

ISBN 978-84-614-8578-9



9 788461 485789 >

CTAA COLEGIOTERRITORIAL
DE ARQUITECTOS DE ALICANTE



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía

FORO CRÍTICA IV

2016

LE CORBUSIER, MENSAJE EN UNA BOTELLA

LE CORBUSIER, MENSAJE EN UNA BOTELLA

RAMÓN GUTIÉRREZ | J. ANTONIO GALATRAVA | JUAN CALDUGH | JOSEP QUETGLAS | XAVIER MONTEYS

FORO CRÍTICA IV

**LE CORBUSIER,
MENSAJE EN UNA BOTELLA**

Editores:

Andrés Martínez Medina
María Elia Gutiérrez Mozo
Salvador Guerrero López

A. C. Composición Arquitectónica:

A. Banyuls i Pérez, J. Calduch Cervera, E. Giménez García, J. Giner Álvarez,
S. Guerrero López, M. E. Gutiérrez Mozo, A. Martínez Medina, J. L. Oliver Ramírez.

Edita: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante

ISBN: 978-84-614-8578-9
Depósito legal: A-256-2011

Diseño Colección: Juan Ros Barón

Diseño Publicación: Enrique Abad Monllor

Organización Ciclo:

Enrique Abad Monllor, Tomás Martínez Boix,
Alicia Picó Navarro, Juan Ros Barón

Impresión: Such Serra SA

Departamento de Cultura
Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante
Plaza Gabriel Miró, 2. 03001 Alicante
Tif: 965218400. Fax: 965140455
www.ctaa.net

ac área de conocimiento
CA composición arquitectónica
dep. expresión gráfica y cartografía
universidad de alicante

**CTAACOLEGIO
TERRITORIAL
DEARQUITECTOS
DEALICANTE**

TOMAS MARTÍNEZ BOIX «LE CORBUSIER, MENSAJE EN UNA BOTELLA»	07
MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO «UNA BOTELLA LLENA»	11
RAMÓN GUTIÉRREZ «LE CORBUSIER EN BUENOS AIRES: NUEVAS LECTURAS SOBRE EL VIAJE DE 1929»	15
SALVADOR GUERRERO LÓPEZ «JUAN CALATRAVA Y LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA EN ESPAÑA»	53
JUAN ANTONIO CALATRAVA ESCOBAR «24NC: LA CASA DE UN ARQUITECTO, EL LUGAR DE UNA SÍNTESIS»	59
ANTONI BANYULS I PÉREZ «LAS LECCIONES DE JUAN CALDUCH»	79
JUAN CALDUCH CERVERA «EL VIAJE INICIÁTICO. LE CORBUSIER EN POMPEYA»	85
JOSÉ LUIS OLIVER RAMÍREZ «PRESENTACIÓN A XAVIER MONTEYS»	125
XAVIER MONTEYS I ROIG «LE CORBUSIER Y LA CALLE»	129
ANDRÉS MARTÍNEZ MEDINA «CÍRCULO VERSUS CUADRADO»	141
JOSEP QUETGLAS I RIUSECH «HACIA RONCHAMP»	147

Sin haber logrado construir nada, ni siquiera el pequeño rascacielos de Palermo que le había prometido Victoria Ocampo, Le Corbusier tendría su percepción de las escasas posibilidades de realizar sus “grandes trabajos” y sueños urbanísticos en Buenos Aires. Ellos terminan cuando sus dilectos colaboradores y discípulos con quienes ha estado trabajando el Plan, no logran que lo contraten a él para dirigir los lineamientos de la tarea que emprendían en 1947 en el Municipio. Los llamará “pobres diablos” y cerrará dos décadas de ilusiones. Fin de viaje y confirmación de la reflexión corbusierana de 1934 a Rinaldini: *“Buenos Aires es uno de los lugares del mundo donde puede suceder cualquier cosa”*.

SALVADOR GUERRERO LÓPEZ

«JUAN CALATRAVA Y LA HISTORIOGRAFÍA DE LA
ARQUITECTURA EN ESPAÑA»

JUAN ANTONIO CALATRAVA ESCOBAR

«24NC: LA CASA DE UN ARQUITECTO, EL LUGAR DE UNA
SÍNTESIS.»

