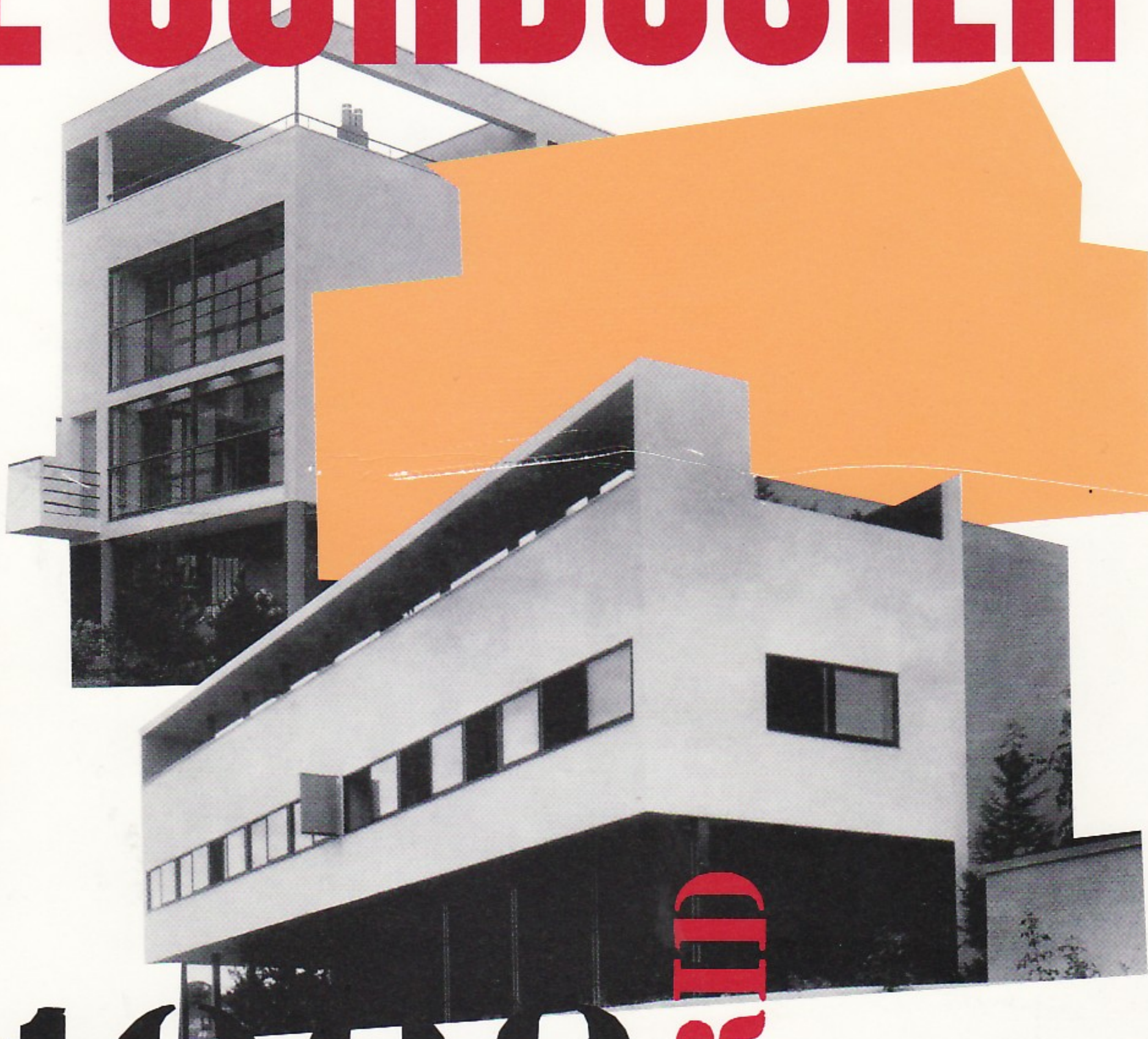


LE CORBUSIER

UNA CASA-UN PALACIO

1928

MADRID



100

Residencia de Estudiantes

FUNDACIÓN
ARTE, CIENCIA
Y DIÁLOGO



Amigos de la Residencia de Estudiantes



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE VIVIENDA

Con la colaboración de:



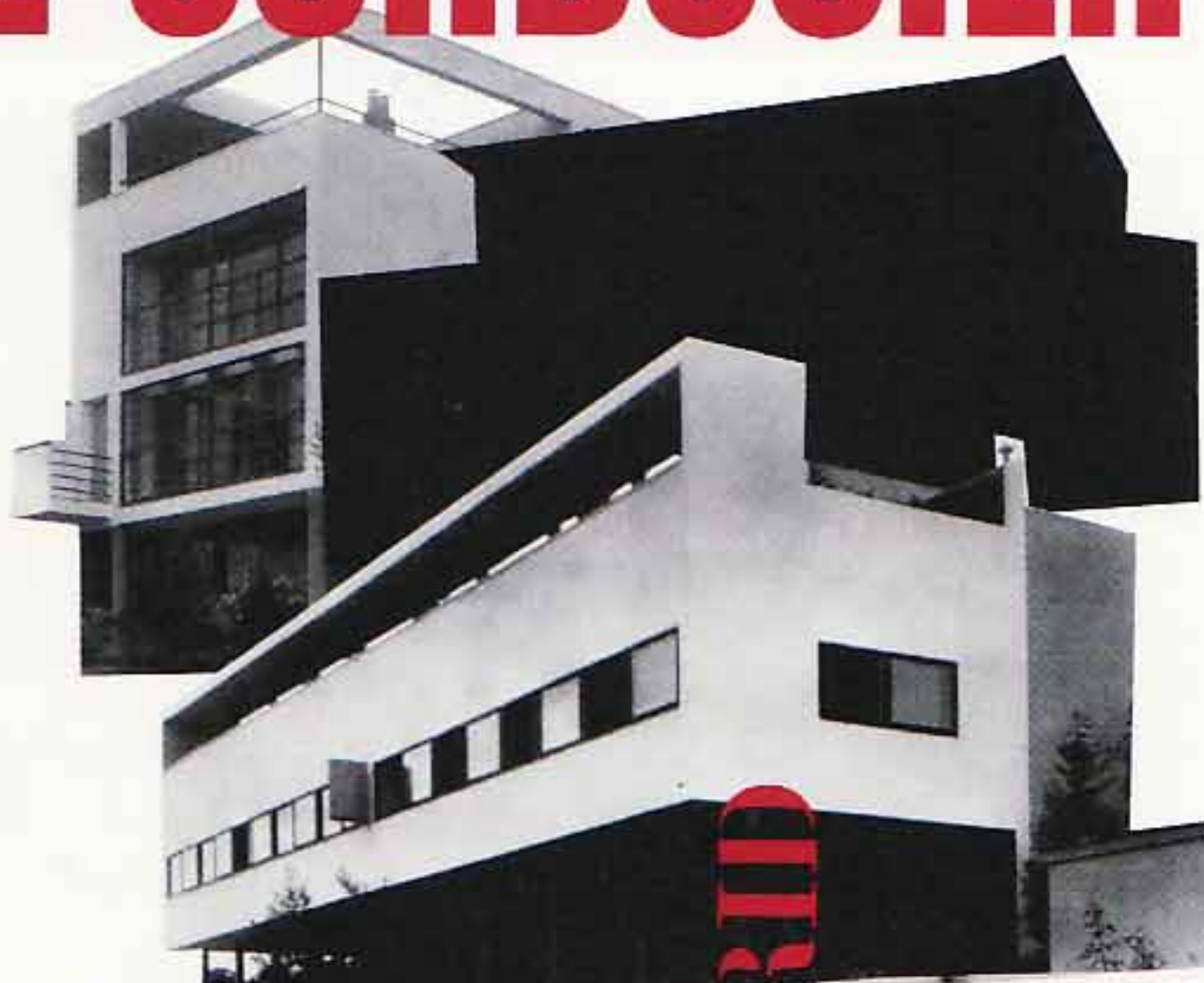
FONDATION LE CORBUSIER

Este libro forma parte del proyecto *Memoria de la Edad de Plata en la Sociedad del Conocimiento*, financiado por los Ministerios de Ciencia e Innovación; Educación; Industria, Turismo y Comercio; Cultura, y Asuntos Exteriores y de Cooperación.



