas revestida con un transparente discurso clasicista: no se puede modificar el régimen murario sin alterar correlativamente la forma. En cambio, en Le Corbusier hay una escisión completa entre estructura y forma. La imagen plástica y la escena

—3 Le Corbusier und P. Jeanneret, *Ihr gesamtes Werk von 1910-1929*, Girsberg., Zürich 1929, p. 145. —4 Andrea Palladio, *Il Secondo Libro dell'Architettura* (1570), cap VIII, p. 36. —5 Pero aquí hay una diferencia entre los modelos estructurales de Palladio y Le Corbusier: las cuatro columnas de Palladio se detienen necesariamente en el forjado que sostienen, mientras que las de Le Corbusier prosiguen. —6 Colin Rowe, "The Mathematics of the Ideal Villa", *Architectural Review* n. 603, marzo 1947, ahora en *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) & London 1976. Con más precisión, Tim Benton ha relacionado un momento del proyecto de la casa Planeix (FLC 8972) con los atrios palladianos: "He (Le Corbusier) rejected the asymmetry of Planeix's treatment, for the centralised regular grid of pilots which, in its own way, reasserts the logic of the 'Atrio di Quattro Colonne' of Palladio's *Four Books*", Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*, Yale Univ. Press, New Haven and London 1987, p.



8



9

8, 9. Le Corbusier y P. Jeanneret, villa Stein-De Monzie, "Les Terrasses", planta y malla estructural.

10, 11 Le Corbusier, P. Jeanneret y Ch. Perriand, butaca "Grand confort" y su estructura.

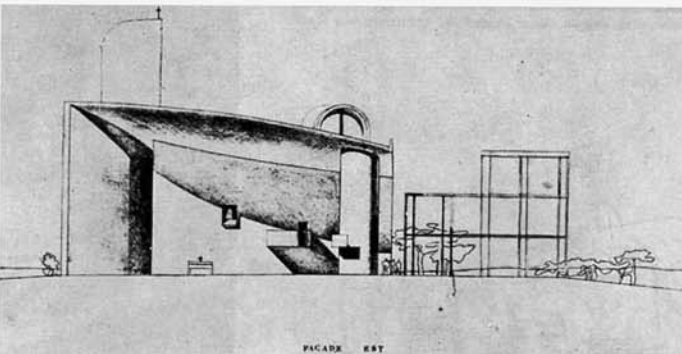
12 Le Corbusier, Notre-Dame du Haut, Ronchamp, alzado.



10



11



12

espacial son autónomas respecto al esquema estructural. Precisamente la arquitectura de Le Corbusier requiere esa diversificación para hacer advertir el libre encuentro producido a posteriori entre forma plástica y estructura, cada una procediendo según su trayecto. Puede ser útil, para comprender la distancia entre malla estructural y forma plástica en Le Corbusier, comparar "Les Terrasses" (figs. 8 y 9) con otras dos obras que tienen como centro mostrar esa diferencia. Me refiero a la butaca "Grand confort" (figs. 10 y 11) y al proyecto de Ronchamp (fig. 12). En uno y otro, una ligera jaula reticular y un bolsón plástico coexisten sin afectarse mutuamente, como si se atravesaran mutuamente sin advertirse. La fotografía de la butaca descompuesta en sus dos piezas

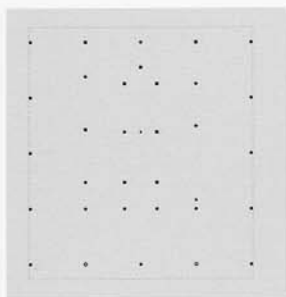
vale como maqueta del proyecto completo de la capilla de Ronchamp, donde la estructura reticular metálica del campanario queda emparejada —equivalente, distinta y separada— a la masa corpórea y espacial de la capilla.

Si fuera necesaria una comprobación de la independencia, de la extrañeza literal que hay en Le Corbusier entre estructura y forma plástica, baste pensar en la facilidad con que, en el curso de un proyecto, la estructura puede cambiar de dirección, girando noventa grados, por ejemplo, sin afectar para nada ni a la forma plástica, ni a la organización de actividades, ni a las dimensiones de los espacios. Así ha ocurrido en la propia villa Savoye y así ocurrirá en el Hospital de Venecia.