JUAN A. CALATRAVA ESCOBAR

Juan A. Calatrava Escobar (Granada, 1957) estudió Historia del Arte y Derecho en la Universidad de Granada. Ha impartido docencia en la ETSA de Madrid y, a partir de 1995, en la ETSA de Granada, donde es catedrático de Composición Arquitectónica y donde ha desempeñado los puestos de subdirector (1995-2004) y director (2004-2010).

Sus líneas de investigación se centraron, en una primera etapa, en la arquitectura y la historiografía del siglo de las Luces y el Romanticismo, con libros sobre G.B. Piranesi, sobre la teoría de la arquitectura en la *Encyclopédie* de Diderot o sobre la historiografía arquitectónica del Romanticismo español. Más tarde a estas preocupaciones se añaden otras dos líneas de trabajo: la visión de la arquitectura y la ciudad en la literatura (fruto de ello es, por ejemplo, la exposición *Arquitectura escrita*) y la figura de Le Corbusier, sobre la que ha comisariado dos exposiciones, publicado un buen número de estudios e impartido un ciclo de lecciones en el Collège de France.

Juan Calatrava ha sido profesor invitado en diversas Escuelas de Arquitectura e instituciones de Francia, Italia y Canadá. Ha dirigido diversos proyectos de I+D (el último de ellos en coordinación con el IUAV de Venecia) y actualmente coordina el Grupo de Investigación *Arquitectura y Cultura Contemporánea*, que reúne a 37 investigadores de varias universidades andaluzas.

JUAN CALATRAVA Y LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA EN ESPAÑA

La segunda de las sesiones del IV Foro Crítica —organizado por el Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante y el Área de Composición Arquitectónica de la Universidad de Alicante y titulado en esta edición *Le Corbusier, mensaje en una botella*— tiene hoy como ponente a Juan Calatrava Escobar, profesor de la Universidad de Granada, con una intervención que lleva por título “24 NC: la casa de un arquitecto y el marco de una síntesis”.

Juan Calatrava (Granada, 1957) es catedrático de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, de la que ha sido director desde el año 2004 hasta el 2010. Si estas dos referencias sobre su perfil académico y profesional nos pueden situar su trayectoria, a mí me gustaría en esta presentación dar otras coordenadas para entender y valorar una manera de enfrentarse al hecho arquitectónico como historiador de la arquitectura sumamente valiosa.

Hace aproximadamente veinticinco años el malogrado Ignasi de Solà-Morales hacía un diagnóstico certero, aunque un tanto desesperanzador, sobre el panorama de nuestra historiografía de la arquitectura a lo largo del siglo XX, donde utilizaba expresiones como tradición frágil, casi amateurística y nada universitaria, para referirse a una disciplina que en España, añadía el profesor barcelonés, su cultivo había sido desde tiempos remotos un feudo de los propios arquitectos para consumo interno. No obstante, habían sido excepcionales los casos de los historiadores arquitectos que tuvieron una influencia más allá de los límites profesionales, como los casos de Lampérez, Puig i Cadafalch, etc., dejando el panorama, en todo caso, “abierto al reducto de la historia erudita y documental

para arqueólogos e historiadores profesionales que en contadas ocasiones se atrevieron a saltar la barrera de los estudios monográficos y de los interminables inventarios filológicos”, utilizando sus propias palabras.

Afortunadamente, los mecanismos científicos de la producción historiográfica de la arquitectura encontraron entonces, me refiero a la España de finales de los años setenta y primeros ochenta, un nuevo clima político y cultural de apertura y diálogo tanto con lo mejor de nuestra tradición —en muchos casos interrumpida por la guerra civil y la diáspora del exilio, aunque relevante en el caso granadino, donde se había formado Juan Calatrava, con referentes indiscutibles como la figura legendaria de don Manuel Gómez-Moreno—, como con los centros extranjeros más renovadores de la cultura arquitectónica, donde Venecia era, con Manfredo Tafuri a la cabeza, el paradigma europeo de referencia.

Es en aquel momento donde me gustaría arrancar esta presentación de los trabajos e investigaciones del profesor Juan Calatrava, centrados en el ámbito de la Teoría e Historiografía de la Arquitectura, con obras como *Las Carceri de Giovanni Battista Piranesi* (1986), fruto de un primer trabajo de investigación del ya lejano año de 1979. Señalaba entonces unos intereses que fructificaron años más tarde en la tesis con la que se doctoró en Historia del Arte por la Universidad de Granada en 1988, dedicada al estudio de la teoría de la Arquitectura y las Bellas Artes en la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert. A esta obra cumbre del pensamiento ilustrado dedicó un monumental trabajo que puso en valor el papel jugado por los enciclopedistas en la elaboración y difusión de las ideas artísticas de las Luces, un asunto bien novedoso en un panorama historiográfico español dedicado durante décadas a mirarse a sí mismo y nada o casi nada propicio a estudiar lo que ocurría fuera.