LE CORBUSIER

UNA CASA-UN PALACIO



1928

MADRID

Edición a cargo de
Salvador Guerrero

Residencia de Estudiantes
Mayo-Julio, 2010

PUBLICACIONES DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

DIRECTORA: ALICIA GÓMEZ-NAVARRO • **DIRECTOR ADJUNTO:** PABLO MARTÍN ACEÑA • **SUBDIRECTORA:** ROSARIO ROMERO

CENTENARIO DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

COMISARIO: JOSÉ GARCÍA-VELASCO • **ASESORES:** AGUSTÍN GARCÍA, SALVADOR GUERRERO, JOSÉ ANTONIO MILLÁN, LUIS MUÑOZ, ARTURO REVERTER, CARLOS WERT • **CONTENIDOS:** ALMUDENA DE LA CUEVA, JUAN MARQUÉS, MANUEL PULIDO, NICOLÁS SESMA • **COORDINACIÓN GENERAL:** SABELA MENDOZA, CON LA COLABORACIÓN DE M.^a LUISA OLIVEIRA

El programa del centenario de la Residencia de Estudiantes, del que forma parte esta exposición, es posible gracias a todo el equipo de la Residencia bajo la dirección en las distintas áreas de:

INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO: ELISA NAVAS • **ADMINISTRACIÓN GENERAL:** JAVIER GONZÁLEZ • **COORDINACIÓN Y RELACIONES INSTITUCIONALES:** BEATRIZ ALBERCA, EMILIA GIL • **DOCUMENTACIÓN:** MIGUEL JIMÉNEZ • **PUBLICACIONES:** BELÉN ALARCÓ • **ALOJAMIENTO Y RESTAURACIÓN:** LOURDES ABENGOZA

Y la coordinación de:

EXPOSICIONES: ERIK DE GILES, CON LA COLABORACIÓN DE SANDRA REIN • **ACTOS PÚBLICOS:** NATACHA ANDRADA, BLANCA RAMOS • **DOCUMENTACIÓN:** MARTA FERNÁNDEZ-RAÑADA, ALFREDO VALVERDE • **PUBLICACIONES:** SUSANA MARTÍNEZ DE VILLARREAL, PATRICIA TEIXIDOR • **DIFUSIÓN:** JAVIER GARCÍA, BEATRIZ PABLOS • **DISEÑO:** MONTSE LAGO • **PATROCINIO:** BLANCA GÓMEZ DE LA TORRE, MARTA REDONDO • **SECRETARÍA:** ELENA CHULLILLA, INÉS GÓMEZ



Le Corbusier, años veinte.
Fondation Le Corbusier, París.

EXPOSICIÓN

Con la colaboración de
Ministerio de Vivienda
Fundación Arte, Ciencia y Diálogo
Amigos de la Residencia de Estudiantes
Fondation Le Corbusier

Comisario
Salvador Guerrero

Diseño y dirección de montaje
Erik de Giles
Salvador Guerrero
Con la colaboración de
Sandra Rein

Audiovisual
Fernando de Giles

Montaje
Exmoarte

Gráfica
Montse Lago

Seguros
Stai

Transportes
Mapa, S.A.

Registro
Roa Estudio

Imagen de cubierta: *collage* realizado a partir de fotografías de las dos casas proyectadas y construidas por Le Corbusier y Pierre Jeanneret en la colonia Weissenhof de Stuttgart, 1927.

Guardas: entrada a la finca de la villa Stein-de Monzie.
A la derecha, el pabellón de portería. Fondation Le Corbusier, París.

CATÁLOGO

Edición
Salvador Guerrero

Diseño y maquetación
Montse Lago

Coordinación editorial y edición de textos
Susana Martínez de Villarreal
Con la colaboración de
Elena Ruiz

Traducciones del francés
Paloma Gillard
Susana Martínez de Villarreal

Índice onomástico
Trilce Arroyo

Coordinación de material gráfico
Marta Fernández-Rañada

Gestión de derechos de reproducción
Rosa Benavides

Fotografías
Archivo Fotográfico de la Fondation Le Corbusier / Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional / Archivo fotográfico de la Hemeroteca Municipal de Madrid / Biblioteca de la Fundación José Ortega y Gasset / Andreas Jung (Vitra Design Museum) / Pablo Linés (Residencia de Estudiantes) / Andreas Sütterlin (Vitra Design Museum) / Otros archivos fotográficos de las instituciones que se especifican en cada caso

Fotomecánica
Cromotex

Impresión
TF Artes Gráficas

Encuadernación
Hermanos Ramos

© de los textos de Le Corbusier: Fondation Le Corbusier © de los textos de Luis García de Valdeavellano: Fundación Duques de Soria © de los textos de Martín Domínguez, Fernando García Mercadal, Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), Alberto Jiménez Fraud, Luis Lacasa, Antonio Méndez Casa, José Moreno Villa, José M^a Salaverría y Leopoldo Torres Balbás: sus herederos © del resto de los textos: sus autores © de las obras de Le Corbusier: F.L.C. / Adagp, París - Vegap, Madrid, 2010 © Henri Matisse: Sucesión H. Matisse / VEGAP, 2010 © Alfonso, Almada Negreiros, Daniel Vázquez Díaz, Walter Gropius: VEGAP, Madrid, 2010 © Estate Brassai - RMN / Michèle Bellot © de la presente edición: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010

ISBN: 978-84-937474-0-4

D.L.: M-23800-2010

Impreso en España

Agradecimientos

La Residencia de Estudiantes desea dejar constancia de su agradecimiento a todas las personas e instituciones que, mediante su asesoramiento, el préstamo de obras o su ayuda desinteresada han hecho posible esta exposición y su catálogo, así como a todos aquellos que han preferido quedar en el anonimato.

Inés Argüelles Salaverría / Rafael Benjumea / Elvira Bergamín / Juan Calatrava / Juan Calduch Cervera / Martín Domínguez Ruz / Belén García García / José María García Hernández / Fernando García-Mercadal García-Loygorri / Cristina García Pérez / Vicente Górriz Burk / Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre / Alfonso Herranz / Amaya y Jorge Lacasa / Juan José Lahuerta / Serge Mauduit / José Moreno Nieto / Andreas Nutz / M. Carme Piulachs Riva / Antonio Pizza / Josep M. Rovira / Carlos Sambricio / Leopoldo Torres Márquez / Francisco Tur de Montis / Bogusław Franciszek Ubik-Perski / Ascensión Uña / Miguel Valle-Inclán / Alexander von Vegesack

Ateneo de Madrid / Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid / Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca «Tomás Navarro Tomás» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Colección Vitra Design Museum / Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña / Fundación Duques de Soria / Fundación Federico García Lorca / Fundación Jiménez Cossío / Fundación José Ortega y Gasset / Hemeroteca Municipal de Madrid. Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas / Universidad Politécnica de Madrid

Y muy especialmente a la Fondation Le Corbusier, a su director Michel Richard, a su responsable de archivos y exposiciones Isabelle Godineau y a su responsable de biblioteca Arnaud Dercelles

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Presidente de honor

S. A. R. el Príncipe de Asturias

Presidentes

Ministro de Educación

Ministra de Ciencia e Innovación

Co-Presidentes

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Ministro de Industria, Turismo y Comercio