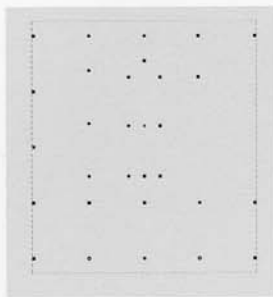
Un segundo motivo que dificulta seguir a Rowe es por haber propuesto un modelo que se agota en su primera y única aplicación, y que manifestaría más una excepción que una afinidad: él mismo reconoce que no es posible aplicarlo a otras obras de ambos arquitectos, especialmente a una comparación entre "La Rotonda" y "Les Heures Claires", porque la villa de Poissy carece de retícula estructural regular (figs.13 y 14)⁹.

Tercero, porque la comparación no tiene en cuenta que, para Le Corbusier, el "trazado automático", es decir la manifestación explícita de la retícula estructural en la fachada del edificio, no es sino uno, el más constructivo y el menos arquitectónico quizá, entre el sistema de trazados reguladores que, cuidadosamente superpuestos, componen todos ellos juntos, al mismo tiempo, la fachada¹⁰. A la manifestación de la retícula estructural hay que añadir el trazado según las diagonales principales, el trazado según las proporciones áureas, el trazado según series aritméticas o geométricas, y los elementos personales, aleatorios, incluidos como collage en cada proyecto —en Garches, por ejemplo, las combinaciones de tres elementos aislados, los dos balcones y la marquesina, en referencia a la excepcional estructura familiar de

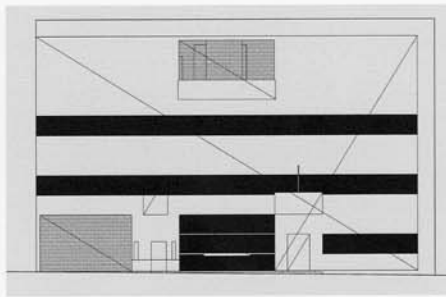
129. —7 En la publicación original de su artículo, Rowe incluye también gráficos de Matila Ghyka con rectángulos subdivididos en diversas proporciones armónicas. —8 Los parecidos en planta de arquitecturas heterogéneas se parecen a su vez, más bien, a esas palabras que casualmente suenan igual en idiomas distintos, pero que tienen contenidos dispares. Sólo sería una fantasía teorizar sobre tales homofonías. —9 "A detailed comparison is less easy to sustain between the two houses which, initially, seemed to invite their linking together: the Savoie House and the Villa Rotonda; and, conceivably, this is because neither of these buildings is so entirely condensed in its structure and its emotional impact as are, respectively, the earlier Garches and the later Malcontenta", C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, cit, p.13. —10 Le Corbusier, "Tracés regulateurs", *L'Architecture Vivante*, VII, primavera 1929, pp. 131-23. Ahí Le Corbusier explica, precisamente, varias de las capas de trazados reguladores de la villa en Garches.



13



14



15

los habitantes—: son todos ellos juntos quienes, simultáneos, dan la precisión y densidad de trama a una composición.

Por último, algo que no debe sorprender cuando se trata de Le Corbusier, en quien construcción y pedagogía pueden ser momentos y actividades no necesariamente coincidentes: la retícula compositiva de “Les Terrasses” es falsa. El ritmo de fachada, que según Le Corbusier es de 2 - 1 - 2 - 1 - 2, con valores de 5 y 2,50 m, respectivamente, y que Colin Rowe acepta como tal sin comprobar, no se cumple, puesto que las medidas acotadas son, efectivamente, 0,35 - 4,80 - 0,25 - 2,40 - 0,25 - 4,80 - 0,25 - 2,40 - 0,25 - 4,80 - 0,35 m¹¹. En Garches, la relación 1 - 2 sólo se daría entre las anchuras interiores de los ámbitos, sin paredes, y no puede manifestarse nunca en fachada, donde los gruesos de los muros, intercalados, perturban el ritmo. Pese a ello, es dibujada por Le Corbusier, en su tardía lámina pedagógica sobre los trazados reguladores, como si tras la fachada no hubiera muros, como si el exterior estuviera compuesto sobre aquella modulación¹². Se trata, en definitiva,

bajo el mismo nombre, de dos fachadas distintas, de 20,90 m de ancho y 13,14 m de alto, la proyectada y construida (FLC 10422), y de 20 m de ancho y 12,29 m, la publicada y publicitada¹³ (fig. 15).