Unos temas y unos intereses que nos sitúan sobre la importancia y el significado que en aquellos años tuvieron los estudios sobre la arquitectura de la Ilustración, siguiendo la estela abierta por el vienés Emil Kaufmann o, entre nosotros, por el profesor Carlos Sambricio y sus trabajos sobre la arquitectura española del siglo XVIII, que nos enseñaron a entender la arquitectura de un periodo sumamente rico y fértil. El libro del profesor Calatrava *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces* (1999) recogía escritos dispersos, pero dotados de unidad conceptual y metodológica, sobre esta temática. Iban desde un estudio dedicado a las relaciones entre arquitectura y naturaleza en el siglo XVIII a propósito del mito de la cabaña primitiva hasta otro sobre la idea de jardín de la Francia Ilustrada, pasando por ensayos sobre el abate Antonio Ponz, sobre Isidoro Bosarte, sobre Francisco Sabatini o sobre Cordemoy, Blondel o Laugier.

Su reciente trabajo titulado *Estudios sobre Historiografía de la Arquitectura* (2005) abona un territorio, el de la historiografía de la arquitectura, al que nuestro conferenciante ha dedicado amplias y profundas reflexiones. En este estudio sobre lo que el autor ha denominado la “arquitectura escrita” reúne diferentes análisis sobre los discursos escritos, como componente fundamental del discurso histórico, de Vitruvio, Rousseau, García Lorca, o ensayos sobre el *Manifiesto de la Alhambra*, el expresionismo y la arquitectura, por citar algunos de los más relevantes.

Quedan por analizar los vínculos de su trabajo con el tema que nos ocupa en estas sesiones: Le Corbusier. Sobre este “gigante” de la arquitectura el profesor Calatrava ha comisariado las exposiciones *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid junto con la Fondation Le Corbusier en 2006, y *Le Corbusier: Museo y Colección Heidi Weber*, celebrada un año más tarde en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Si en la primera investigó los originales del llamado *Poema del ángulo recto*, que habían permanecido guardados en la Fondation Le Corbusier de París tal cual los había dejado el maestro suizo, para mostrarnos una obra plástica extraordinaria y poco conocida que retrata a otro Le Corbusier, muy distinto a la caricatura parcial que suelen dar los manuales, como es la de un arquitecto racionalista a ultranza; la segunda reunió un notable conjunto de piezas de la colección de la galerista suiza Heidi Weber reunidas desde finales de la década de 1950: desde mobiliario diseñado por Le Corbusier a obra plástica, pasando por documentación sobre el edificio de La Maison de l'Homme, construido por Le Corbusier en su país natal, en Zúrich, gracias al mecenazgo de su propietaria, que lo ha convertido actualmente en Centre Le Corbusier.

Ambas muestras acercaron al público asistente el trabajo de un hombre que supo conciliar la plástica con el diseño y su concepción del espacio arquitectónico con la poesía y hasta la política, una simbiosis que hizo de Le Corbusier uno de los grandes pensadores y artistas del siglo XX. Además, la exposición sobre el *Poema del ángulo recto* se completó con la celebración del congreso *Le Corbusier y la síntesis de las artes* que dirigió nuestro ponente de hoy.

Esta trayectoria ha encontrado una vía propicia para su afianzamiento, consolidación y desarrollo en las estancias del profesor Calatrava en centros como la Academia de España en Roma, el Centro Canadiense de Arquitectura en Montreal o la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París a lo largo de estos años. También en su contacto con los canales de difusión mediática (editoriales, publicaciones periódicas, exposiciones, etc.). Así, el profesor Calatrava es asesor en materia de Arquitectura de la editorial Abada y director en la misma de la colección *Lecturas de Historia del Arte y de la Arquitectura* y director de la colección *Manuales. Serie Mayor*.