Ministra de Cultura

Vicepresidente

Presidente del Consejo Superior
de Investigaciones Científicas

Secretaria

Directora de la Residencia de Estudiantes

Otras instituciones patronas

Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes

Ayuntamiento de Madrid

BBVA

Caja Madrid

Cajasol

Comunidad de Madrid

Consejo Superior de Deportes

Fundación Carolina

Gobierno de Aragón

Junta de Andalucía

Telefónica

Patronos a título personal

John Brademas

Mercedes Cabrera

José Elguero

Juan Pablo Fusi

Antonio García-Bellido

José García-Velasco

Josefina Gómez-Mendoza

José Jiménez Lozano

Jesús Leguina

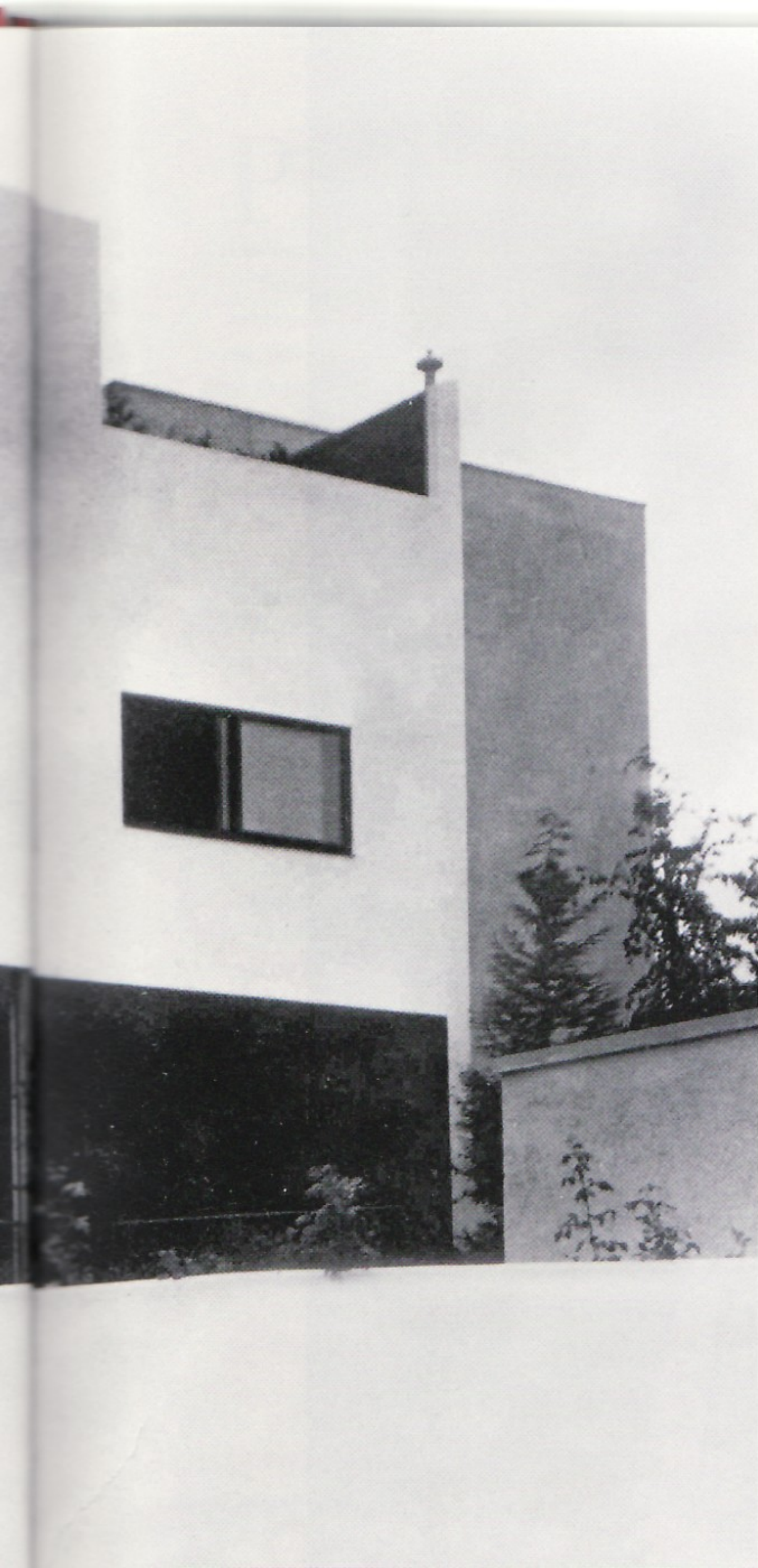
Luis Ángel Rojo

«La Residencia es una acrópolis sembrada de chopos, donde el señor y la señora Jiménez han creado un centro para estudiantes, escuela de solidaridad, de espíritu de iniciativa, de sólida virtud. Es como un monasterio —sereno y alegre—. ¡Menuda suerte para los estudiantes!»

LE CORBUSIER

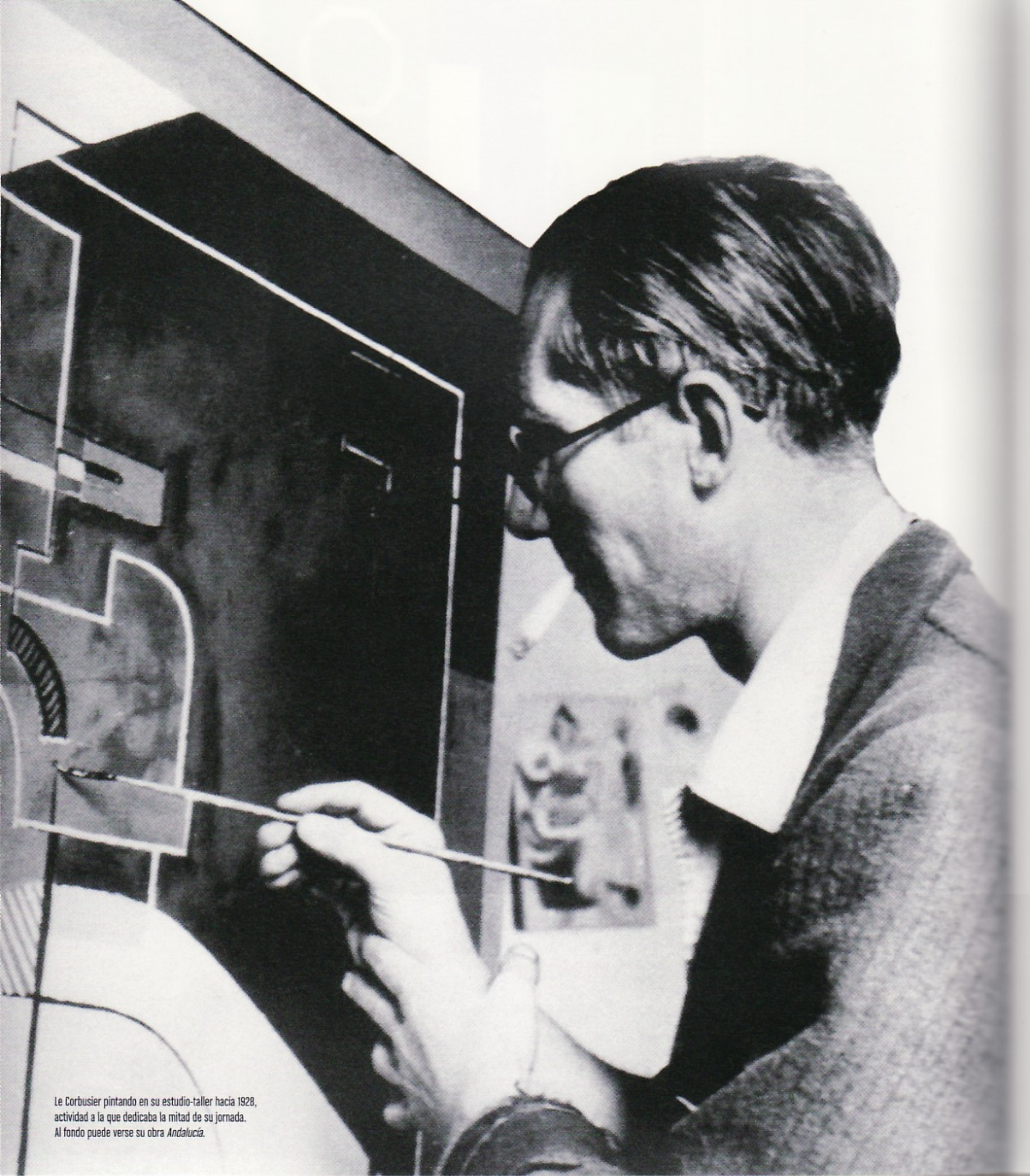
Vista general de la casa doble de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en la colonia Weissenhof de Stuttgart, 1927.
Fondation Le Corbusier, París.