La aproximación de Rowe no sólo sería posible entre Palladio y Le Corbusier, sino entre cualquier otro par de arquitectos para quienes la medida de los ámbitos dependa de elementos estructurales y constructivos normalizados: las vigas de madera, en Palladio, las vigas de hormigón armado, en Le Corbusier. Toda la arquitectura acorde con el International Style, según los principios de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, serviría para la misma comparación.

Y, sin embargo, Rowe acierta en ver una profunda relación entre ambos arquitectos, hasta el punto de poder sospecharse que Le Corbusier siente en Palladio un contemporáneo, alguien capaz de integrar, como él mismo, modelo de vivienda y modelo de cultura, de definir una nueva colocación para la habitación y para el arte en el transformado y trastornado mundo de su tiempo; alguien capaz de

—11 FLC 10431; *Archive Le Corbusier*, cit, vol 3, p. 382. Igualmente, para las diferencias de medidas que hay en Palladio entre dibujos y edificios, ver: Martin Kubelik, “Per una nuova lettura del Secondo Libro di Andrea Palladio”, en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, xxi, 1979, pp. 177-197.—12 Los dibujos de los trazados compositivos de “Les Terrasses” se hacen en septiembre de 1928, largo tiempo después de acabados tanto el proyecto como las obras de la villa, precisamente para su publicación en el artículo sobre trazados reguladores de *L'Architecture Vivante*.—13 Es más productiva la aproximación que practica, en 1938, el hoy demasiado olvidado Rex Martienssen entre “Les Terrasses” y el Palazzo dei Dogi en Venecia, como dos casos de superficies planas estratificadas por fajas de fenestación continua y pilotis. Rex Distin Martienssen (1906-1942) había conocido a Le Corbusier en 1934, aunque fue en 1930, al comprar en Roma la *Gesamteswerk von 1910-1929*, cuando recibió el impacto de su arquitectura. Martienssen “was not only a protagonist of the Modern Movement in architecture, he was also a scholar of classical architecture, who is perhaps better known outside South Africa for his studies of Greek architecture than for his evangelism of “esprit nouveau” (Gilbert Herbert, *Martienssen & the international style. The modern movement in South African architecture*, Balkema, Cape Town 1974, p. 2). Su posición como arquitecto y teórico, interesado en arte clásico y moderno, al lado de Le Corbusier, puede ser comparada con ventaja con la de Giedion: si éste ve en Le Corbusier al indiscutible protagonista de la arquitectura de los nuevos tiempos, Martienssen es quien mejor capta la íntima conexión de la obra de Le Corbusier con el pasado. “For Martienssen there was an essential historical continuity in architecture. The Modern Movement grew out of the rich heritage of the past for him, as it had for Le Corbusier before him. He saw a logical connection, for instance, between the classical ideal and that of contemporary architecture, not only in spirit, but in its detailed application. With his students he explored such relationships as that which existed between the Acropolis and Le Corbusier’s Salvation Army Building in Paris, examining the comparability of the primary geometric forms of the buildings—an obvious point of similarity—but also the sequential, indirect pattern of approach which led, in Athens, up the Sacred Way, through the Propylaea, to the far end of the Parthenon; and, in Paris, through the gateway, up the steps, through the portico, across the bridge to the circular vestibule of La Cité de Refuge” (Gilbert Herbert, *Martienssen & the international style*, cit, p. 100). De hecho, la tesis doctoral de Martienssen, editada póstuma, en 1956, como *The Idea of Space in Greek Architecture: with special reference to the Doric Temple and its setting*, puede ser leída íntegramente como una introducción al mecanismo que liga espacios y recorrido en la obra de Le Corbusier.—14 Probablemente Le Corbusier se refiere a Paulo Prado, efectivamente rico plantador cafetero y también escritor, ligado a los círculos de la vanguardia cultural, hermano del alcalde de Río. Gilberto Freyre ha dado una viva imagen de la personalidad de Paulo Prado al escribir “Quem daqui a meio século estudar a obra de Paulo Prado se espantará decerto ao ver seu nome associado, ao mesmo tempo, ao Movimento Modernista e ao Departamento Nacional do Café” (Carlos Eduardo Ornelas Berriel, *Tieté, Tejo, Sena. A obra de Paulo Prado*, Papirus, Campinas 2000, p. 17). Le Corbusier conoce a Prado ya en 1925: “Depuis 1925, Paulo Prado me faisait signe de Saint Paul” (Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, cit, p. 68). Refuerza su relación en el curso de sus conferencias de 1929: “Victoria Ocampo e Paulo Prado acenaram a Le Corbusier com projetos de villas (mansões), mas não chegaram a confirmar-lhe encomendas” (José Carlos Durand, “Le Corbusier no Brasil”, *RBCS* n.16, julio 1991, p. 10). Pero no hay rastro en la correspondencia entre ellos de tal cuestión. En cambio, en una carta de Le Corbusier a la hermana de Paulo, la señora Nazareth do Prado, de 5 de marzo de 1938, Le Corbusier escribe: “Je suis architecte et je ne bâtis depuis quatre ans. Je fais des plans pour tout le monde, mais les circonstances sont toujours adverses (politiques ou crise). Vous qui devez avoir tant d’amis chez les rois du café, les rois du coton ou autres, comment se fait-il que vous ne m’avez pas encore obtenu la commande de magnifiques villas à Rio ou ailleurs?” (FLC 13-3-60). Vid. Pietro Maria Bardi, *Lembranças de Le Corbusier. Atenas, Itália, Brasil*, Nobel ed., São Paulo 1984; Cecilia Rodrigues dos Santos et al., *Le Corbusier e o Brasil*, Projeto ed., São Paulo 1987; José Carlos Durand, “Le Corbusier no Brasil”, cit. En *Archive Le Corbusier*, cit, vol 19, pp. 331-337, figuran algunos croquis para una villa de Paulo Prado en Buenos Aires, fechados por la edición en 1949, pero Prado había muerto en 1944 y los dibujos se refieren a la ampliación de una casa en São Paulo. Sobre Paulo Prado vid. también: Maria Teresa de Freitas, “Portrait of Paulo Prado”, in Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy, *Brésil. L’utopie*

