



9 788487 161938



FONDATION LE CORBUSIER

Caja Duero



LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ
REPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE
EN ESPAGNE
SERVICE CULTUREL



JUAN CALATRAVA [ED.]
STANISLAUS VON MOOS

IÑAKI ÁBALOS
JOSEP QUETGLAS

JUAN JOSÉ LAHUERTA
JEAN-LOUIS COHEN

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

DOBLANDO EL ÁNGULO RECTO

7 ENSAYOS EN TORNO A LE CORBUSIER

JUAN CALATRAVA es profesor de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, de la que es Director. Sus investigaciones se centran en la Teoría e Historiografía de la Arquitectura, con obras como *Las Carceri de G. B. Piranesi* (1986), *La teoría de la Arquitectura y las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y d'Alambert* (1992), *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces* (1999) y *Estudios sobre Historiografía de la Arquitectura* (2005).

STANISLAUS VON MOOS (Lucerna, Suiza, 1940) fue hasta 2005 Catedrático de Arte Moderno en la Universidad de Zurich. En la actualidad enseña en la Accademia di Architettura de Mendrisio. Sus últimas publicaciones incluyen *Fernand Léger: La «Ville»* (1999), *Le Corbusier Before Le Corbusier* (coeditado con Arthur Rüegg, 2001) y *Nicht Disneyland*, compendio de ensayos sobre arquitectura contemporánea (2004).

IÑAKI ÁBALOS fundó en 1985, junto a Juan Herreros, el estudio Ábalos & Herreros. Desde 2002 es Catedrático de Arquitectura del Paisaje del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM. Entre sus libros cabe citar *Le Corbusier. Rascacielos* (1988), *Técnica y Arquitectura en la Ciudad Contemporánea. 1950-1990* (1992), *Áreas de Impunidad* (1997) y *La Buena Vida* (2001).

JOSEP QUETGLAS es Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña. Suyos son libros como *La casa de Don Giovanni* (1996), *El horror cristalizado: imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe* (2001) y *Le Corbusier et le livre* (2005). Es uno de los mayores expertos mundiales en Le Corbusier, además de editor de sus obras completas en España.

JUAN JOSÉ LAHUERTA es arquitecto y profesor de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Entre sus libros cabe mencionar *Gaudí, imágenes y mitos* (1991), *Juan Navarro Baldeweg: obras y proyectos* (1993), *Antoni Gaudí, 1852-1926: arquitectura, ideología y política* (1993), *Destrucción de Barcelona* (2005) y *Guía de la colección permanente del MNCARS* (2007).

JEAN-LOUIS COHEN es licenciado en Arquitectura y Doctor en Historia del Arte. Ha sido profesor de Historia de la Arquitectura en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, así como de otras universidades. Entre sus principales publicaciones destacan *Le Corbusier et la mystique de l'URSS* (1987), *Mies van der Rohe* (1994) o *Le Corbusier, la planète comme chantier* (2005).

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN, arquitecto y catedrático de Composición Arquitectónica en la ETSAM, es director-fundador de la revista *Pasajes de Arquitectura y Crítica*. Entre sus libros destacan *La casa de un solo muro* (1990), *El siglo de los creadores* (1997), *Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti* (1998), *Álvaro Siza* (1999) y *Conjugar los vacíos: ensayos sobre arquitectura* (2005).

Los ensayos que componen el volumen son transcripciones revisadas de las conferencias pronunciadas en el congreso «Le Corbusier y la síntesis de las artes», coordinado por Juan Calatrava, que se celebró en el Círculo de Bellas Artes entre el 16 y el 19 de mayo de 2006.

Doblando el Ángulo Recto.
Siete ensayos en torno a Le Corbusier

JUAN CALATRAVA
STANISLAUS VON MOOS
IÑAKI ÁBALOS
JOSEP QUETGLAS
JUAN JOSÉ LAHUERTA
JEAN-LOUIS COHEN
JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

Director

JUAN BARJA

Reservados todos los derechos. No está permitido reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir ninguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Área de Edición del CBA

Diseño de colección

ESTUDIO JOAQUÍN CALLEJO

Impresión

PUNTO VERDE

© CÍRCULO DE BELLAS ARTES, 2009

Alcalá, 42, 28014, Madrid

Teléfono 913 605 400

www.circulobellasartes.com

© de los textos: sus autores, 2009

© de la traducción: Inés Bértolo,

Llanos Gómez

ISBN 13: 978-84-87619-38-0

Dep. Legal: M-25759-2009



FONDATION LE CORBUSIER

Caja Quero



Doblando el Ángulo Recto. Siete ensayos en torno a Le Corbusier

JUAN CALATRAVA

STANISLAUS VON MOOS

IÑAKI ÁBALOS

JOSEP QUETGLAS

JUAN JOSÉ LAHUERTA

JEAN-LOUIS COHEN

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN



LE CORBUSIER, 1955: EN LOS ALREDEDORES
DE *EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO*

Juan Calatrava

En septiembre de 1955 la publicación por Tériade, en sus Éditions Verve, de *Le Poème de l'Angle Droit* de Le Corbusier ponía punto final a un trabajo de ocho años, iniciado en 1947, en el curso del cual el arquitecto y artista plástico suizo había tratado de condensar, en una obra de cruce entre plástica, literatura y, por supuesto, arquitectura, la esencia de su pensamiento en torno a la creación artística y, en general, de su visión del mundo y del papel en él del artista.

La exposición *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y presentada en dicha institución en abril y mayo de 2006 (itinerando posteriormente a la Alhambra de Granada y el Palacio de Congresos de Mérida), otorgaba a esa obra plástica, literaria y teórica la importancia central que el propio Le Corbusier le asignaba. En ella se mostraron al público por vez primera —gracias a la Fondation Le Corbusier, pro-

pietaria de la totalidad de los fondos expuestos— no sólo las litografías de la obra finalmente editada (que habían sido ya expuestas en otras ocasiones) sino sobre todo, y de manera absolutamente novedosa, los documentos del trabajo preparatorio, las huellas de esa *recherche patiente*, tal y como la definía Le Corbusier. Los *papiers collés* pacientemente trabajados por el artista, y a partir de cuyas maquetas se prepararon las litografías definitivas, constituían el aspecto fundamental de este material, pero iban acompañados también de un buen número de dibujos, cinco pinturas y documentación escrita, además de testimonios de otras series de obra gráfica que demostraban la importancia que por esos años otorgaba el artista a ese medio de expresión plástica¹.

Como viene siendo habitual en las actividades del Círculo de Bellas Artes, la exposición se vio complementada con un ciclo de conferencias en el que intervinieron algunos de los más prestigiosos investigadores de la obra de Le Corbusier. Resultado de dichas conferencias son los textos que componen la presente publicación.

Pues bien, tanto la propia exposición como el contenido de algunas de las ponencias mencionadas dejaban ya ver con claridad que, aunque Le Corbusier viera en *Le Poème de l'Angle Droit* la más acabada elaboración de su idea central de la

1 El catálogo de la exposición (Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006) incluye una edición facsímil de *Le Poème de l'Angle Droit* (aunque de formato menor que el original) y el catálogo propiamente dicho de los materiales expuestos, con estudios a cargo de Juan Calatrava (comisario de la exposición), Juan Miguel Hernández León, Josep Quetglas, Eric Mouchet y Antonio Juárez.

synthèse des arts, muchas de las formas, reflexiones, temas e ideas del *Poème* se encuentran igualmente presentes en otras manifestaciones de esa obra plástica que justo en torno a 1955 alcanza un nivel máximo de tensión intelectual y de riqueza formal y variedad técnica.