Arquitectura y Restauración de la editorial Universidad de Granada y miembro de su consejo editorial. También es miembro de consejos de redacción y consejos asesores de revistas como *Massilia*, *Sileno*, *Historia y Teoría de la Arquitectura*, *Goya*, *Cuadernos de la Alhambra*, *Quintana*, *Afinidades*, *Revista de literatura y pensamiento*, *Imago* e *Iluminaciones*. Tampoco podemos olvidar aquí su exquisito, silencioso y prolongado trabajo como traductor.

Por último, no quisiera terminar esta presentación sin mencionar su trabajo en la exposición *Arquitectura escrita*, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y el Parque de las Ciencias de Granada, y que ha podido verse recientemente en Madrid y Granada. Comisariada por nuestro invitado junto con el profesor alemán Winfried Nerdinger, la muestra reflexiona en torno a las relaciones entre arquitectura, literatura de ficción y utopía a lo largo de la historia. Una muestra que la componen imágenes y maquetas basadas en textos de Platón, Moro, Campanella, Rabelais o Verne.

Les dejo a continuación con el profesor Calatrava Escobar, no sin antes agradecerle vivamente su presencia hoy en Alicante. Muchas gracias también a todos ustedes por su asistencia.

Salvador Guerrero López
arquitecto
febrero 2010

24NC: LA CASA DE UN ARQUITECTO, EL LUGAR DE UNA SÍNTESIS¹

JUAN ANTONIO CALATRAVA ESCOBAR

El ya irreversible cuestionamiento del relato mítico de la Modernidad, de esa narración heroica sobre los orígenes y desarrollo del Movimiento Moderno elaborada sobre todo en los años treinta con un carácter marcadamente militante y, por ende, excluyente, ha significado el surgimiento en las últimas décadas de toda una renovada historiografía de la arquitectura del siglo XX. Ello ha supuesto, en muchos casos, un desbloqueo de nuestro modo de mirar a arquitectos en apariencia ya sólidamente encasillados, sobre los que todo parecía sabido y debatido y sobre los cuales hemos podido comprobar, con no poca sorpresa, que, con un simple cambio de lente, era mucho lo que cabía decir aún sobre ellos, que sus lecciones eran mucho más ricas y diversas de lo que sospechábamos.

Y el caso de Le Corbusier es paradigmático a este respecto, ya que en relativamente poco tiempo hemos pasado del predominio de una cierta visión reduccionista que tendía a considerarlo ante todo como uno de los jefes de filas de la arquitectura "funcionalista" del Movimiento Moderno (en una trinidad compartida con Walter Gropius y Mies van der Rohe) al reconocimiento del carácter poliédrico y multiforme de su obra, de sus contradicciones y búsquedas, de la complejidad de una andadura quebrada, muchas veces conflictiva y llena de dudas, y, desde luego, bien ajena a cualquier linealidad teleológica.

1 Las reflexiones que siguen proceden no sólo de la investigación propiamente dicha, sino de la impagable experiencia personal de haber podido residir en la casa de Le Corbusier durante todo el mes de febrero de 2008, gracias a la amabilidad de la Fondation Le Corbusier, a la que quiero testimoniar aquí mi agradecimiento.

Para nuestra visión de Le Corbusier, este proceso de revisión historiográfica ha traído como consecuencias más significativas no sólo una nueva valoración de los fundamentos *poéticos* de toda su arquitectura (incluyendo –y esto es especialmente importante– los proyectos más “maquinistas” de los años veinte), no sólo el asumir por fin como algo más que una mera frase hueca la continua insistencia del propio Le Corbusier sobre la complementariedad esencial entre su arquitectura y su obra plástica, sino también una renovada atención hacia obras y proyectos, tanto plásticos como arquitectónicos, que hasta hace bien poco resultaban de incómodo encaje en ese lecho de Procusto que por tanto tiempo nos ha amputado una parte esencial del corpus y del pensamiento corbusieriano.