13. Le Corbusier y P. Jeanneret, villa Savoye, "Les Heures Claires", columnas estructurales de la planta baja.

14. Le Corbusier y P. Jeanneret, villa Savoye, "Les Heures Claires", columnas estructurales de la planta piso.

15. La fachada de la villa Stein - De Monzie, "Les Terrasses", según los trazados reguladores (anchura: 20,00 m; altura: 12,29 m) y según las cotas efectivas del proyecto (anchura: 20,90 m; altura: 13,14 m).

recoger, con un único gesto, las solicitudes de sus coetáneos y la herencia de los modelos antiguos, de Grecia, de Roma: exactamente la misma tarea a la que Le Corbusier se estaba enfrentando.

En una carta de 1939 a Rex Martienssen, quien le ha invitado en nombre de algunos jóvenes arquitectos sudafricanos a viajar a su país para dar una serie de conferencias, Le Corbusier escribe:

"Ne pourriez-vous pas trouver à Johannesburg un mécène qui désire se faire une villa exceptionnellement soignée et dont j'établirais les plans, et que je ferais exécuter par vous et vos amis. On pourrait même, étant donné l'excellent état d'esprit qui règne chez vous, faire une démonstration extraordinaire d'art moderne par de la peinture (fresque ou agrandissements photographiques, etc...). Je serais certain même d'avoir la collaboration de quelques-uns de mes meilleurs amis, des meilleurs artistes existants.