Son años en los que Le Corbusier lleva a sus últimas consecuencias una máxima que había convertido en la divisa de su propio trabajo: «No hay escultores solos, pintores solos, arquitectos solos. El acontecimiento plástico se realiza en una 'FORMA UNA' al servicio de la poesía». Años de asombrosa productividad en el transcurso de los cuales revisa febrilmente su trayectoria plástica, sometiéndola a un experimentalismo que le lleva no sólo a introducir piezas plásticas de gran relevancia en sus arquitecturas (desde la puerta Sur de la capilla de Ronchamp hasta, unos años más tarde, la puerta del Palacio de la Asamblea de Chandigarh, ambas realizadas en esmalte) sino también a volcar sus principios estéticos en técnicas artísticas muy diversas: las esculturas realizadas *à deux* con el ebanista bretón Joseph Savina, las litografías, los aguafuertes, los grabados «rodoides» (que se puede decir que él inventa en su aplicación artística), etcétera. Dos de estas técnicas que ocupan al Le Corbusier de los años cincuenta tienen, además, una ligazón directa con la cosmovisión y el pensamiento hermético plasmados en *Le Poème de l'Angle Droit*: los tapices, en los que se despliega la idea de una arquitectura «textil» y el complejo simbolismo de la atadura y de la urdimbre, y los esmaltes, en los que la forma plástica precisa del fuego para surgir.

Así pues, *El Poema del Ángulo Recto* no está solo. Por un lado es evidente, como ya puso de relieve la exposición de Madrid, su estrecha relación con la pintura de Le Corbusier, con los numerosos cuadros sobre lienzo o sobre tabla en los que los temas y problemas de la pintura corbusieriana (algunos de ellos ya con más de treinta años a sus espaldas; otros, por el contrario, incorporados en momentos más recientes, como es el caso de los toros o de la Mano Abierta) son obsesivamente revisitados.

Por otro lado, si *El Poema del Ángulo Recto* representa un momento de cristalización de varias décadas de búsquedas pictóricas, también es el punto álgido de un verdadero archipiélago creativo en el que no sólo se declina en formas y modos de expresión diversos la aspiración corbusieriana a la *síntesis de las artes*, sino que, además, esta síntesis llega a desbordar las fronteras mismas de las artes plásticas y pone sobre el tapete un segundo nivel de complejidad, expresado en el propio término *poema*: el de la relación artes plásticas/literatura, el plano de una *poética* de verdadero alcance global. Mencionaremos así, a continuación, algunos de los proyectos plásticos que surgen, en esos años centrales de la década del cincuenta, de la misma reflexión que *El Poema del Ángulo Recto*, componiendo con él un entramado plástico que Le Corbusier nunca dio por cerrado.

La serie de veinte aguafuertes significativamente titulada *Unité* (un término que reaparece continuamente en el vocabulario plástico de Le Corbusier como *pendant* de la idea de *síntesis*) se gestó en los mismos años que el *Poema*, aunque

quedó inacabada, a falta del texto que debía acompañar a las imágenes, y tan sólo se realizó una edición incompleta y póstuma². Fue a lo largo de 1953 cuando Le Corbusier ejecutó los pasteles a partir de los cuales iban a realizarse las planchas para el posterior proceso de grabado de los aguafuertes. Sin embargo, los veinte aguafuertes de *Unité* no serían finalmente publicados por el Atelier Crommelynck sino en octubre de 1965, es decir, dos meses después de la muerte de su autor.

En este intermedio de doce años, entre 1953 y 1965, son muchos los documentos del archivo de Le Corbusier (cartas, notas manuscritas...) que muestran cómo el proyecto de *Unité* va poco a poco perfilándose, pero también cómo termina por quedar una y otra vez relegado frente a otras series gráficas que debieron parecer prioritarias a su autor. A lo largo de los últimos diez años de su vida se suceden, así, series como *Cinq Femmes*, *Cortège*, *Petite «Confidences»* o *Panurge* (en estas dos últimas Le Corbusier experimentará su nueva técnica del «grabado rodoide», realizado sobre hojas de acetato de polietileno)³. Ninguna de ellas iba acompañada de texto, lo que permite pensar que la continua relegación de ese nuevo

2 La serie *Unité* ha sido expuesta completa en España en diversas ocasiones, la última en febrero y marzo de 2005 por la Galería La Aurora, de Murcia. Vid. el catálogo publicado con tal motivo, *Le Corbusier. Unité*, Murcia, 2005, con reproducción de los 20 grabados y un texto introductor («Interior y exterior: los signos y la emoción. Tres hipótesis acerca de la transferencia entre pintura y arquitectura en L.C.») a cargo de José María Torres Nadal.

3 Vid. Weber, H. (ed.), *Le Corbusier – the graphic work*, Zürich–Montreal, 1988, así como el catálogo de la exposición *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber*, Madrid, MNCARS, 2007.

poema plástico-literario-filosófico que hubiera sido *Unité* obedece al gran esfuerzo que debía suponer para Le Corbusier la realización de una nueva síntesis global de su pensamiento a tan poca distancia de *Le Poème de l'Angle Droit*.

De hecho, en *Unité* las imágenes existieron de manera independiente de ese texto que nunca llegó a escribirse. Es más, sabemos que Le Corbusier se planteaba la posibilidad de exponerlas solas⁴. La propia página introductoria de la carpeta explica la ausencia final del texto y el hecho —bien significativo a efectos de lo que aquí nos interesa— de que los grabados lleven, pese a todo, la fecha de 1953: «Dado que Le Corbusier consideraba que una obra data de la época en que fue concebida, las planchas de esta obra grabadas entre 1963 y 1965 llevan la fecha de 1953, año de creación de los pasteles que inspiraron estos grabados al autor». Y añade que Le Corbusier había expresado su intención de «... subrayar la unidad de la obra, su riqueza, con un texto perfectamente independiente de las imágenes», deseo truncado por la muerte.

Mucho menos conocida que otras producciones plásticas corbusierianas (quizás precisamente por ese carácter póstumo

4. Véase, por ejemplo, la carta de Le Corbusier a Aldo Crommelynek del 10 de septiembre de 1962 (Archivo Fondation Le Corbusier, C3-1-217) en la que le insta a acelerar el trabajo para que las primeras pruebas de la obra (o, si ello no puede ser, al menos las planchas) estén disponibles para la exposición de su obra que habría de celebrarse en noviembre de ese mismo año en el Musée National d'Art Moderne (exigencia que no se cumplió, ya que el catálogo de dicha muestra recoge únicamente, en el apartado de obra gráfica, el *Poème de l'Angle Droit* y la serie *Petite «Confidences»*).

e inacabado), *Unité* representa, con todo, aún amputada del texto, una clara sintonía con el esfuerzo teórico y plástico de *El Poema del Ángulo Recto*. De hecho, la mayor parte de los aguafuertes de la serie presentan —en un despliegue de colores que otorga ahora mayor importancia a lo cromático— un mundo de temas y de formas directamente relacionable no sólo con el *Poème* sino con el conjunto de su investigación plástica a partir de 1945 (pinturas, esculturas, tapices, esmaltes...).

Así, el aguafuerte num. 1 es casi literalmente la p. 99 del *Poème*: el abrazo de la mujer y el toro, la unión simbólica de los principios masculino y femenino y, al mismo tiempo, la alusión mitológica a Pasifae y el Minotauro, con el añadido de que el dualismo esencial de Le Corbusier⁵ queda reforzado en *Unité* por la presencia complementaria de los colores rojo y azul. El num. 2 repite, aunque invirtiendo la orientación y de nuevo añadiendo una mayor riqueza colorística, el tema de la p. 149 del *Poème*, en la que se combinaban la imagen del Toro y el propio autorretrato del autor. El 4 repite, añadiendo en este caso no sólo el color sino también la sombra, la composición de la p. 124 del *Poème*: las tres manos unidas formando una composición horizontal, la mano tocando el acordeón y la forma oval que se ha querido interpretar como un seno femenino en el contexto de la alusión que esa misma página del *Poema* hace a las «amazonas».

fig. 1

5. He tratado más por extenso el tema de la esencial cosmovisión dualista de Le Corbusier en Calatrava, J., «Le Corbusier y *Le Poème de l'Angle Droit*: Un poema habitable, una casa poética», en *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*, ed. cit., pp. 9-43.