ÍNDICE

- 18** [PALABRAS DE PRESENTACIÓN EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, 9 DE MAYO DE 1928]
LE CORBUSIER
- 21** UNA CASA-UN PALACIO. LE CORBUSIER, MADRID, 1928
SALVADOR GUERRERO
- 67** LA FUNCIÓN BELLEZA: DE LA «MÁQUINA DE HABITAR» A LA CASA COMO PALACIO
JUAN CALDUCH
- 89** LE CORBUSIER EN EL ESCORIAL: HACIA EL PALACIO
JOSEP M. ROVIRA
- 110** ARQUITECTURA, MOBILIARIO Y OBRAS DE ARTE
112 Ciudad Contemporánea para Tres Millones de Habitantes, 1922 / 116 Plan Voisin, París, 1925 / 120 Casa Cook, Boulogne-sur-Seine, Francia, 1926 / 124 Villa Stein-de Monzie, Garches / Vaucresson, 1926-1928 / 136 Palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra, 1927 / 142 Dos casas en la colonia Weissenhof, Stuttgart, 1927 / 152 Silla pivotante, 1928 / 154 Butaca con respaldo basculante, 1928 / 156 Chaise longue, 1927-1928 / 160 La dame au chat et à la théière, 1928 / 162 Nature morte au siphon, 1928 / 164 Nature morte au phare, 1928
- 169** LE CORBUSIER, 1928: LA PLÁSTICA DE UN ARQUITECTO
JUAN CALATRAVA
- 189** ESPAGNE
JUAN JOSÉ LAHUERTA
- 211** LA PROPAGANDA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
ANTONIO PIZZA
- 233** SELECCIÓN DE TEXTOS HISTÓRICOS. 1923-1966
- 289** RELACIÓN DE OBRAS Y DOCUMENTOS EXPUESTOS
- 295** ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE OBRAS



Le Corbusier pintando en su estudio-taller hacia 1928, actividad a la que dedicaba la mitad de su jornada. Al fondo puede verse su obra *Andalucía*.

LE CORBUSIER, 1928: LA PLÁSTICA DE UN ARQUITECTO

JUAN CALATRAVA

Es sabido que la más reciente historiografía de la arquitectura contemporánea ha llevado a cabo una revisión radical del hasta hace bien poco dominante relato mítico del origen e historia de la modernidad arquitectónica.¹ Al cuestionar la pertinaz interpretación monolítica y teleológica del Movimiento Moderno y devolvernos un panorama mucho más

¹Véanse al respecto, además de la obra pionera de Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura* (Barcelona, Laia, 1973), de entre una bibliografía que se ha enriquecido considerablemente en los últimos diez años, los dos trabajos fundamentales de Maria Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri, *Immagine storiografica dell'architettura contemporanea: da Platón a Giedion*, Roma, Officina, 1984; y el estudio de Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Madrid, Maira/Celeste, 2001.

contradictorio, rico y multiforme, dicha revisión ha tenido, como no podía ser menos, importantes consecuencias sobre la imagen de Le Corbusier, que ha sido objeto de una reconsideración global en su cuádruple faceta de arquitecto, urbanista, artista plástico y pensador/teórico/escritor.

En efecto, tras las numerosas investigaciones y exposiciones de las últimas décadas,² hemos terminado por (re)descubrir otro Le Corbusier, un Le Corbusier totalmente diferente y mucho más complejo que la figura dogmática que nos era presentada en el habitual cliché que lo reducía a ser el «arquitecto funcionalista» por excelencia. Y, sobre todo, hemos podido comprender, aunque sea de manera tardía, las razones profundas de la insistencia del propio Le Corbusier —que vivía con gran amargura la desvalorización de su obra plástica en relación con su arquitectura y, en especial, la desconexión que ello implicaba entre ambas facetas— en torno a la unidad indisoluble de lo arquitectónico y de lo plástico en su trabajo global de *créateur*.

Le Corbusier afirmó con frecuencia, en efecto, que el verdadero sentido, la clave de su arquitectura, había que buscarlos no sólo en sus edificios o en sus proyectos estrictamente arquitectónicos, sino también en su obra plástica³ o, más bien, en la *síntesis* —un concepto clave del armazón teórico lecorbusieriano— entre el arquitecto y el artista.⁴ La

² Por ejemplo, por ceñirnos a los eventos más recientes, véanse los siguientes catálogos de exposiciones: *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, Ginebra, Musées d'Art et d'Histoire/Skira, 2006; *Le Corbusier y la síntesis de las artes. «El poema del ángulo recto»*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006; *Le Corbusier: Museo y Colección Heidi Weber*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007; *Le Corbusier. The Art of Architecture*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum/Netherlands Architecture Institute, 2007. Véanse asimismo VV. AA., *Le Corbusier. L'Œuvres plastique*, París, Fondation Le Corbusier/Éditions de la Villette, 2005; así como Naïma y Jean-Pierre Jornod, *Le Corbusier. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 2 vols., Ginebra, Skira, 2005.

³ Véase, a modo de ejemplo, la siguiente afirmación: «El fondo de mi investigación tiene su secreto en la práctica ininterrumpida de las artes plásticas desinteresadas. Es ahí donde hay que encontrar la fuente de mi libertad de espíritu y de mis posibilidades de evolución. Tapices, dibujos, cuadros, esculturas, libros, casas y planes de ciudades no son, por lo que a mí concierne personalmente, más que una sola y única manifestación de una armonía estimulante en el seno de una nueva sociedad maquinista» (Le Corbusier, «Tapisseries Muralnomad», *Zodiac*, núm. 7, Milán, 1960). También aparece publicada en el catálogo *Le Corbusier. Un homme à sa fenêtre: textes choisis, 1925-1960*, Lyon/Nantes, Fage/Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2007, págs. 156-157.

⁴ Véanse Arnoldo Rivkin, «Synthèse des arts. Un double paradoxe», en Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, París, Centro Georges Pompidou, 1987, págs. 386-391; Christopher Eric Morgan

más célebre cristalización de esta idea de síntesis se encuentra en una de sus habituales frases lapidarias, repetida en numerosas ocasiones hasta convertirse casi en consigna: «No hay escultores solos, pintores solos, arquitectos solos. El acontecimiento plástico se cumple en una FORMA UNA al servicio de la poesía».

Plásticamente, la idea de síntesis daría lugar también al surgimiento en la iconografía de Le Corbusier de toda una serie de imágenes duales como el célebre Sol/Apolo-Medusa (reinterpretación del dualismo nietzscheano de lo apolíneo y lo dionisiaco) o las manos cuyos dedos cruzados simbolizaban la colaboración interdisciplinar, el énfasis puesto no en la especialización o en la diferenciación entre mano y cerebro, sino, al contrario, en las estrechas relaciones existentes entre el pensar y el hacer, y entre la arquitectura y la actividad plástica y poética como facetas de una única actividad creadora.