À ce sujet, je tiens le raisonnement que j'ai tenté faire admettre, en 1936, sur le *bateau*, à l'un des plus riches planteurs de café du Brésil¹⁴. Je lui disais: il serait possible à tout homme ayant une

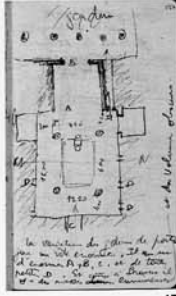
somme pas nécessairement élevée de construire une villa dans l'esprit des villas de Palladio, à la Renaissance, avec moi comme architecte et mes amis comme peintres et sculpteurs –la consigne étant de faire ce qu'il y a de plus parfaitement imaginable. Ce propriétaire pourrait même habiter dans une autre maison à lui, à côté, mais il aurait une espèce de bijoux du XX^e siècle qui serait connu universellement et qui permettrait à ceux de ma génération (passé 50 ans) et qui représentent l'une des périodes de l'art depuis longtemps, de faire une œuvre véritablement d'art et laisser ainsi un témoignage de cette période qui certainement ne se trouvera pas. Le point de départ de ma position était celui-ci: c'est qu'il est exceptionnel de pouvoir trouver des artistes de cinquante ans qui ont conservé leur pleine confiance mutuelle et qui sont préparés pour une tâche architecturale et monumentale par trente années de luttes antérieures.

Des amis présents estimaient que c'était exceptionnel. J'ajouterais même que celui qui m'avait donné l'idée de cette proposition était mon ami Landsberg¹⁵, qui est le propriétaire de la villa

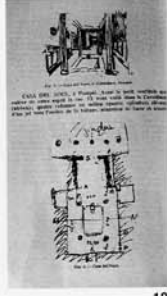
de Blaise Cendrars, L'Harmattan, Paris 1998, pp. 29-46. Hay sin embargo otra posible identificación: la del señor C. de Mello Franco, de la Delegación del Brasil en La Haya, cineasta aficionado, que filma un documental sobre La Malcontenta y a quien Le Corbusier escribe en carta de 13 de septiembre de 1934: "J'ai enregistré vos tourments de conscience, ils sont très émouvants, c'est entendu, mais il serait beaucoup mieux de remplacer ces tristes accents par une démarche à Rio de Janeiro qui ait pour effet de rectifier si possible une partie du tort qui m'a été fait", y, a continuación, tras punto y aparte: "Vous me parlez de votre film de Malcontenta. Vous seriez gentil de m'en extraire un ou deux petites copies de détails", FLC U3-17-7. —15 Albert Clinton Landsberg era efectivamente en aquel tiempo propietario de la villa Foscarini: "Ridotta in condizioni di estrema decadenza fu acquistata nel 1924 dal diplomatico sudamericano Albert Clinton Landsberg, che ne curò amorosamente il restauro" (Giuseppe Mazzotti, *Ville Venete*, Carlo Bestetti-Ed d'Arte, Roma 1973, 5^a, p. 183). No hay constancia entre los documentos de la Fondation Le Corbusier de esta amistad, sólo referida por la correspondencia a terceros donde Le Corbusier la comenta. Los párrafos a Martienssen son muy parecidos a otros de tres años antes, de una carta dirigida a Austin, que está organizando una exposición de pintura de Louis Souter en Hartford, Connecticut: "Je vais vous proposer une chose intéressante et voici laquelle: je viens de passer deux mois à Rio de Janeiro où j'ai fait les plans du palais du Ministère de l'Education et, d'autre part, les plans de l'immense Cité universitaire qu'on projette de construire. Je suis rentré sur un bateau italien et j'ai trouvé avec joie un ancien ami, Alberto LANDSBERG qui est citoyen brésilien et qui allait passer ses vacances dans sa villa "Malcontente". En effet, LANDSBERG est l'heureux propriétaire d'une des plus importantes créations de Palladio. Cette villa qu'il a achetée à l'état de moulin et de hangard, il l'a nettoyée, remise d'aplomb et découvert d'innombrables fresques de Véronèse. C'est d'ailleurs un garçon qui a la passion des choses de l'art, il ne vit que pour cela. C'était mon compagnon de table sur le bateau et nous avons eu des entretiens agréables qui ont poursuivi ceux que j'avais déjà eu dans sa villa elle-même. Je reviens à mon sujet: LANDSBERG m'a dit un jour ceci. Comment se fait-il qu'il n'y ait pas dans le monde entier, à l'heure actuelle, un homme ou une autorité ou une organisation quelconque qui ait l'idée de profiter de la présence à Paris d'un des groupes les plus extraordinaires que l'Art ait engendrés à la même époque et qu'il ne profite pas de faire construire une villa ou un édifice modeste avec cette collaboration éblouissante que l'histoire n'a pour ainsi dire jamais connue. Il parlait de la présence à Paris de gens comme Fernand LEGER, comme PICASSO, comme BRAQUE, comme Henri LAURENS, Jacques LIPCHITZ, BRANCUSSI, etc... et il me disait que tous ces hommes étant mes amis, de même âge à peu près, et l'architecture étant actuellement en train de prendre une forme nouvelle, l'occasion serait unique de grouper tout ce monde et de faire une chose qui compterait désormais. J'avoue que l'idée me paraît en effet juste et ce qui m'a intéressé c'est qu'en effet tous les noms cités ci-dessus représentent des individus qui ont tous préparé les Temps Nouveaux des arts liés à l'architecture; aucun n'a jamais participé à une œuvre commune de pureté esthétique. Les milliards s'en vont à toutes sortes de sottises. Je me charge de pouvoir mettre tous ces camarades en collaboration dans une chose à grande portée architecturale. Qui peut être le manager de cette affaire? La France déchirée dans ses passions politiques est loin d'y penser et quand elle y pense, elle y pense bougrement mal (Exposition de 1937). L'Amérique est en plein renouveau, en pleine curiosité. Vous et le Musée of Modern Art avez organisé les plus solennelles manifestations de l'art moderne dans le monde. Ne croyez-vous pas que, sous l'égide du Musée d'Hartford, un industriel quelconque serait heureux de devenir détenteur d'une œuvre assurée d'une valeur financière indiscutable et d'une signification morale la plus haute. J'ajoute que je suis persuadé de pouvoir, en groupant mes amis peintres et sculpteurs, leur faire quitter leurs fameuses cotes de bourse qui sont tout à fait prohibitives et leur faire admettre pour des sommes raisonnables une pleine collaboration. N'est-ce pas un joli sujet à envisager, puisque nous nous connaissons bien et que je vous promets son concours, n'est-ce pas une assez coquette entreprise à méditer au coin du feu avec nos amis SOBY et HITCHCOCK? Dans cinq ans ce sera trop tard et dans dix ans... nous serons tous morts", carta de Le Corbusier a Mr. Austin, del 1 de octubre de 1936 (FLC R3-04-337). La lista no es arbitraria ni improvisada: En "L'espace indicible" Le Corbusier la repite íntegra, ordenada jerárquicamente: "Picasso, Braque, Léger, Brancusi (sic), Laurens, Giacometti, Lipchitz, peintres et sculpteurs, tous ensemble se sont dévoués à la même conquête", Le Corbusier, "L'espace indicible", p. 17.