fig. 2

El aguafuerte num. 6 reúne las manos con el simbolismo marino del pez y la caracola y ha podido ser relacionado, ya no sólo con *Le Poème de l'Angle Droit*, sino también, a través del dibujo FLC 3582, con el núm. XII de los dibujos para la *Iliada*⁶. El 12 no es sino una condensación de la p. 67 del *Poema*, con la pareja tendida junto al mar (lugar del encuentro cósmico entre la tierra y el agua) y el perro vigilante (mascota doméstica, pero también posible alusión mitológica al inframundo), y de la p. 9, con las formas elementales del rectángulo y el triángulo invertido y la rotundidad del vaso-columna. El 16 presenta una imagen densa y compleja en la que aparecen reunidas las manos juntas, la concha (la geometría natural de índole «femenina», p. 59) y la forma geométrica ya presente en la pintura *Nature morte géométrique* de 1930 y que volvía a aparecer en la p. 152 del *Poema*. El 20 inserta la doble efigie humana demediada, coronada por las manos cruzadas y flanqueada por los cuernos del toro, en la misma piña (el emblema «masculino» de las geometrías naturales) de la p. 58 del *Poema*, de la que parece surgir. Estas y otras muchas coincidencias o reinterpretaciones de las mismas imágenes simbólicas en ambas obras gráficas muestran hasta qué punto la investigación plástica de Le Corbusier en torno a 1953-55 no sólo está —como tantas veces se ha señalado— en relación directa con su obra arquitectónica de esos mismos momentos, sino que constituye una especie de *work in progress* en el que un tema, una forma o un símbolo jamás se dan por cerrados.

fig. 3

6 En el que se superponen la serpiente, el pez y la estrella de mar.

En un estado mucho más embrionario quedó, por esos mismos años, su proyecto de realizar una serie de ilustraciones para una edición de la *Iliada* que habría debido ser tirada por los mismos talleres de Fernand Mourlot que se habían hecho cargo de *Le Poème de l'Angle Droit* y de gran parte de su obra gráfica. Los 23 espléndidos dibujos⁷ que nos han quedado como resultado de tal proyecto, realizados en su mayor parte en febrero de 1955 (tan sólo uno de ellos lleva fecha de 1956 y otro de 1961), fueron trazados por Le Corbusier con lápices de colores sobre un ejemplar de una traducción francesa de la *Iliada*⁸ que estaba ilustrada con los grabados neoclásicos de John Flaxman⁹. Y es precisamente contra estos últimos contra los que Le Corbusier propone su alternativa de un nuevo corpus de ilustraciones homéricas. En efecto, los grabados de Flaxman, marcados por la esencialidad lineal neoclásica del ideal winckelmanniano, con total ausencia de color, representaban para Le Corbusier el ejemplo de una Grecia mal comprendida, amputada de su soplo vital, de la tensión de su fuerza creadora, y reducida a pura frialdad académica (unos defectos que atribuía, además, a la propia traducción francesa)¹⁰.

7 Krustup, M., *Iliade. Le Corbusier*, Milán, 2000.

8 París, Club Français du Livre, 1954, traducción al francés de Paul Mazon. El libro se conserva en la Fondation Le Corbusier bajo la rúbrica FLC J 90.

9 El artista británico realizó sus ilustraciones de la *Iliada* en 1793; siguieron, dos años más tarde, las correspondientes a la *Odisea*.

10 Así lo expresa muy claramente en el frontispicio del libro: «Cap Martin 21/2/55. ¡Esta edición me repugna! La tipografía es estúpida, las ilustraciones nos sumergen en el más negro abismo del academicismo. Arte del

Ante la Grecia muerta y congelada de Flaxman, Le Corbusier, en 1955, siente renacer su entusiasmo por esa otra Grecia que estaba presente en lo más profundo de su imaginario desde al menos el *Voyage d'Orient* y que le había acompañado de manera más o menos visible a lo largo de toda su trayectoria, resurgiendo con claridad en determinados momentos de la misma (por poner sólo dos ejemplos, en el canto entusiasta a una Acrópolis bañada por la luz y el sol en el discurso *Air, son lumière*, pronunciado en Atenas el 3 de agosto de 1933, con motivo del IV CIAM; o en la presencia de una copia policromada del *Moscóforo* en 1935 en la exposición *Les arts dits primitifs* que Louis Carré había instalado en el apartamento del 24 rue Nungesser et Coli)¹¹.

Es evidente que los recuerdos del ya lejano *Voyage d'Orient* de 1911 son reelaborados en los últimos diez años de su vida en un itinerario que culminará con la publicación en julio de 1965, sólo un mes antes de su muerte, casi a modo de testamento, de ese *Voyage* que le había acompañado íntimamente

Olimpo para profesores y estudiosos de Instituto. Grecia no combativa, verbosa, en sillón y zapatillas. Ni un solo signo de vida. Homero ha sido asesinado. Pienso que la traducción es nefasta, lúgubre».

11 Pese a la existencia de algunas valiosas contribuciones, el estudio detallado de la relación de Le Corbusier con la Grecia antigua es aún tarea por hacer. Vid. Etlín, R., «Le Corbusier, Choisy and French Hellenism: The Search for a New Architecture», *Art Bulletin*, 69 (junio 1987), pp. 264-273; AA. VV. (catálogo exposición), *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988; Gravagnuolo, B. (ed.), *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Nápoles, Electa, 1997.

durante cincuenta y cuatro años como significativa excepción a la bien conocida tendencia de Le Corbusier a volcar editorialmente sus reflexiones. Y, en esta reelaboración, al lado de esa Acrópolis mitificada como quintaesencia de la arquitectura, hay también un lugar cada vez más importante para la Grecia arcaica, primigenia. Recordemos cómo en *El Poema del Ángulo Recto* o en *Unité* temas míticos como el Minotauro, la urdimbre (el tapiz de Penélope) o las Amazonas servían de vehículo a su visión cósmico-estética. Así, frente a ese *clasicismo* reductor y seco que ejemplificarían los dibujos de Flaxman, la Grecia de Le Corbusier tiene ahora más de dionisiaco que de apolíneo, y es en ese punto donde se inscribe esa *Iliada* nunca terminada para la que sin duda se planteó, como afirma Krustup a partir del estudio de los dibujos relacionados con la empresa¹², una obra gráfica de gran formato.

Los episodios de la *Iliada* dibujados por Le Corbusier (trazados directamente sobre las imágenes de Flaxman, que cancelan con rabia) son susceptibles, así, de una doble lectura: si por un lado son ilustraciones del poema homérico en sentido estricto, por otro le sirven de pretexto para catalizar algunos de sus grandes temas plásticos en escenas que en bastantes ocasiones presentan una relación plástica directa con las litografías de *El Poema del Ángulo Recto*. El arcaísmo salvaje de esa Grecia primitiva le permite, por ejemplo, volver a plantear en toda su fuerza plástica el gran tema de la *mujer*, que evoca el dualismo esencial del mundo. La mujer está ligada a la música

12 Krustup, *op. cit.*, p. 73.

en la imagen de la Musa cantando la cólera de Aquiles con la que se abre el poema, pero también protagoniza el Rapto de Briseida, las tres imágenes de Helena (sobre las murallas de Troya, con Afrodita y Paris y con Héctor y Paris), los reproches de Hera o el vuelo de Tetis al Olimpo (reinterpretación del célebre Unicornio alado). El toro llena la escena del sacrificio con la brutalidad de la sangre que brota por la herida, una brutalidad que aparece igualmente en las escenas de la muerte de Midón, la muerte de Pandaro y Ulises y Diomedes. Otro animal clave del particular bestiario corbusieriano, el caballo, del que enseguida hablaremos con más detalle, está presente en las escenas del carro de Diomedes y de la advertencia de Zeus. El símbolo polivalente de la *espada*, que abrió *El Poema del Ángulo Recto*, tiene un papel central en las escenas de la cólera de Aquiles, el sacrificio del Toro o, una vez más, la muerte de Midón.