Se trataba, en suma, para Le Corbusier, de recuperar la común raíz *poética* de las «artes mayores», pero desde luego no a partir de los obsoletos esquemas del sistema *beaux-arts*. Precisamente, cuando Le Corbusier se dirigía a su público madrileño en la Residencia de Estudiantes en mayo de 1928, acababa de sufrir en sus propias carnes la persistencia de los viejos esquemas académicos, con el *affaire* del concurso de Ginebra de 1927, que motivaría su libro *Une maison-un palais*, en fase de elaboración en el momento de las conferencias de Madrid pero cuyos contenidos básicos serían entonces expuestos. Con ese mismo academicismo que retornaba amenazante trataría también de ajustar cuentas un poco después, en 1933, publicando *Croisade ou le crépuscule des académies*. No se trataba, pues, del viejo tópico de «la arquitectura considerada como una de las bellas artes», sino de la propuesta teórica y poética de una nueva unidad que es, a un tiempo, ancestral

Pearson, *Integrations of Art and Architecture in the Work of Le Corbusier: Theory and Practice from Ornamentalism to the «Synthesis of the Major Arts»*, Stanford, Stanford University Press, 1995; así como Juan Calatrava, «Le Corbusier y la *synthèse des arts majeurs*», en Juan Calatrava y Antonio Gómez-Blanco (eds.), *Arquitectura y cultura contemporánea*, págs. 9-37 (en prensa).



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier),
Guitarra y maniquí, 1927. Óleo sobre lienzo,
89 x 130 cm. Colección particular.

y moderna, elaborada desde la reflexión sobre las condiciones cambiantes de la creación artística en el mundo contemporáneo.

La idea de esta nueva síntesis está ya presente en Le Corbusier desde la época de *L'Esprit Nouveau*, una revista cuya propia esencia residía ya en la interrelación entre arquitectura, artes plásticas, literatura y otros ámbitos de la cultura contemporánea, y encontrará sus más acabadas formulaciones teóricas y plásticas en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Pero, en esta compleja trayectoria, los momentos finales de la década de 1920 y principios de los treinta —un periodo de cambio que más o menos podríamos fijar, con las debidas cautelas, entre 1927 y 1933— suponen un quiebro decisivo en la andadura teórica, pictórica y también arquitectónica de Le Corbusier. Este giro tendrá incluso su plasmación a nivel personal, con el inicio, en

1931, de la proyectación del bloque de viviendas del número 24 de la rue Nungesser et Coli, en cuyo nivel superior Le Corbusier se instalará ya hasta el final de su vida, realizando en su propio hábitat una síntesis entre el espacio doméstico y el espacio de la creación plástica.⁵

Desde el punto de vista plástico, que es lo que ahora nos ocupa, 1928, el año de las conferencias españolas, se nos presenta como un hito verdaderamente importante en la construcción de este pensamiento estético y filosófico dominado por las nociones de *síntesis* y de *armonía*. Es un momento marcado por un extraordinario enriquecimiento y diversificación de su pintura con respecto al anterior periodo «purista», tanto desde el punto de vista formal como en el aspecto temático e iconográfico de sus cuadros.

Así, entre 1927 y los primeros años treinta realiza Le Corbusier pinturas que podríamos calificar de híbridas, obras de transición en las que la estética y los temas del purismo se matizan con la presencia de formas blandas en las que la claridad geométrica de los objetos puristas queda atenuada, con contornos suaves y composiciones más fluidas y al mismo tiempo más complicadas. Pero igualmente hacen su rotunda aparición algunos de los nuevos temas y registros que dominarán la pintura de Le Corbusier en las siguientes décadas. En esta evolución se registra, ante todo, una ampliación del repertorio de los objetos que pueblan sus cuadros, perdiéndose el predominio casi exclusivo que hasta entonces habían tenido los objetos cotidianos artificiales, con sus volumetrías puras, y haciendo su aparición temas llamados a ocupar en adelante una posición privilegiada en la iconografía de Le Corbusier: la mujer, sobre todo, pero también la mano, que constituye la más clara metáfora de su aspiración a la reconciliación entre el pensar y el ejecutar, y los llamados *objets à réaction poétique*.

También se enriquece la paleta cromática, ya que, en este replanteamiento de finales de los años veinte, desempeña un papel importante la

⁵ Jacques Shriglio, *Immeuble 24 N. C. et Appartement Le Corbusier*, edición bilingüe en francés e inglés, París/Basilea/Boston, Fondation Le Corbusier/Birkhäuser Verlag, 1996.

cuestión del color. En efecto, es el momento en que, tras el estudio de la relación entre arquitectura y color que habían supuesto los Quartiers Modernes Frugès de Pessac, en 1925, Le Corbusier hace del color uno de los puntos de encuentro más evidentes entre plástica y arquitectura, elaborando paulatinamente toda una teoría de las implicaciones volumétricas y especiales del color («El color modifica el espacio, el color actúa psicológicamente sobre nosotros y reacciona fuertemente sobre nuestras sensibilidades») que cristalizará tres años más tarde, en 1931, con el primero de los *claviers* cromáticos realizados para la firma Salubra, en un continuo y fructífero diálogo entre el color de la pintura y la búsqueda de un nuevo cromatismo arquitectónico.⁶

Pero, como se ha dicho, estos momentos finales de la década de los veinte están marcados, en primer lugar, por la poderosa irrupción en la pintura de Le Corbusier de la figura humana y, de manera muy especial, del gran tema de *la mujer*, que se convertirá en adelante en uno de los ejes centrales de toda su obra plástica. En esta fase de crisis y de profundo replanteamiento de sus concepciones, la imagen de la mujer es para Le Corbusier un motivo continuo de reflexión, ya no sólo plástica, sino poética y cósmica.

Es entonces, en efecto, cuando aflora en toda su complejidad la cosmovisión corbusieriana. Lentamente elaborada y decantada desde sus años de La Chaux-de-Fonds, con esas lecturas juveniles cuya influencia determinante ha sido puesta de manifiesto, entre otros, por Paul Turner, y marcada por hitos como el viaje a Oriente, es una cosmovisión que presenta una muy particular y personal integración de los más variados temas filosóficos, religiosos, hermético-alquímicos, científicos y estéticos. En el pensamiento de Le Corbusier, que se consideraba a sí mismo un descendiente de los cátaros (tal y como expuso en 1933 en su

⁶ Véanse al respecto Le Corbusier, «Polychromie architecturale», manuscrito inédito, fechado en 1932, Fondation Le Corbusier, París; y Arthur Rüegg (ed.), *Le Corbusier. Polychromie architecturale: les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et 1959*, Basilea/Boston/Berlín, Birkhäuser Verlag, 1997.

ya citado libro *Croisade ou le crépuscule des académies*), la idea de *dualidad*, de división, desempeña un papel esencial. El mundo tal y como lo concibe Le Corbusier es un mundo desgarrado en todas sus escalas (desde el macrocosmos del universo al microcosmos del hombre) por la separación y la oposición de los contrarios. La vida del hombre se desenvuelve entre pares de elementos opuestos: noche-día, luz-oscuridad, sol-luna, tierra-agua, razón-pasión, vigilia-sueño, horizontalidad-verticalidad, intelecto-mano, y, de modo muy especial, la oposición y al mismo tiempo complementariedad entre el principio masculino y el femenino.⁷

Estas alternativas y fracturas delimitan el terreno escindido en el que se desarrolla necesariamente la vida material y espiritual del hombre, y el artista-creador, portador de la síntesis, es el único personaje capaz de producir momentos de unidad, de reconciliación de los contrarios: trabajando sin desmayo, no en un plano o en otro, sino justamente en la frontera de todas estas escisiones, el artista tiene el deber de tender puentes, de establecer lazos que, por más provisionales que resulten ser, puedan paulatinamente elevar a la humanidad

⁷ Sobre este tema, véanse VV. AA., *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité*, Paris, Éditions de la Villette, 2004; y Juan Calatrava, «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»*, cit., págs. 9-49.



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Mujer con acordeón y corredor*, 1928. Óleo sobre lienzo, 130 x 91 cm. Colección particular.



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Sifón y guante*, 1927. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Colección particular.

hacia el objetivo final de una unidad ética y estética basada en la conquista de la armonía.