Si en 2006 me fue dada (mediante una exposición que comisarié por encargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid y con la entusiasta y generosa acogida de la Fondation Le Corbusier) la extraordinaria oportunidad de rescatar de la sombra *Le Poème de l'Angle Droit*, esa compleja creación plástico-literaria que Le Corbusier consideraba la verdadera síntesis de su poética, quisiera ahora hablar de una obra arquitectónica, el edificio de apartamentos situado en el nº 24 de la rue Nungesser et Coli², en el 16 *arrondissement* de París, en el borde sudoeste de la ciudad; un edificio que, hasta la publicación en 1996 de la monografía citada de Jacques Sbriglio, si no era exactamente un desconocido, tampoco había visto reconocida su importancia esencial en un *iter* corbusieriano en el que las peripecias biográficas están bien lejos de ser anecdóticas, y ello a pesar de

2 Dado que este texto se inserta en una serie de publicaciones que tiene como norma la no inclusión de imágenes, recomendamos acompañar la lectura de estas páginas con las ilustraciones contenidas en *Le Corbusier, Oeuvre complète, volume 2, 1929-1934*, Basel-Boston-Berlín, Birkhäuser, 1995 [1935], pp. 144-153, y en Jacques Sbriglio, *Immeuble 24 N.C. et Appartement de Le Corbusier*, Basel-Boston-Berlín, Birkhäuser-Fondation Le Corbusier, 1996, que constituye hasta el momento el único estudio monográfico sobre este edificio.

que el propio Le Corbusier le había dedicado nada menos que 10 páginas del volumen 2 de su obra completa.

Resulta, en efecto, muy significativo de los problemas historiográficos que han marcado la historia de la arquitectura contemporánea el hecho de que el primer proyecto en el que Le Corbusier pudo poner en práctica sus polémicas ideas en torno a la redefinición de la vivienda colectiva en la ciudad, y, lo que es más, el lugar en el que vivió durante los últimos treinta años de su existencia y en el que tuvo ocasión de plasmar en primera persona sus ideales en torno al habitar y a la complementariedad entre arquitectura y creación plástica, no haya merecido antes de los años noventa una mayor atención. Si en los últimos tiempos hemos asistido a un renovado interés por este complejo edificio, puede que parte de ello se deba al hecho de que hace tiempo que dejó de albergar el estudio de arquitectura de André Wogenscky, allí instalado tras la muerte del maestro, y a las mayores facilidades de visita proporcionadas en los últimos tiempos por la Fondation Le Corbusier, su actual propietaria, pero mucho más importante es situar este renovado interés sobre todo en el marco de la reconsideración global a que se ha visto sometido el conjunto de la obra de Le Corbusier.

La falta de atención de que hasta hace bien poco ha adolecido este edificio, cuya proyectación y construcción se desarrolla entre 1931 y 1934, es aún más flagrante cuando nos damos cuenta de que se trata de una obra que no puede entenderse como una obra aislada, como un *unicum*: su estudio monográfico no puede ser, como bien ha demostrado Sbriglio, autista ni agotarse en la pura reconstrucción histórica y descripción del proyecto, sino que resulta inseparable de su contextualización desde diversos puntos de vista y su ubicación como hito de un itinerario que, como se ha dicho, es cualquier cosa menos rectilíneo. Y ello es así porque el 24NC aún a el doble valor de constituir, por una parte, una recapitulación, el aterrizaje en un proyecto concreto,

de las reflexiones sobre el habitar moderno desarrolladas por Le Corbusier a lo largo de toda la década anterior, y, por otra, el lugar en el que cristaliza una de las verdaderas ideas-fuerza de Le Corbusier, la de *síntesis*.

Por lo que respecta al primer punto, es el propio arquitecto quien, de manera explícita, se refiere a este edificio como una especie de sucedáneo de lo que habrían debido de ser las viviendas de su *ville radieuse*, punto de llegada a su vez de todo un recorrido iniciado en 1914 con la maison Domino y jalonado por sucesivas propuestas teóricas (maison Citrohan, immeuble-villa...) y realizaciones concretas que, en realidad, venían a componer en su conjunto una compleja y articulada respuesta a la gran pregunta de cómo ha de habitar el hombre de la moderna sociedad tecnológica y urbana. Se trata, pues, de entender toda la novedad del 24NC desde la andadura anterior de Le Corbusier y dar toda su relevancia al hecho de que se trata de uno de sus primeros empeños en materia de vivienda colectiva, prácticamente contemporáneo el edificio Clarté de Ginebra (y dejando aparte otros proyectos igualmente de carácter colectivo pero muy determinados por la especificidad de sus programas, como son el Pabellón Suizo de la Cité Universitaire de París o la Cité du Refuge).