Y, al igual que en el *Poema*, no está ausente de esta reilustración de la *Iliada* la imbricación personal del propio Le Corbusier bajo la forma de su autorretrato simbólico. En primer lugar, en el mismo guijarro que, fotografiado por Lucien Hervé, sabemos que utilizó en numerosas ocasiones como imagen de sí mismo, y que aparece tal cual en uno de los pocos dibujos que no tienen relación directa con ningún episodio homérico. En segundo lugar, en esa peculiar máscara que llena otro de los dibujos y cuyos ojos parecen rodeados de anteojos. Y, por último, en la representación de sus propias gafas: dibujadas sobre la escena de Flaxman que representaba a Ares encadenado por Oto y Efiltes (libro V de la *Iliada*),

evocan aquí el protagonismo de la mirada contemporánea sobre los materiales de la historia mítica.

Como afirma B. Gravagnuolo, en los dibujos de la *Iliada* de Le Corbusier «... se consuma el conflicto vivificante entre Eros y Thanatos, entre la exangüe serenidad de la arcadia y la pasionalidad del canto homérico, evocado en una inigualable embriaguez dionisiaca»¹³. Y resulta claro que estos dibujos forman parte de la misma constelación plástica que *El Poema del Ángulo Recto* y, pese a su estado de mero esbozo, bastan para mostrar hasta qué punto la *Iliada* de Le Corbusier hubiera constituido uno de los momentos clave de esa misma relación plástico-literatura.

Un eco de este interés de Le Corbusier por la *Iliada* y, en general, por el mundo homérico aparecerá, sin embargo, en una de las obras gráficas más conocidas y difundidas del artista: la litografía conocida como *Don Quixotte* o «de los tres caballos», de 1953. Se trata de una de las dos estampas (la segunda es la dedicada al *Modulor*) de entre 1953 y 1956 que Eric Mouchet ha definido como «de vocación pedagógica»¹⁴, porque responden al interés de Le Corbusier en esos años

13 Gravagnuolo, B., «Sulle tracce di Giano. Antico e moderno nell'Odissea mediterranea di Le Corbusier», en *Le Corbusier e l'Antico*, op. cit., p. 16. Vid., del mismo autor, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Nápoles, Electa, 1994, en el que sitúa el interés de Le Corbusier por Grecia en el contexto más amplio de su «mediterraneidad».

14 Mouchet, E., «Estampes à punaiser sur les murs», en AA. VV., *Le Corbusier. L'oeuvre plastique*, Paris, Fondation Le Corbusier-Éditions de la Villette, pp. 55-75 (la cita en p. 69).

fig. 4

fig. 5

fig. 6

por difundir su obra plástica entre círculos más amplios que el de los *amateurs* acomodados capaces de permitirse pagar el precio de los refinados productos de los talleres Mourlot o Crommelynck. Por supuesto, Le Corbusier pensaba especialmente en esos estudiantes de arquitectura en quienes, ya en el umbral de sus setenta años, veía a los potenciales herederos de su pensamiento, y a quienes se dirigiría por escrito justamente en esos años (en 1957, retomando y ampliando un texto anterior, de 1943) a través de su *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*¹⁵. El deseado abaratamiento de estas estampas se logró fundamentalmente mediante la no justificación o la utilización de un papel de no tan refinada calidad como el *bristol* de *El Poema del Ángulo Recto* o el *velin* de *Rives de Unité*. Todavía en 1963 Le Corbusier seguiría insistiendo en la necesidad de producir estas versiones baratas de su obra gráfica, tal y como recuerda Heidi Weber y queda expresado en su correspondencia con Fernand Mourlot¹⁶.

15 Paris, Les Éditions de Minuit, 1957 (edición castellana: *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 2001). Le Corbusier recupera ahora el texto del mismo título que había publicado en 1943, añadiéndole un nuevo epígrafe: «Le mot d'aujourd'hui».

16 Véase, por ejemplo, la carta a Mourlot del 25 de febrero de 1963 (Archivo Fondation Le Corbusier, E2-16-443) en la que insiste en hacer reproducciones baratas «...même sous la masque de la lithographie» y con una «...approximation 'suffisante' de fidélité aux documents»; reproducciones que pudieran ser «clavadas» en sus paredes por personas pobres pero inteligentes. Añade, además, que es Mourlot quien tiene que llevar adelante este trabajo, porque empresarios artísticos como Tériade, «très sympathiques et très égoïstes», no emprenderían jamás una tarea de esta naturaleza.

La *litografía de los 3 caballos* constituye una clara y, en cierto modo, didáctica síntesis de su concepción del trabajo artístico. En ella Le Corbusier vehicula su pensamiento plástico a través de tres imágenes de uno de los animales más habituales de su bestiario, el caballo. Presente en su pintura ya desde los años treinta (véanse cuadros como *Les femmes et le cheval*, de 1936, *Ménace*, de 1938, o *Cheval de cirque*, de 1944, o incluso el *Jeu d'echecs* de 1933, en su versión de caballo de ajedrez), el caballo es un símbolo ambivalente porque puede representar, como el toro, fuerza y fogosidad (en *El Poema del Ángulo recto* aparece además ligado a la inquietante figura andrógina de las amazonas, como lo estaba, por otro lado, ya más de veinte años antes, en el guache de 1929/1936 *Amazones, femme et cheval*), pero también, y según el tipo de caballo de que se trate, constancia y trabajo tenaz, eficaz combinación de fuerza y laboriosidad.

Pero en esta litografía no sólo hay tres caballos, sino que además aparecen juntos nada menos que Homero y Cervantes, dos de los grandes referentes de Le Corbusier en materia literaria. Es de reseñar, en este sentido, el hecho de que no exista aún —al menos que yo sepa—, fuera de las numerosas menciones que se pueden encontrar en diversos estudios sobre el arquitecto, un estudio monográfico y detallado sobre la relación de Le Corbusier con la literatura¹⁷, pese a

17 Vid., con todo, el catálogo de la exposición *Le Corbusier et le livre*, Barcelona, 2005, que, aunque dedicado primordialmente a los libros escritos por Le Corbusier, incluye el listado completo de su biblioteca personal y el valioso trabajo de Arnaud Dercelles «Presentation de la Bibliothèque personnelle de Le Corbusier», pp. 6-19.

la importancia que para el suizo tienen, además de los dos citados, sobre todo Rabelais y Shakespeare (algunos de cuyos sonetos tradujo), y a pesar también de sus numerosos contactos con escritores contemporáneos como Jean Giraudoux, André Gide, Paul Valéry, Alfred Jarry, Colette, Albert Camus o, de manera muy especial, su paisano Blaise Cendrars (nacido como él en La Chaux-de-Fonds y en el mismo año de 1887).

En la litografía producida por Moulrot, que lleva inscrita la fecha de 6 de octubre de 1953, el homérico caballo de Troya aparece, en efecto, acompañado del Rocinante de Don Quijote y, además, del humilde y anónimo caballo de tiro, *de fiacre*. Las tres escenas que en ella se superponen constituyen, en su conjunto, un verdadero poema gráfico en torno a las tres cualidades que, para Le Corbusier, deben aunarse en el trabajo artístico, en la relación del artista con el mundo.

La imagen superior representa el combate de Don Quijote contra los molinos de viento. Conviene recordar que Don Quijote era un personaje que resultaba especialmente interesante para Le Corbusier. Ya en 1943 lo había elegido como tema de una de sus pinturas¹⁸ y, en 1945, tras la muerte de su perro *Pinceau*, llegó, en su entusiasmo cervantino, hasta el extremo de encuadernar con su piel la magnífica edición

fig. 7

fig. 8

18 Se trata del cuadro titulado *Le Cheval de fiacre* o *Don Quichotte*, un óleo sobre contraplacado que forma parte de los fondos de la Fondation Le Corbusier (n.º 183). Una descripción del mismo, en JORNOD, N. y J. -P., *Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret)*. *Catalogue raisonné de l'oeuvre peinte*, Milán, Skira, 2005, vol. II, pp. 776-777.

decimonónica del Quijote que poseía¹⁹. En una carta a su madre (15 de diciembre de 1952), considera al Quijote como «...l'un des plus beaux et plus sains et propres livres qui soit», y, en 1954-1956, los materiales inéditos para el libro, finalmente no publicado, *Le Fond du sac* contienen diversas menciones a un personaje que, para Le Corbusier, al margen de sus aspectos literarios, se había convertido en una de las mejores plasmaciones metafóricas de su concepción de la creación artística como un trabajo obstinado y paciente al tiempo que lleno de entrega y sacrificio.