16



17



18

16. C.-E. Jeanneret - Le Corbusier, *Carnet* 4, p. 126.
 17. C.-E. Jeanneret - Le Corbusier, *Carnet* 4, p. 127.
 18. Le Corbusier, *Vers une architecture*, p. 148.

"Malcontenta" de Palladio, à Mestre, près Venise, villa qui lui a donné des joies profondes puisqu'elle est d'une architecture très pure et qu'elle est décorée par Véronèse et ses élèves¹⁶. C'est lui qui estimait que nous aussi, en 1939, 1940, nous aurions quelque chose à dire.

Pourquoi pas?¹⁷

La carta, aquí sólo citada en parte, es rica de sugerencias. Anotemos, por cuanto ahora nos interesa, dos de ellas.

Primera, la imagen de esa vivienda esquizofrénica, desgarrada entre la "maison à lui", donde el dueño habita a sus anchas, sin arquitectura, y la "villa excepcionalmente cuidada", la "joya" construida o reconstruida desde un principio como arqueología del sentimiento moderno, donde el habitante se ha transformado en mecenas. Tal modelo —la casa que se habita, diferente a la casa que se muestra— constituye un verdadero epitafio, tanto de la idea de casa como de la propia ideología del Movimiento Moderno, y es significativo que Le Corbusier, en 1939, para "dejar un testimonio" de aquel período, esté tratando de erigirlo, como las tumbas romanas, en las afueras de la metrópoli: en Brasil, en Suráfrica, allí donde lo moderno todavía puede ser recibido, como luz viajera de una estrella ya extinta.