Así, pues, si una gran parte de la producción pictórica de Le Corbusier se centra a partir de este momento en las múltiples asociaciones y evocaciones que suscita la imagen femenina. Ello tiene que ver con motivaciones mucho más complejas que las puramente plásticas o el simple mimetismo con el interés por el cuerpo de que hacían gala en esos mismos años de *le rappel à l'ordre* y de la revisitación de lo clásico otros pintores, en especial su tan admirado Picasso. A partir de los años treinta irá perfilando, en efecto, toda una visión del mundo en la que la mujer nos recuerda siempre que la vida del hombre sobre la tierra está marcada por la *escisión*. Pero la necesaria complementariedad de los principios de lo masculino y lo femenino nunca llega a la fusión, únicamente permite el surgimiento de territorios híbridos y de situaciones indefinidas o ambiguas, y siempre deja abierta una grieta, un corte, que constituye justamente el terreno de actuación del creador, del artista, en el mundo.

Se entiende así cómo la presencia de la mujer se hace abrumadora a partir de 1928 en la obra plástica de Le Corbusier. Lo femenino toma cuerpo, en primer lugar, en su propia esposa, Yvonne Gallis, personificación del dualismo en el mundo privado de Le Corbusier y continuamente «retratada» de modo ideal en muchas de

esas mujeres arquetípicas y portadoras de alusiones cósmicas. Pero, además, todas esas mujeres concretas que ya habían llamado la atención de Le Corbusier en el viaje a Oriente de 1911, ahora, en 1928, en Madrid, en Barcelona y en otras ciudades españolas, o inmediatamente después en Argel o Río de Janeiro, esas mujeres cuyos cuerpos figuraban en las fotografías o en las tarjetas postales que Le Corbusier conservó tan cuidadosamente después de sus viajes, son el tema también de los cientos de dibujos (incluidos algunos muy explícitamente eróticos) sobre el tema del cuerpo femenino que realiza a partir de estos años y ya, en general, a lo largo de toda su carrera. Son las impresiones concretas que, en seguida, reelaboradas, purificadas y decantadas, devienen inmediatamente en sus pinturas prototipos de su visión dualista del mundo.

En 1927, el óleo titulado *Guitarra y maniquí* hacía ya aparecer, acompañando a la habitual panoplia de objetos cotidianos puristas, la idea del cuerpo femenino, si bien todavía cosificado como *maniquí*. Sin embargo, tan sólo un año más tarde, en *Mujer con gato* o *Mujer con velador y herradura* (ambas pinturas de 1928), o en *Mujer a la mesa* o *Mujer en el billar* (de 1929), es el cuerpo femenino el que hace ya pasar a un segundo plano la iconografía purista (pipas, vasos, tazas, botellas, libros...), aún presente pero cada vez más desdibujada ante la aparición de estas hembras de empaque cada vez más monumental y de rotundidad escultórica. También de 1928 es *Mujer con acordeón y corredor*, una obra clave en la que se registra ya esa estrecha asociación entre la mujer y la música (a través de la mediación de la mano que hace surgir las notas de un instrumento que de otro modo no sería sino un objeto inerte) que constituirá en seguida una de las metáforas en que cristalice de manera preferente su cosmovisión dualista.

Este dualismo, cuya raigambre hermética (de origen cátaro, como reivindicaba, recordemos, el propio Le Corbusier) resulta cada vez más clara, se evidencia igualmente en el inicio justo en estos años de la larga serie de obras plásticas que tienen por tema la asociación simbólica de

la mujer con el mar, y especialmente con la orilla marina. A lo largo de los años treinta aparecerán en la pintura y en los dibujos de Le Corbusier numerosas bañistas, mujeres recostadas en la playa o también trabajadoras del mar, figuras todas en las que si, por un lado, resulta evidente la admiración a distancia que Le Corbusier sentía por Picasso, por otro, son portadoras de una reflexión cosmológica bien específica y personal.

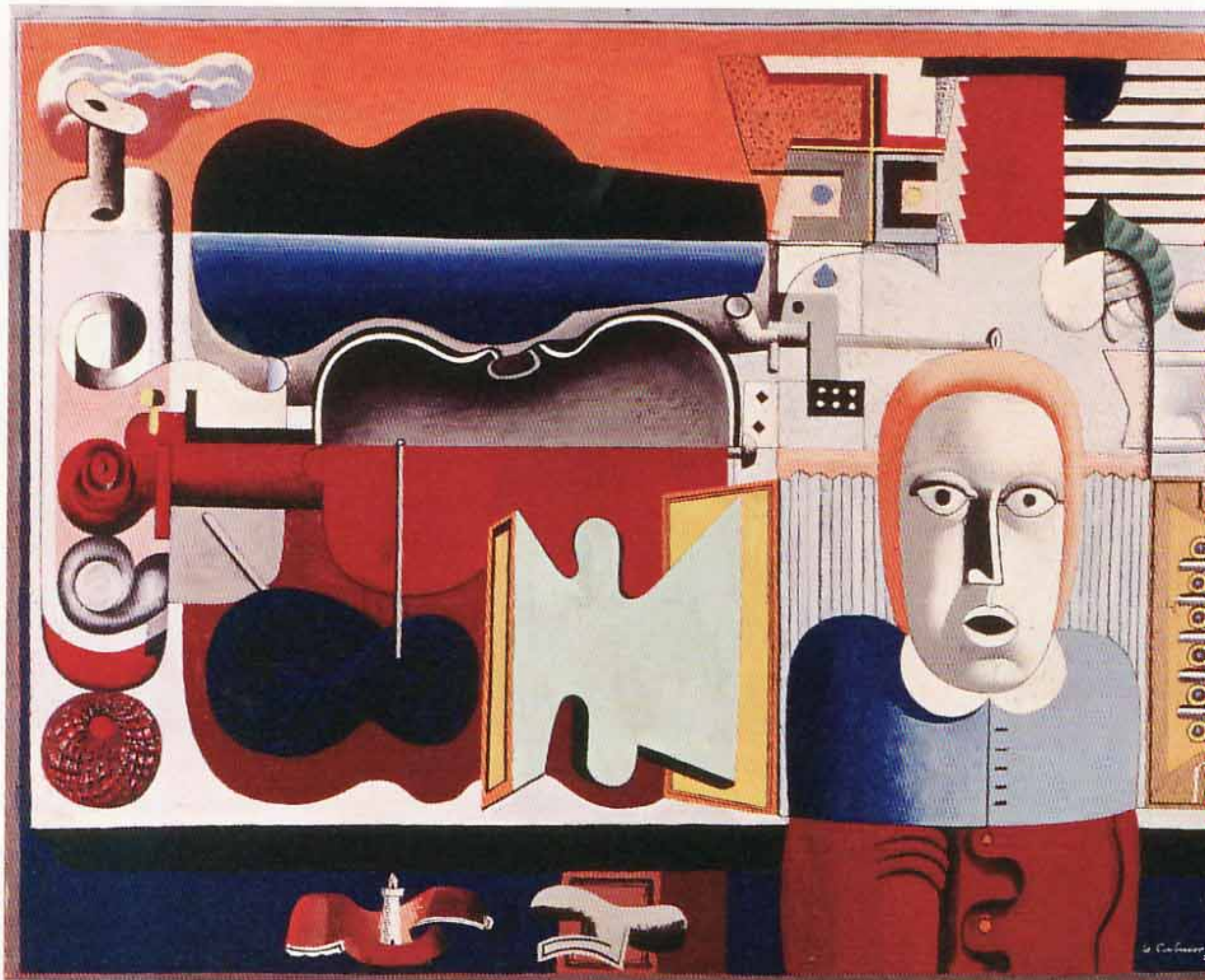
Ya en ese año de 1928, cuya trascendencia como «divisoria de aguas» se nos reafirma una y otra vez, la *Pescadora* (la figura de una recolectora de ostras de Arcachon, un tema sobre el que Le Corbusier volverá en otras versiones de 1932 y 1935) plantea una estrecha asociación simbólica entre la mujer robusta, de formas volumétricas y redondeadas (moderna heredera de las imágenes ancestrales de la fertilidad), la concha de la ostra (símbolo femenino por excelencia de entre las geometrías «naturales»), la orilla del mar (ya exaltada por Paul Valéry en sus *Eupalinos* como territorio de frontera en el que los objetos se debaten entre el agua y la tierra) y el trabajo de recolección (también femenino por excelencia) en ese territorio que, precisamente por su condición de fronterizo, es, metafóricamente, abundante en dones materiales y espirituales para la humanidad.