Ocupando el registro intermedio, aparece la imagen del Caballo de Troya siendo trasladado al interior de la fortaleza por los troyanos. Una imagen que no figuraba entre los dibujos de Le Corbusier para la *Iliada* por la sencilla razón de que, en contra de lo que suele creerse, el episodio no es narrado como tal por Homero en la *Iliada*, pero que testimonia su renovado interés por la obra homérica como parte de su revisión del legado griego desde los ya lejanos tiempos de *Voyage d'Orient*.

Don Quijote y el caballo de Troya celebran, así, a través de dos mitos literarios inmediatamente identificables y, ade-

fig. 7

19 Para Le Corbusier esta encuadernación de su ejemplar del *Quijote* (*L'admirable Don Quichotte de la Mancha*, París, Charpentier, 1847, tomo II) con la piel de su mascota *Pinceau* (un perro schnauzer muerto en 1945) constituyó un supremo acto de amor y sacrificio que será exaltado a nivel poético en 1955 en la litografía num. 76 de *Le Poème de l'Angle Droit*. El libro forma parte hoy, bajo la signatura FLCJ 245, de los fondos de la biblioteca personal del arquitecto que se conservan en la Fondation Le Corbusier.

más, profundamente anclados en el imaginario corbusieriano, las razones del individuo creador, del artista, contra la opinión de la masa y el triunfo de la inteligencia y de la astucia sobre la fuerza bruta. Pero en la banda inferior de la estampa aparece un tercer protagonista: el duro esfuerzo del caballo de tiro con su *fiacre* no corresponde, en cambio, a ningún episodio literario célebre, sino que constituye la exaltación del trabajo anónimo cotidiano, de ese esfuerzo continuado marcado por el tesón animal y con el que el propio Le Corbusier tan a menudo se identificó. El caballo de *fiacre* es, en el fondo, una versión animal de ese esfuerzo tan pausado como incesante que, en el apartado A-4, de *El Poema del Ángulo Recto*, Le Corbusier había expresado, en términos geológicos, bajo la forma de la *ley del meandro*: esa tenacidad que termina por superar cualquier obstáculo del mismo modo que la fuerza del agua del río terminará tarde o temprano por suprimir el meandro y volver a encontrar la línea recta²⁰.

El carácter didáctico de estas tres escenas se ve acentuado por el hecho de que la imagen (construida a base de un dibujo

20 Le Corbusier compara en diversas ocasiones la *recherche patiente* del creador humano con la «paciencia» natural, medida en tiempo geológico, del río que tarde o temprano termina por erosionar el meandro que durante un tiempo se ha interpuesto en su camino y por recuperar la línea recta. La relación simbólica entre los meandros de los ríos vistos desde el avión (sobre todo en sus vuelos sudamericanos) y los temas del laberinto y de la madeja de lana está muy presente, como veremos más abajo, en la segunda etapa de la obra plástica de Le Corbusier. Véase la sección primera del *Poème de l'Angle Droit* (Le Corbusier, 2006, pp. 35-40). Vid. a este respecto Sánchez-Pombo, M., «La arquitectura de los fluidos. Le Corbusier y los ríos», en *Massilia*, 2004 bis, pp. 43-69.

de trazo muy rápido, por momentos casi infantil) se combina con el texto, en forma de exhortación a no dejarse vencer por las dificultades cotidianas: «¡Hay que batirse contra los molinos! ¡Hay que tomar Troya! ¡Hay que ser caballo de fiacre todos los días! ¡Coraje!».

También las ideas y el sistema del *Modulor*, que, como es bien sabido, no era tan sólo un conjunto de medidas sino toda una propuesta para un nuevo modo de ver y de actuar, son objeto de este interés de Le Corbusier por la difusión masiva. Codificado en los dos volúmenes de 1950 y 1955²¹, el *Modulor* impregnaba con su presencia todo *El Poema del Ángulo Recto*, desde la litografía en color de la p. 31 del mismo, en la que representa al hombre que se ha puesto en pie marcando con la horizontalidad de la tierra ese ángulo recto primigenio a partir del cual puede ponerse en marcha el proceso creativo, a la de la p. 55, en la que el hombre del brazo alzado va acompañado no sólo de la imagen de las series roja y azul, sino también de otro de los leitmotiv del *Poema*, la concha, símbolo del principio femenino. Pero el *Modulor*, así definido y «poetizado», conocerá igualmente un exitoso medio de difusión, paralelo al de la publicación en dos volúmenes, con la litografía creada en 1956 (aparece la fecha de 20 de febrero de 1956) y posteriormente reproducida (sobre todo por iniciativa de Heidi Weber, en Zúrich), en múltiples tiradas (al menos

21 *Le Modulor: essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Boulogne, Ed. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950, y *Modulor 2 (La parole est aux usagers). Suite de «Le Modulor 1948»*, Boulogne, Ed. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1955.

fig. 7

fig. 9

seis, aunque la cifra total es difícil de controlar y seguramente sea mayor, según señala Eric Mouchet²²).

Como en el caso de *Don Quichotte*, en la litografía del Modulor la espectacular figura del ser humano que da la medida del mundo —y que es también, desde el punto de vista plástico, un verdadero *kouros* que vuelve a plantear la relación con el mundo griego arcaico— se acompaña de un breve texto manuscrito que constituye toda una dedicatoria personal de Le Corbusier a cada uno de los futuros poseedores de la lámina. Si en *Don Quichotte* este texto hacía referencia a la *recherche patiente*, en el *Modulor* es un llamado al desarrollo de las potencialidades creativas de cada individuo y a la confianza en la búsqueda personal, en el camino individual hacia la invención, entendiendo el término *invención* claramente en el sentido etimológico de *invenio*, es decir, no invención arbitraria basada en la pura fantasía, sino hallazgo, descubrimiento no fortuito sino resultado de una paciente y metódica investigación previa. «Amigo del Modulor, busca por ti mismo, inventa, descubre. Aporta tus invenciones serán útiles», es el mensaje que dirige Le Corbusier a quienes considera no como meros compradores que harán un uso pasivo, de «coleccionista» en el peor sentido, de la estampa, sino que asumirán plenamente su mensaje y hallarán en ella un estímulo para la acción.

Pero hay que recordar que estos años centrales de la década del cincuenta contemplan también el momento álgido de otra faceta de su actividad plástica: la textil, es decir, su pro-

22 *Op. cit.*, p. 71.

ducción de cartones para tapices. Si ya desde 1935, como él mismo recordaría en 1960²³, había comenzado a interesarse, como Picasso o como Fernand Léger, por la relación entre plástica y *tejido* (dando plenamente a este término su doble sentido de sustantivo y de participio o adjetivo, es decir, de trabajo terminado y de proceso de ejecución), es sobre todo en los años cincuenta (en plena sintonía, por lo demás, con el esfuerzo de revitalización económica y artística de los «oficios franceses» de la Francia de posguerra²⁴) cuando las *tapisseries* vienen a constituir —en buena medida gracias a la insistencia y los encargos de Pierre Baudoin, antiguo profesor de dibujo de la fábrica de tapices de Aubusson— una faceta más de su febril actividad plástica.

Le Corbusier siempre consideró que el terreno privilegiado de esta recuperación moderna de la actividad textil era la vivienda, la escala doméstica, aunque no desdeñó la realización de cartones para grandes tapices destinados a edificios públicos, como los del Palacio de Justicia de Chandigarh, con

23 Le Corbusier, «Tapisseries 'Muralnomad'», *Zodiac*, 7 (1960); también en *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre*, pp. 156-157. Vid. también «Tapisseries», *Œuvre complète*, V, p. 236, y VI, p. 132.