En cuanto al segundo aspecto, si toda la poética corbusieriana aparece dominada por ese concepto clave de *synthèse*, como he tratado de explicar en otros lugares³, este edificio es “sintético” no sólo por constituir una síntesis del estado de las propuestas corbusierianas en materia de vivienda a la altura de 1931, sino también por haberse convertido, en sus dos últimas plantas, en el lugar en el que Le Corbusier hizo de la complementariedad

3 En especial, Juan Calatrava, “Le Corbusier y la *synthèse des arts majeurs*, 1945-1950”, en Juan Calatrava-Antonio Gómez Blanco (eds.), *Arquitectura y cultura contemporánea*, Madrid, Abada editores, 2010, pp. 9-37.

entre vivienda y taller el escenario de su predicada *synthèse des arts majeurs*. En este sentido, el 24NC ha de contemplarse igualmente en el contexto de la serie de “casas de arquitecto”, importantísimo capítulo de la arquitectura contemporánea que ya motivó por ejemplo, hace años, la exposición *Aprendiendo de todas sus casas*.

Y, dentro de esta variadísima serie, la vivienda de Le Corbusier ocupa un lugar muy especial porque no es, en efecto, ni una “casa” (en el sentido mítico de esa casa aislada, unifamiliar, que a priori parece que debería de ser la “casa del arquitecto” por antonomasia) ni un piso o apartamento-tipo que formara parte de todo un grupo de apartamentos equivalentes y que hubiese sido transitoriamente ocupado por un arquitecto pero sin que nada lo diferenciara del resto de las viviendas. En tanto que “casa de Le Corbusier”, el ático del 24NC es, sin duda de manera muy consciente y deliberada, de nuevo una síntesis, una compleja mezcla entre los dos modos básicos —el individual y el colectivo— de entender la idea misma de vivienda. Pero no otra cosa era, recordémoslo, ya desde su propia formulación terminológica, el *immeuble-villa* teorizado por Le Corbusier desde 1922, convertido en elemento básico de la mayor parte de sus propuestas urbanísticas desde ese momento y continuamente evocado en el proceso de proyectación del 24NC. Conviene recordar, a este respecto, que la primera idea de Le Corbusier, antes de verse constreñido a limitarse al proyecto de un simple edificio de pisos entre medianeras, fue la ocupación completa de la manzana y la construcción sobre ella de un verdadero *immeuble-villa*.

Pero el 24NC debe hallar también su lugar en la propia biografía de Le Corbusier en otro sentido, como otra *síntesis* de carácter más personal, a añadir a la de las “artes mayores”. Por supuesto, ya desde el principio la casa-taller de Le Corbusier resultaba inseparable de la sede en la que

se desarrollaba la vertiente arquitectónica de su trabajo, el mítico *atelier* del 35 de la rue de Sèvres. Cuando estaba en París, Le Corbusier repartía estrictamente su jornada, dedicando preferentemente las mañanas al trabajo plástico o intelectual en la soledad concentrada del 24NC y las tardes a la arquitectura en el seno de la organización colectiva del estudio. Pero en un segundo momento, desde principios de la década de los cincuenta, un tercer lugar vendrá a completar la personificación de Le Corbusier a través de sus espacios personales: ese retorno a los orígenes de la cabaña primitiva (pero dimensionada a partir del Modular) que es el *Cabanon* de Cap-Martin. A partir de 1951, los movimientos pendulares del maestro, cotidianos entre 24NC y 35S, estacionales entre París y Cap-Martin, dibujarán esa otra síntesis vital entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre el Norte y el Mediterráneo y darán al 24NC un sentido ciertamente no previsto al principio pero plenamente coherente.

Iniciando ya el “paseo arquitectónico” por el 24NC, el trabajo sobre la propuesta de síntesis (y la reflexión sobre sus dificultades) comienza por la propia fachada del edificio, tan diferente a las que la flanquean (y entre ellas, lindando a la derecha, la de un bloque de Michel Roux-Spitz casi contemporáneo en las fechas pero a una distancia sideral en cuanto a planteamiento). Mostrando, en vertical, toda una serie de diversas posibilidades volumétricas y formales de articulación entre el metal y el vidrio, la fachada delantera del edificio (la que da a la rue Nungesser et Coli) no se presenta, en efecto, como un plano uniforme ni homogéneo ni como una mera sucesión en altura de pisos iguales. Por el contrario, constituye un reflejo confeso de las dificultades de una síntesis siempre precaria e inestable: en este caso, el conflicto entre la individualidad de cada inquilino, reconocida por Le Corbusier como una cuestión mayor, y las fuerzas tanto proyectuales como económicas que conducen de manera inapelable hacia la