Segunda sugerencia, la insistencia en las villas palladianas. En el mismo año que Le Corbusier conoce los frescos de Zelotti en "La Malcontenta", despierta su interés por la pintura mural y la integración de las artes —pero no por la arquitectura de Palladio: es durante ese verano de 1939 que pinta las primeras, en la casa en Cap-Martin de su amigo Jean Badovici, el editor de *L'Architecture Vivante*¹⁸. Que haya dependencia entre uno y otro suceso no parece improbable. Por cuanto dice en su carta, Le Corbusier ve posible, tanto en Brasil como en Suráfrica, la construcción de una villa

palladiana. ¿Pudo Le Corbusier pensar así diez años antes de 1939? ¿Pudo "Les Heures Claires" ser vista así por Le Corbusier? En todo caso, en ninguna de las visitas de Le Corbusier a Palladio parece que sea la arquitectura lo que haya despertado su interés.

En la primera de ellas, en 1907, en su visita al norte de Italia, el entonces Jeanneret escribe una larga carta desde Venecia a L'Eplatennier, el 1 de noviembre, donde cita y refiere pormenorizadamente todo cuanto ha atraído su interés: Palladio está ausente, y es Brunneleschi, entre los arquitectos, quien le impacta. De la cúpula escribe: "Ce monstre de pierre, colline plus grande que celles d'alentours parce qu'ordonné. (...) La chose la plus grande et la plus noble qui se soit faite et qui puisse se faire"¹⁹.

En 1915, en su periodo de trabajo en la Bibliothèque Nationale para reunir los materiales de su libro *La construction des villes*, Le Corbusier pasa sin quedar afectado sobre una edición de los cuatro libros: "Architecture d'André Palladio, 1726, deux vol in fol"²⁰. En las fichas de lectura, Palladio aparece apenas en un par de ocasiones, citado entre Scamozzi y Vignola²¹, y entre los cientos de dibujos que toma Le Corbusier para ilustrar su libro, y que recorren pormenorizadamente todo el norte de Italia, con especial atención en Venecia, no aparece ni una sola imagen de la obra de Palladio.

En 1922, el *Album La Roche*, que recoge los apuntes y acuarelas de su visita de aquel verano acompañando a Raoul La Roche²², muestra una mirada más pintoresca que analítica: ahí Palladio aparece (¿era Le Corbusier o el rico banquero, quien decidía las visitas?), en apuntes de molduras o en siluetas de edificios disueltas en el paisaje. No es el organismo proyectado y construido, sino una vaga escenografía ambiental lo que atrae a Le Corbusier.

—16 Los frescos de la Malcontenta son de Zelotti. —17 Carta de Le Corbusier a Rex Martienssen, 27 de julio de 1939. FLC E2-14-51. Sobre el final del episodio, vid. Gilbert Herbert, *Martienssen & the international style*, cit. pp. 243-244. —18 En carta a Badovici desde Ozon, del 28 de agosto de 1940, Le Corbusier le escribe: "Je peints beaucoup, suis dérangé de faire quelques fresques (mais il n'y a pas de mur)". FLC E1-5-38. —19 FLC E2-12-12. La carta tiene 8 páginas. Sólo entre la colección de postales que Jeanneret adquiere durante el viaje figura, entre cuarenta, una "Villa Rotonda Palladiana" (FLC L5-8-309). —20 FLC B2-20-2. —21 Unas amistades nada recomendables. —22 Stanislaus von Moos ha estudiado la relación de Le Corbusier con Palladio, especialmente durante el viaje de 1922 con Raoul La Roche, mencionando, sin criticarlo, el punto de vista de Rowe. Vid: Stanislaus von Moos, "La leçon de Venise", en *Le Corbusier e l'Antica. Viaggi nel Mediterraneo*, Electa Napoli, Napoli 1997, pp. 85-97. Es también a von Moos a quien se debe la edición facsímil del album Ch.-E. Jeanneret Le Corbusier, *Album La Roche*, Electa, Milano 1996. En su introducción, parece que von Moos no quiera asumir el desinterés de Le Corbusier hacia la arquitectura de Palladio. Por un lado, parte de una afirmación como: "Punto focale del viaggio sembrano essere stati gli edifici del Palladio", para, a continuación, iniciar una larga serie de

En 1939, es la presencia de las distintas artes en la villa, como síntesis arqueológica de la sensibilidad de una generación, lo que le impresiona, y no la arquitectura.