24 Algo que expresaría meridianamente Jean Cassou, director del Musée National d'Art Moderne y amigo personal de Le Corbusier, en 1957: «El tapiz es una cosa nuestra, una invención francesa, como la arquitectura gótica, y un arte que nunca ha dejado de ser practicado por nuestro pueblo y de hacerle honor. De este pueblo se puede decir, como rasgo característico, que es un pueblo de tapiceros. Y al decir esto ponemos el acento sobre algunas de sus virtudes, que no son sólo creadoras sino obreras» («Introduction» a Cassou, J., Damain, M., y Moutard-Uldry, R., *La Tapisserie française et les peintres cartonniers*, Paris, Tel. 1957, p. 9).

sus 650 m², a los que atribuía un papel fundamental en la construcción del espacio interior y para los que prefería hablar de *tapisseries acoustiques*, encargados de solucionar los problemas de acústica en grandes edificios destinados a recibir afluencia de público, o tapices escénicos como el del telón del teatro Bunka Kaikan de Tokyo, con sus 230 m². Al final de su vida, Le Corbusier había realizado unos treinta cartones para tapices, de los cuales fueron tejidos (y siguen siendo tejidos actualmente, por encargo y bajo estricto control de la Fondation Le Corbusier, en los talleres de las Tapisseries de Aubusson) veintiocho. Su correspondencia conserva, además, el recuerdo de otros proyectos que no llegaron a cristalizar, como los tapices con el león heráldico de San Marcos que, según Guillermo Jullian de la Fuente, habría pensado para el Hospital de Venecia, o las tentativas de Jörn Utzon para encargar tapices destinados a la Ópera de Sidney²⁵.

A mediados de los cincuenta, en los años de *Le Poème de l'Angle Droit*, está claro que Le Corbusier liga también los tapices a la idea de la síntesis de las artes, viendo en ellos un instrumento privilegiado para el encuentro entre plástica y arquitectura, insistiendo en la capacidad del tapiz para ordenar el espacio interior de la vivienda y rechazando su tradicional reducción a la categoría de objeto ornamental. Cues-

25 Vid. los catálogos de las exposiciones *Les Tapisseries de Le Corbusier*, París, 1975; *Le Corbusier. Oeuvre tissée*, París, 1987; *Tapisserie d'Aubusson, 1933-1999, 66 ans de création, perspectives suisses*, Lausana, 1999; *Le Corbusier. Museo y colección Heidi Weber*, Madrid, 2007. También el libro de Oddo, M., *Le Corbusier. Dalla pittura al muralnomad*, Palermo, 1997.

tionando así el uso decorativo tradicional de los tapices (y recordando las reflexiones de quienes, como Gottfried Semper, habían reivindicado el papel de *lo textil* en los orígenes mismos de la arquitectura²⁶), los de Le Corbusier se relacionan así, ante todo, más que con el mobiliario, con el propio *muro*, y aportan una contribución esencial a la definición del espacio interior. Es así como, gracias a la probada capacidad de innovación lingüística y terminológica de su autor, la obra de arte tejida deja de ser «tapiz» para convertirse en *muralnomad*, es decir, el «mural del nómada», de ese moderno nómada que es el habitante de las viviendas de alquiler de las grandes ciudades. Ello determina, además, un cambio radical en su colocación: «El tapiz no debe nunca servir como decoración [...]. No es un cuadro grande o pequeño. El tapiz debe ofrecerse al ojo, a la altura del hombre. Puede (y quizás debe) tocar el pavimento [...]. El Modulor es mural»²⁷.

El tapiz no es, en Le Corbusier, una mera transposición de la composición pictórica, sino una producción dotada de toda la fuerte carga de individualidad que le otorga su carácter de obra textil, con una particular materialidad basada en la trama y la urdimbre que le lleva a recuperar en clave contemporánea las intuiciones de Semper sobre la importancia pri-

26 Ya en 1860, en *Der Stil*, Semper había planteado la tesis de que el uso de tejidos colocados en vertical había precedido cronológicamente a la aparición de las paredes de piedra, ladrillo u otros materiales constructivos. Vid. al respecto Fanelli, G. y Gargiani, R., *El principio del revestimiento*, Madrid, Akal, 1999, y Frampton, K., *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX*, Madrid, Akal, 1999.

27 Le Corbusier, «Tapisseries 'Muralnomad'», *Zodiac*, 7 (1960).

mitiva del muro textil. Así, para Le Corbusier la urdimbre asume una connotación estructuralmente importante en la que la naturalidad del elemento textil se expresa en una tridimensionalidad similar al propio proyecto de arquitectura, evocando un nuevo modo de plantear las relaciones entre arte, artesanía y arquitectura.

La *poética de lo textil* plasmada en sus tapices de los años cincuenta se presenta, así, en clara sintonía con la relevancia simbólica que el tema asumía en esas mismas fechas en *Le Poème de l'Angle Droit*. En diversas secciones del *Poema* el material textil (el hilo, la lana, la madeja...), el oficio mismo del tejer o el producto del tejido o del trenzado (la cuerda) sirven de soporte a las complejas metáforas expresivas de la dualidad esencial del cosmos. Si la actividad del tejer se liga al ámbito de lo femenino (el tapiz de Penélope, el hilo de Ariadna...), la cuerda que amarra a la barca evoca el esfuerzo del trabajo humano por tender lazos de unión, por débiles y efímeros que sean, entre elementos (la tierra y el agua) en cuya línea de encuentro se sitúa el esfuerzo creador (lo mismo que es en la orilla del mar donde la propia naturaleza produce las geometrías esenciales de algunos de los *objets à réaction poétique*).

Diversos cartones para tapices de Le Corbusier pueden ponerse en relación directa con *Le Poème de l'Angle Droit* a lo

28 En la parte inferior del tapiz puede leerse: «Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras». Comparar, igualmente, con el dibujo fechado en Londres en marzo de 1953 y reproducido en la p. 120 del catálogo *Le Corbusier y la síntesis de las artes*. *El Poema del Ángulo Recto*, cit.

largo de todo el periodo de gestación y realización de la obra. Así, en 1948, el titulado *Odysée* no sólo presenta una evocación homérica que lo ubica en ese itinerario «griego» al que hemos aludido a propósito del proyecto de la *Iliada*, sino que presenta el mismo tema de la p. 9 del *Poème*: la intercambiabilidad entre el cosmos y el cuerpo humano en el nacimiento de las islas por encima del nivel del agua²⁸. En 1951, *Les Huit* (Los 8) traslada al arte del tejido el tema simbolizado por ese número de clara evocación hermética, pero, además, los numerosos «ochos» intrincados que componen la escena (los mismos que aparecen en la p. 36 de *El Poema del Ángulo Recto*) constituyen una representación de evocación múltiple en la que se encuentran el símbolo del infinito, la idea del laberinto y el recuerdo de la madeja²⁹, y la alusión a la actividad textil. El laberinto es una madeja hecha a base de ochos, que recuerda tanto al hilo de Ariadna (el mito del Minotauro, resultado de la unión de Pasifae y el toro, reaparece una y otra vez en su obra estos años, inspirándose —de modo explícito en algunos dibujos— en el *Thésée* de Andre Gide³⁰) como a la propia imagen de la mujer tejedora, objeto de diversas pinturas de Le Corbusier y retrato ideal, como sabemos muy bien por las

fig. 10

fig. 11

29 La madeja, símbolo del tejido, es, por lo demás, un motivo frecuente en la pintura de Le Corbusier desde los años treinta, estando presente en cuadros como *La fille du gardien du phare* (1929) y *Femme rouge et pelote verte* (1932).