Pero es el cuadro titulado *La hija del guardián del faro*, pintado en 1929, el que da un nuevo paso decisivo hacia la creciente complejidad simbólica de la iconografía femenina. Reelaboración (al igual que otros cuadros de 1928 como *Comida junto al faro* o *Naturaleza muerta con faro*) de experiencias personales de los momentos de vacaciones pasados por Le Corbusier en Cap-Ferret, en el Piquey,



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Pescadora*, 1928.
Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm. Colección particular.

Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *La hija del guardián del faro*, 1929.
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. Colección particular.



en él aparecen, en heterogénea mezcla, objetos puristas (botella, violín, dados, pipa...) y «objetos de reacción poética» (guijarro, hoja de árbol...). Pero sobre todo surge ya en este cuadro la metáfora textil, que a partir de ahora ocupará un lugar absolutamente fundamental en el imaginario lecorbusieriano: la mujer es la hembra tricotosa y se presenta acompañada de una madeja de lana con su correspondiente aguja. La ancestral asociación entre la figura femenina y el trabajo textil asume en Le Corbusier



una especial densidad simbólica. El tejido y el trenzado (presente, por ejemplo, en esas sogas que en muchos cuadros y dibujos de Le Corbusier de los años treinta amarran a tierra las barcas) pueden entenderse como imagen de la propia creación artística, en cuanto que hacen de nexo de unión, a través del trabajo humano humilde y paciente, entre las partes (tierra frente a agua = masculino frente a femenino) de un mundo disociado y demediado que sólo puede conocer momentos de unidad frágiles, efímeros y siempre necesitados de recomposición. La madeja se relaciona además (y en otras obras un poco posteriores, como es el caso de *Mujer roja y madeja verde*, de 1932, lo hará ya de una manera mucho más explícita que en ésta) con la idea del laberinto y, por tanto, de ese sinuoso y lento recorrido que es, en el fondo, el de esa *ley del meandro*, esa *recherche patiente* que era para Le Corbusier el trabajo creativo.

En 1929 y 1930 el repertorio de mujeres de Le Corbusier se multiplica y diversifica de un modo extraordinario: aparecen tendidas (*Figura roja*, 1929), sentadas (*Mujer a la mesa*, 1929), enlazadas entre sí (*Dos mujeres sentadas*, 1929), con un collar-serpiente que las une (*Dos mujeres sentadas con collares*, 1930), jugando al billar, apoyadas en una barandilla, asomadas a una ventana... con frecuencia en posturas indolentes y pasivas que revelan cómo para Le Corbusier el principio femenino está básicamente ligado a la quietud, al sueño y al reposo, frente al carácter activo y solar del principio masculino.

La nitidez de estas fronteras se desdibuja, sin embargo, en diversas ocasiones: si la playa es la frontera móvil entre el agua y la tierra, existen también en la iconografía de Le Corbusier mujeres ambiguas que asumen roles tradicionalmente masculinos. Tales mujeres inquietantes hacen su aparición, una vez más, en 1928: las *Dos luchadoras con disco rojo* (un cuadro de fecha incierta pero seguramente pintado entre 1927 y 1928) son ya figuras prácticamente andróginas que tematizan la frontera entre lo femenino y lo masculino asignando a la mujer una actividad guerrera más propia del macho, con un recurso a volúmenes rotundos en los que resuena con toda evidencia el eco de las mujeres picassianas de esa misma época. La ambigua dualidad viene además reafirmada por la presencia en el cuadro de sendos discos, rojo y gris, que representan claramente el sol y la luna, es decir, la dimensión cósmica de lo masculino y lo femenino (lo que ha llevado a Naïma Jornod a pensar que más bien pueda tratarse de una pareja —incluso de Le Corbusier e Yvonne— y no de las «luchadoras» del título). Otras «luchadoras» o atletas seguirán a éstas a lo largo de los años treinta. Y este mismo contacto inestable y violento entre dos mundos separados (masculino y femenino) reaparecerá en seguida en el tema de las *amazonas*, las viragos por excelencia, siempre asociadas en la obra plástica de Le Corbusier a la fogosidad mítica del caballo —el legeriano cuadro de 1929 *El circo. Mujer y caballo* ya preludia esa asociación, que continuará en obras como

Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier),
Dos mujeres sentadas con collares, 1930.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Colección particular.

Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier),
Dos luchadoras con disco rojo, hacia 1927-1928.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Colección particular.

Mujer y caballo (1936), o *Amenaza* (1938), y culminará en 1955 en la espléndida litografía de las Amazonas en *El poema del ángulo recto*—.

Es en este contexto en el que hay que entender, igualmente, un eco pictórico directo de su viaje a España: el cuadro *Andalucía*, pintado en 1928 (del cual solamente he podido consultar una fotografía en blanco y negro, la única existente en los archivos de la Fondation Le Corbusier y publicada en el catálogo razonado de la obra pictórica de Le Corbusier a cargo de Naïma y Jean-Pierre Jornod⁸). Dedicado a su primo y colaborador Pierre Jeanneret, se trata de una de las últimas pinturas —si no la última— en las que el autor firma aún como «Jeanneret». Es también, al igual que unos años más tarde ocurrirá con las *Mujeres de Argel*, una de las que se vinculan explícitamente a un espacio geográfico-cultural concreto, en lugar de la mucho más habitual imagen de la mujer en abstracto. En ella, la peineta y las castañuelas forman parte de la iconografía habitual de *lo español*, pero otros aspectos se apartan de la misma. El poderoso desnudo de la figura apenas queda envuelto por los pliegues del vestido, y este último es más un manto que un traje de bailaora (algo que se aprecia particularmente en los dibujos preparatorios de la obra). Es, así, una figura en la que, sobre la evocación concreta de la España folclórica tal y como podían verla en 1928 muchos artistas de vanguardia, se inserta toda la carga simbólica del arquetipo lecorbusieriano de la *mujer*.

También se ha hecho mención a la aparición desde 1927 del nuevo tema de *la mano*. Abierta, será, como es bien sabido, uno de los iconos clave del Le Corbusier de la posguerra. Su importancia no hace sino crecer en un itinerario que va desde el fallido proyecto de monumento a Paul Vaillant-Couturier, de 1937, hasta la *Mano abierta* pensada por Le Corbusier para la ciudad india de Chandigarh (y realizada, no sin polémica, tras la muerte del arquitecto), y jalonado de pinturas, esculturas y cientos de

⁸ Naïma y Jean-Pierre Jornod, *Le Corbusier. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, vol. 1, cit., pág. 423.

dibujos con variantes sobre el tema, así como de profundas reflexiones escritas sobre el mismo. La mano es el punto de contacto entre el creador y el mundo. Será, así, el órgano que permite al artista cumplir su papel de mediador, llevar a cabo esa función de recibir y expeler que Le Corbusier explicitaría finalmente en 1955 en la sección correspondiente de *Le poème de l'angle droit*: «A manos llenas he recibido, a manos llenas doy».

Esta mano abierta adquiere, así, progresivamente, todo un valor de metáfora de la actividad artística. Y hay que recordar que esa idea de la *synthèse des arts* que se gesta justamente en estos años suponía para Le Corbusier, entre otras cosas, cuestionar lo que consideraba un abusivo privilegio otorgado por la cultura occidental al sentido de la vista. En efecto, el Renacimiento era para Le Corbusier culpable de dos errores complementarios que la cultura contemporánea seguía pagando: la radical separación establecida entre mente y mano, entre ideación y ejecución, y la consecuente exaltación de la vista como el más noble de los sentidos.