Sin duda, aproximar las villas en Garches, Poissy o Ahmedabad a las villas de Palladio no dejaría de ser productivo para algún análisis, pero otra cosa es suponer y comprobar la presencia de una cita palladiana expresa en Le Corbusier. Es posible que, para Le Corbusier, Palladio no haya sido, en este aspecto, sino la confirmación de una certeza previa, aprendida en otra parte, antes. Las relaciones de Le Corbusier con los grandes arquitectos nunca ha sido de influencia, de filiación, sino más bien de contemporaneidad. La fraternidad que se traba entre ellos, a siglos de distancia, procede de efectuar todos una misma operación: la del estudio y aprendizaje del pasado, del "verdadero" pasado, el de Grecia, el de Roma, el de las ruinas y los monumentos, el de los maestros antiguos: "la leçon des ruines, c'est la leçon de ce qui dure, de l'essentiel"²³.

Mientras que no quedan rastros ni pruebas de una lectura atenta de Le Corbusier a las salas tetrástilas palladianas²⁴, sí que hay constancia de su interés, en dibujo y por escrito (figs. 16-18), hacia las salas con cuatro columnas, en su cuaderno de visita a Pompeya en 1911, durante el Viaje de Oriente.

Palladio hace vestíbulos con cuatro columnas, Le Corbusier hace vestíbulos con cuatro columnas, no porque haya alguna forma de influencia entre uno y otro, sino porque ambos tienen una misma relación respecto al pasado. Son árboles de la misma especie, que se nutren de un mismo suelo: Roma y Vitruvio, para Palladio; Pompeya, para Le Corbusier.

—“Y creo que ya sé porqué entre las cuatro columnas no puede haber nada...”

Sin parecer hacer caso de la interrupción del califa, Scherezade

levantaba el brazo para indicar el oriente por donde viajaba Le Corbusier y por donde el cielo ya clareaba:

—“El día despunta, mi señor, podemos continuar mañana, si así gustáis”, dijo la narradora.

Josep Quetglas, <josep.quetglas@upc.es> (Ciutat de Mallorca, 1946), arquitecto, catedrático de la Universitat Politècnica de Catalunya. Ha publicado los libros: *Escritos colegiales; La casa de Don Giovanni; El horror vitrificado: imágenes del Pabellón de Alemania; Pasado a limpio I y II; y Artículos de ocasión. El presente texto forma parte de una investigación, en curso de publicación, sobre la villa Savoye.*

valoraciones como "sconcertante", "sorprendenti", "qui Palladio non c'entra direttamente", al describir las opciones tomadas por Le Corbusier. Las conclusiones de von Moos son exactas, aunque no parecen haberle obligado a reconsiderar el inicio de su texto: "L'attenzione si è qui concentrata su un dettaglio che potrebbe essere abbastanza secondario: a interessarle non è la concezione 'classica' dell'insieme di questo edificio"; "Bisogna dire che, in generale, le osservazioni sui palazzi di città di Palladio a Vicenza tradiscono un'ottica singolarmente poco classicista", "L'Album La Roche rivela comunque un dato di fatto. Nel settembre 1922, a Venezia e Vicenza, Le Corbusier non vide in Palladio un precettore di regole proporzionale" (S. von Moos, *Album la Roche*, cit., pp. 31, 32 y 35). —**23** (Le Corbusier), "Nicolas Poussin", *L'Esprit nouveau* 7, abril 1921, p. 752. —**24** Durante el viaje con Raoul La Roche, Le Corbusier anota y dibuja efectivamente algunos edificios de Palladio o palladianos, en Venecia y Vicenza. El único croquis donde apunta, en perspectiva, un vestíbulo tetrástilo, aunque sólo queda recogida un lado, es el del ingreso principal de Palazzo Porto-Barbarano, que Le Corbusier confunde con Palazzo Thiene. Las anotaciones en esa página son explícitas: lo que le interesa a Le Corbusier son los hierros forjados (*Album La Roche*, cit., p. 38 verso).