30 Cabe recordar, además de la importancia en el panorama cultural parisino de la revista *Minotaure*, que también Matisse había ilustrado en 1944 el *Pasiphae. Chants de Minos*, de Henri de Montherlant.

propias declaraciones explícitas del artista, de su propia esposa Yvonne, arquetipo de lo femenino. El laberinto, por lo demás, es un símbolo de enorme complejidad en Le Corbusier, porque también incluye la referencia a los laberintos de las catedrales medievales y entronca así, de nuevo, con la tradición alquímica: recordemos que, uniendo todas estas evocaciones, el cuadro de 1944, titulado *Retrato de mujer en la catedral de Sens* era, asimismo, un retrato de Yvonne.

fig. 12

Les musiciennes, o *Las músicas* (en femenino, es decir, las mujeres que tocan música), cuyo cartón realiza Le Corbusier en 1953, sintetiza los dos grandes temas plástico-cósmicos de la mujer y de la música. Tres figuras femeninas (los caracteres sexuales aparecen claramente marcados) interpretan música, dos de ellas tocando instrumentos y una tercera cantando. Las manos que pulsán las cuerdas de las guitarras y que acompañan el canto con su gesticulación ocupan todo el centro de la escena, mientras que a la derecha una puerta, que casi podría pasar desapercibida, introduce el tema del umbral, de tan honda repercusión en la pintura y la obra gráfica corbusierianas de los años cincuenta. El tapiz condensa así la idea de la acústica plástica (teorizada por él ya desde 1945-46³¹), su interés por la música y el mito de lo femenino (que podría llegar en este caso hasta la evocación de las sirenas).

En 1957, por último, *El extraño pájaro y el toro* nos ofrece el más denso y complejo despliegue de los símbolos plásticos

31 En el artículo «L'espace indicible», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. extraordinario abril 1946, pp. 9-17. Traducido al castellano como «El espacio inefable», *Minerva*, 2 (2006), pp. 6-11.

lecorbusierianos presentes en el *Poème*, ya que en su gran superficie (226 x 366 cm.) se yuxtaponen, sin intentar componer una escena coherente, el toro, las manos, los pechos de la mujer, el guijarro-autorretrato de Le Corbusier y ese «extraño pájaro» que emparenta a este tapiz más que ningún otro con el recuerdo de la poética surrealista.

En un punto de cruce entre la pintura, la arquitectura y el mundo artesanal se encuentra, por último, otro de los grandes «descubrimientos» técnicos de Le Corbusier en los años cincuenta: el esmalte. A él llega a través de la arquitectura, en su continua búsqueda de un procedimiento que solucionara el problema de la degradación del color en los exteriores de los edificios. Las grandes puertas de esmalte de Ronchamp³² o del Palacio de la Asamblea de Chandigarh³³ (para las dos caras de esta extraordinaria puerta, de 108 m² en total, hubo que realizar 110 placas de acero esmaltado de 14,0 x 70 cm. cada una) son el prelude del definitivo triunfo del metal esmaltado, usado no ya como elemento decorativo sino como muro genuino en La Maison de l'Homme, el pabellón que Le Corbusier proyecta en Zúrich para Heidi Weber y que se termina en 1967, dos años después de su muerte³⁴.

32 Pauly, D., *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*, Madrid, Abada Editores, 2005 (1997), pp. 52-53.

33 Krustup, M., *Porte Émail. Le Corbusier Palais de l'Assemblée de Chandigarh*, Copenhague, Arkitektens Forlag / Kunstakademiet, 1991.

34 Vid. Calatrava, J., «Una casa para el hombre: Heidi Weber Museum - Centre Le Corbusier de Zurich», en AA. VV., catálogo de la exposición *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber*, op. cit., pp. 212-241.

Pero si el esmalte fue para Le Corbusier ante todo la conversión de un procedimiento técnico procedente del mundo de las artes decorativas a solución de un problema de policromía arquitectónica, en el transcurso de sus trabajos en la factoría de esmalte de Jean Martin, en Luynes, no desdeñó realizar también en esta técnica algunas obras puramente plásticas, sin destino arquitectónico, en las que de nuevo se volcaron temas procedentes de la cosmovisión de la que había surgido *Le Poème de l'Angle Droit*. Es significativo el hecho de que el formato de estas obras (27 en total, ejecutadas entre 1956 y 1965, según la lista elaborada por Maurizio Oddo³⁵) abandona la muy pequeña dimensión de los tradicionales objetos ornamentales esmaltados y se aproxima más a las dimensiones de un cuadro pequeño, oscilando aproximadamente entre los 40 x 50 y los 75 x 75 cm., con clara tendencia al formato cuadrado. En algunos de estos esmaltes volvió a representar algunos de sus leitmotiv plásticos, como es el caso de los que dedica en 1956 al Toro o en 1963 a La Mano Abierta. Pero, además de en lo iconográfico, también sintonizaban con el universo hermético de *Le Poème de l'Angle Droit* en otro sentido: el esmalte supone la exaltación del poder creador y transmutor del fuego. El propio Le Corbusier lo reconocía al insistir —con un indisimulado tinte de orgullo personal— en que su implicación en el trabajo del esmalte no se limitó a proporcionar diseños, sino que él mismo trabajó físicamente en la ejecución a pie de horno (sobre todo en la empresa *Les Ateliers de l'Art Français*, que había sido creada en

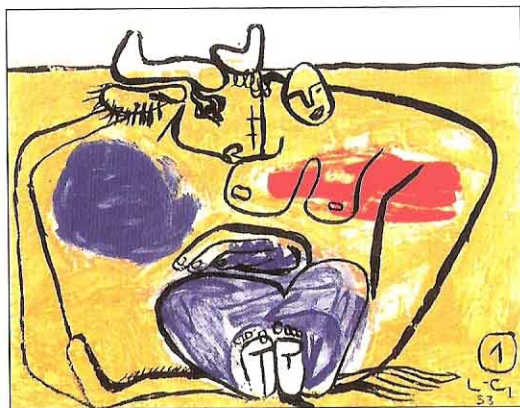
fig. 13

³⁵ *Op. cit.*, p. 157.

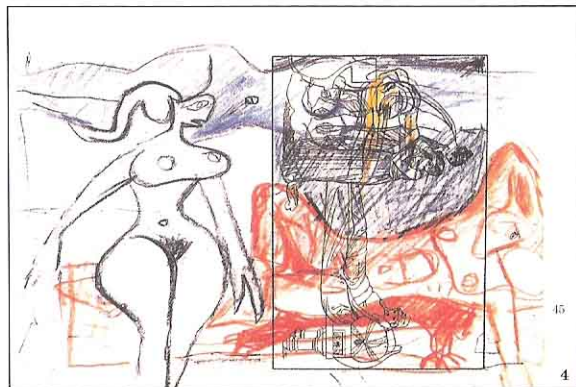
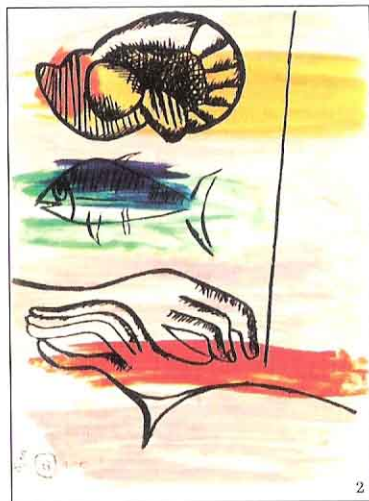
Luynes por Jean Martin, en 1952), soportando temperaturas altísimas (por ejemplo, las placas de la puerta sur de Ronchamp fueron esmaltadas a 760°) y sufriendo las mismas penalidades físicas de esos anónimos héroes del fuego que por esos mismos años atraían la atención de Mircea Eliade³⁶. Los esmaltes de los años sesenta pueden considerarse, así, como uno de los cierres posibles de ese ciclo lleno de ramificaciones pero que siempre termina por encontrar una de sus referencias teóricas y plásticas fundamentales en *Le Poème de l'Angle Droit*.

³⁶ Le Corbusier conocía, sin duda, dos obras fundamentales publicadas en París en el intervalo de una década (en fechas que coinciden significativamente con las de *Le Poema del Angulo Recto*) y en las que se estudiaba esta relación mítica del elemento «fuego» con su aplicación a la creatividad humana: *Psychanalyse du feu*, de Gaston Bachelard (1949) y *Forges et Alchimistes*, de Mircea Eliade (1956).