En este contexto, la reivindicación —pictórica y filosófica— de la mano es también inseparable de la del oído, que se hará mucho más patente en la pintura de los años cuarenta y cincuenta, pero que ya desde estos momentos aparece asociada a las ideas de equilibrio universal y de resonancia entre el microcosmos del



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Andalucía*, 1928. Óleo sobre lienzo, 45,5 x 32,5 cm. Colección particular.

hombre y el macrocosmos del universo (el equilibrio del hombre se logra gracias al líquido de los canales semicirculares, del mismo modo que el equilibrio del mundo se establece cuando las aguas encuentran su nivel y se delimita la frontera con la tierra). Como he estudiado en otro lugar, la elaboración del concepto de *acoustique plastique* es una de las consecuencias más directas de la idea de síntesis y supone una creciente atención de Le Corbusier a la música como elemento básico de una arquitectura y una plástica renovadas.⁹ Ello culminará mucho más tarde en la exigencia postulada para el arquitecto de escuchar la música del mundo (Ronchamp) o en el esfuerzo por la integración de la música en la arquitectura (el propio Ronchamp, La Tourette o el Carpenter Center de Harvard...), pero en el momento que nos ocupa la asociación del tacto y el oído para desterrar la tiranía de la vista se produce bajo la forma de la mano —casi siempre femenina— que tañe música y que aparece en cuadros como el ya citado *Mujer con acordeón y corredor* y, ya años más tarde, en numerosas representaciones de la mujer-música.

Pero, junto a la mujer y a la mano, el elemento sin duda más significativo de la nueva pintura corbusieriana lo constituyen los por él bautizados como «objetos de reacción poética». Estos *objets à réaction poétique* son objetos naturales, no producidos por la mano del hombre y, por encima de todo, hallados por azar. Su consideración como objetos artísticos sui generis supone que son elevados a dicha condición, no por las circunstancias de su producción, sino por el papel activo de la mirada: presuponen la idea de la resonancia entre el hombre creador y el mundo en el que se desenvuelve, del ojo siempre alerta del artista, atento a encontrar en objetos aparentemente insignificantes esos

⁹ Véanse al respecto Jaime Coll López, *Le Corbusier: la forma acústica*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1994; Christopher Pearson, «Le Corbusier and the Acoustical Trope. An Investigation of its Origins», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 2, núm. 56, Cambridge (Massachusetts), junio de 1997, págs. 168-183; Peter Bienz, *Le Corbusier und die Musik*, Wiesbaden, Vieweg, 1999; Amedeo Petrilli, *Acustica e architettura. Spazio, suono e armonia in Le Corbusier*, Venecia, Marsilio Editori, 2001; y María Luisa y Nieves Gutiérrez de la Concepción, «Música y arquitectura: el caso de Xenakis y Le Corbusier», *Filomúsica*, núm. 71, revista digital, diciembre de 2005.

indicios o claves del funcionamiento oculto de la naturaleza que permiten fundamentar la sintonía esencial del hombre con ésta. Guijarros, huesos o caparzones animales, raíces, piñas o conchas se codean ahora con libros, botellas, vasos o jarras y evidencian el creciente interés de Le Corbusier por las formas y las geometrías generadas por la naturaleza misma, además de poner sobre el tapete el problema de su relación con el surrealismo, sobre cuya complejidad ha llamado la atención Juan José Lahuerta (recordándonos, entre otras cosas, que 1928 es también el año de la publicación de la *Historia del ojo* de Georges Bataille)¹⁰.

Diversas obras de esos mismos años a caballo entre los veinte y los treinta presentan ya de una manera claramente ajena a los principios del purismo esos *objets à réaction poétique*, ese «contingente maravillosamente sensible» capaz de suscitar «un contacto amistoso entre la naturaleza y nosotros», en palabras del propio Le Corbusier. Es el caso, por mencionar sólo dos ejemplos suficientemente conocidos y publicados, de *Naturaleza muerta geométrica y raíces* y de *Máscara y piña*, ambas realizadas en torno a 1930. La primera, definida por los Jornod como una «naturaleza muerta surrealista» reúne raíces y tubérculos con una mano abierta y unas formas geométricas entre las que destaca la espiral. La segunda hace dialogar una piña —geometría natural de índole «masculina», al contrario que la concha— con una máscara en la que se integran el recuerdo del guijarro y el autorretrato simbólico del propio Le Corbusier.

Es necesario, por último, y en relación con la problemática de estos *objets à réaction poétique*, hacer referencia a otro de los grandes temas de la plástica de Le Corbusier: los toros. La imagen mítica del toro aparece de manera reiterativa en su obra, sobre todo en los años cincuenta, con una gran serie de pinturas y litografías. Sin embargo, no cabe duda de

¹⁰ Sobre este tema, véanse Juan José Lahuerta, «Federico García Lorca, Salvador Dalí y *L'Esprit Nouveau*», en Juan José Lahuerta (ed.), *Le Corbusier y España*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997, págs. 23-38; y Juan José Lahuerta, «La Spagna di Le Corbusier», en Le Corbusier, «*Espagne*». *Carnets*, que incluye la reproducción facsímil de los *carnets* españoles de Le Corbusier, Milán/París, Electa/Fondation Le Corbusier, 2001.

que esta figura también había suscitado anteriormente el interés de otros artistas en los años veinte y treinta (entre los que destaca sobre todo la larga pero no abrumadora sombra de Picasso). Para Le Corbusier, la mitología ancestral del toro —la fuerza de la resurrección primaveral frente a la oscuridad invernal, la naturaleza en continuo cambio y movimiento y la masculinidad solar frente a los aspectos femeninos y lunares del cosmos, incluyendo un tema derivado que interesó enormemente tanto a Le Corbusier como a Picasso: el del Minotauro— se inserta en la fascinación por la *corrida* española, y de ello existen ejemplos gráficos que se escalonan desde las páginas de *L'Esprit Nouveau* hasta los dibujos realizados a lo largo de los viajes a España y Portugal. La visión de estos últimos, algunos de los cuales aparecen reproducidos en el estudio introductorio de Juan José Lahuerta a su cuidada edición de los *carne*s españoles de Le Corbusier, nos recuerda la asombrosa capacidad del arquitecto para almacenar, mediante esa forma peculiar de la memoria que es el dibujar, aspectos del mundo cuya directa utilización podía hacerse esperar décadas, o no producirse nunca («Hay que dibujar para empujar al interior de uno mismo lo que se ha visto y permanecerá entonces inscrito de por vida en nuestra memoria»).

El caso es que Le Corbusier insistiría en vincular los orígenes de sus cuadros de toros nuevamente a las potencialidades creativas del azar y a las posibilidades de reelaboración posterior implícitas en sus cuadros de los años veinte y treinta. Según él, la idea de sus *taureaux* de los años cincuenta habría nacido «de un cuadro de 1920 vertical cuya fotografía fue mirada horizontalmente. Y, de una cosa a otra, treinta años después, teniendo en mente otro asunto, y muy particularmente por la utilidad en materia de figuras humanas de disponer de un “bestiario”, nacieron deformaciones sucesivas. Y un buen día el descubrimiento de un toro sobre mis pinturas aparece totalmente fuera de mi control»¹¹. Está claro

¹¹ Ápod Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier. La planète comme chantier*, París, Textuel, 2005, pág. 123.



que la obra pictórica de Le Corbusier no conoce *fases* o *etapas* que vayan sucediéndose pacíficamente, sino un constante ir y volver, un continuo visitar y reelaborar, un proceso en cuyo transcurso las conquistas de 1928-1930 seguirán operativas hasta el final, reapareciendo con fuerza renovada en la gran síntesis plástica y poética que, bajo el título de *Le poème de l'angle droit*, dio a la luz Le Corbusier en 1955.