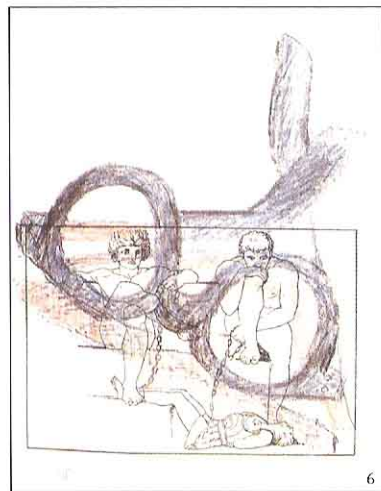
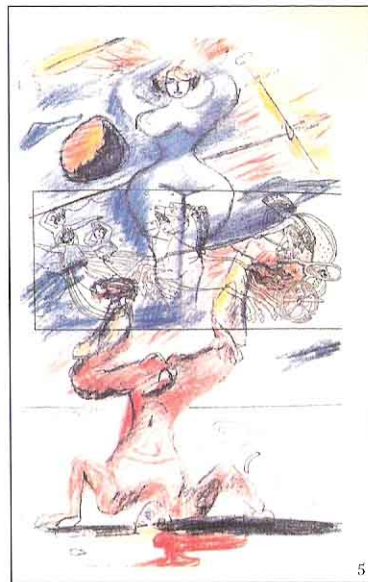
ILUSTRACIONES

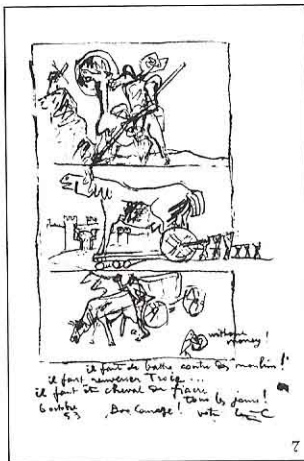


1. UNITE 1
© Fondation Le Corbusier
2. UNITE 6
© Fondation Le Corbusier
3. UNITE 20
© Fondation Le Corbusier



4. ILIADA. AFRODITA HELENA Y PARÍS
© Fondation Le Corbusier
5. ILIADA. LA MUERTE DE MIDÓN
© Fondation Le Corbusier
6. ILIADA. LAS CAFAS DE LC
© Fondation Le Corbusier

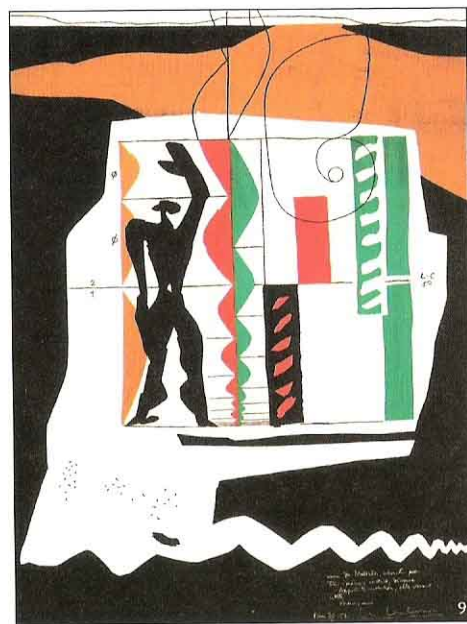




7

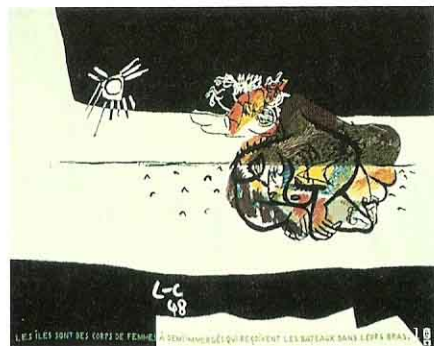


8

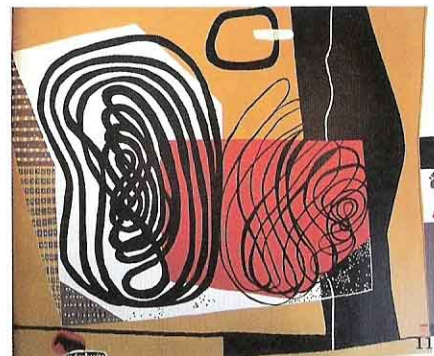


9

7. DON QUICHOTTE LITOGRAFIA, 1953
© Fondation Le Corbusier
8. DON QUICHOTTE, 1943
© Fondation Le Corbusier
9. LE MODULOR, 1956
© Fondation Le Corbusier



LES FILLES SONT DES CORPS DE FEMME... SEMI-NUSSES QUI REÇOIVENT LES BATEAUX SANS LEPPA BRAS.



LES FILLES SONT DES CORPS DE FEMME... SEMI-NUSSES QUI REÇOIVENT LES BATEAUX SANS LEPPA BRAS.



11

10. ODYSSE, tapiz, 1948
© Fondation Le Corbusier
11. LOS 8, tapiz, 1951
© Fondation Le Corbusier
12. LAS MÚSICAS, tapiz, 1957
© Fondation Le Corbusier
13. LA MANO ABIERTA, esmalte, 1963
© Fondation Le Corbusier



13

ÍNDICE

Le Corbusier, 1955: En los alrededores de <i>El Poema del Ángulo Recto</i> . JUAN GALATRAVA	9
<i>Exhibition architect?</i> Otra mirada sobre la «Síntesis» de Le Corbusier STANISLAUS VON MOOS	41
Le Corbusier, naturaleza y paisaje. IÑAKI ÁBALOS	67
El taller y el santuario. JOSEP QUETGLAS	95
Contra la extendida idea de una «poética surrealista» en la obra de Le Corbusier. JUAN JOSÉ LAHUERTA	119
Le Corbusier y el segundo impulso de lo moderno en Francia. JEAN-LOUIS COHEN	159
La sombra de la mano abierta JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN	177
Ilustraciones	201

Charles-Eduard Jeanneret (1887-1965), mundialmente conocido como Le Corbusier, es uno de los grandes arquitectos del siglo veinte y un personaje fundamental en la historia de las ideas. A pesar del profundo individualismo que marca su trayectoria e impide adscribirlo a alguna de las corrientes intelectuales de la época, su obra condensa todos los rasgos de la Modernidad, con sus logros y avances, pero también con sus tensiones y ambigüedades. Su anhelo vanguardista por contribuir al nacimiento del hombre nuevo, su fascinación por la civilización de la máquina y su racionalismo se combinan en una suerte de equilibrio inestable con su selectiva atención a la historia, su atracción por las formas orgánicas de la naturaleza y su emotivismo irracionalista. Obsesionado con la búsqueda de la belleza —«de pronto me conmovéis, me hacéis bien, soy dichoso y digo: es bello. Esto es arquitectura»— y dispuesto a prácticamente todo por dar forma construida a sus sueños, Le Corbusier fue siempre un excelente propagandista de su trabajo y un escritor hábil y provocador que revolucionó la forma en que la arquitectura se presenta en sociedad.

Durante los meses de abril y mayo de 2006, el CBA hizo un gran esfuerzo por acercar al público español la obra del arquitecto franco-suizo. En primer lugar, se organizó una exposición en torno al libro *El Poema del Ángulo Recto*, con el que Le Corbusier quiso sintetizar sus ideas acerca de la creatividad artística y su papel en el mundo contemporáneo. La muestra vino acompañada de una edición facsímil del original lecorbuseriano y del catálogo *Le Corbusier y la síntesis de las artes*, que proporciona las claves para comprender la naturaleza de esta peculiar obra.

Paralelamente, se organizó un congreso internacional en el que participaron algunos de los estudiosos más reconocidos de la obra del arquitecto. Lo que tiene el lector en sus manos son las actas de aquellas jornadas, en las que se trató de estudiar y evaluar, en toda su amplitud y complejidad, la naturaleza y alcance de su legado.