reducción tipológica y la estandarización. Es siempre la frontera, la grieta abierta en el punto de contacto entre exigencias y determinaciones contrapuestas, la que constituye, en el fondo, el terreno en el que se despliega el proyecto arquitectónico, como nos recordará el propio Le Corbusier años más tarde al hacer de estos “encuentros” uno de los puntos esenciales de la teorización de *Le Poème de l'Angle Droit*. Conviene recordar que este conflicto entre individualidad y estandarización en la apariencia externa de la vivienda lo afrontaba Le Corbusier de muy diversos modos por esas mismas fechas. Por ejemplo, al plantear diversas posibilidades de diseño (incluida una *neo-mauresque*) de las fachadas particulares en las células duplex de viviendas encastradas en la estructura de la autopista en el Plan Obus para Argel.

Pero, si la fachada delantera constituía un cuestionamiento de la fachada habitual del *immeuble de rapport* del París burgués, otro tanto puede decirse del hall del edificio, que se sale por completo de las normas de conveniencia y respetabilidad de tales espacios tal y como habían quedado codificadas ya desde Haussmann (y que tan agudamente habían sido criticadas, por otro lado, por Émile Zola en *Pot-Bouille*, esa implacable disección literaria de las miserias del bloque haussmanniano). Si ya en el mismo punto de contacto con la calle un pilar divide provocadoramente el espacio disponible, cuando se traspasa el portal se accede a una especie de túnel oblicuo curvado, en el que destacan con rotundidad los dos pilares de hormigón pintados de negro y que sólo al final se abre a un espacio más amplio, el verdadero hall (en cuyo muro principal puede verse hoy un despliegue del *Poema del Ángulo Recto*, instalado por la comunidad después de la muerte de Le Corbusier). En esta planta baja se ubican, además de la escalera (albergada en el saliente curvo del muro), el ascensor y el patio de luces, la portería y un apartamento de alquiler.

Aún sin salir de este nivel de *rez-de-chaussée*, hay que destacar la importancia de la ubicación de las habitaciones del servicio doméstico, albergadas en esta misma planta baja, pegadas a la fachada trasera. Le Corbusier se hace eco, así, del debate contemporáneo —de índole tan sociológica como puramente arquitectónica— sobre el papel y el lugar de la servidumbre en la ciudad moderna (un debate en el que hay que encuadrar, por ejemplo, tanto el citado *Pot-Bouille* de Zola como la publicación en 1900, rodeada de escándalo, de *Le Journal d'une femme de chambre* de Octave Mirbeau, que más tarde trasladarían a la pantalla primero Jean Renoir y luego Luis Buñuel). Si Haussmann había relegado a las criadas a las buhardillas, Le Corbusier invierte los términos. En plena época del ascensor, le parecerá un despropósito hacer que las clases subalternas ocupen los que precisamente deben ser los espacios privilegiados, los que facilitan el contacto con el aire, la luz y el sol, y procederá —como ya había hecho para Carlos Beistegui en los Campos Elíseos— a la rehabilitación del ático y a la reubicación de la servidumbre en los espacios de servicio de la planta baja, aplicando a escala colectiva el mismo planteamiento que muy poco antes había puesto en práctica en la villa Savoie.

Las viviendas del 24NC se superponen en los seis pisos principales del edificio (el apartamento de Le Corbusier ocupará la planta séptima y la terraza superior). Y procede, ante todo, traer a colación la cuestión de sus hipotéticos ocupantes, es decir, no del promotor sino de los clientes anónimos y desconocidos para los que trabaja Le Corbusier. Porque, en efecto, no es éste un encargo impersonal, sino un verdadero manifiesto marcado, como se ha dicho, por una fuerte implicación personal del propio arquitecto, para el que definir las condiciones modernas del habitar resulta inseparable de pensar, igualmente, en el cliente moderno que ha de asumir como propias esas nuevas condiciones (cuestión nada fácil, como el propio Le Corbusier

había podido comprobar, muy a su pesar, en diversas ocasiones en los cinco años anteriores).

Los clientes y los usuarios son, en efecto, con demasiada frecuencia, los grandes olvidados en una historia de la arquitectura que no debería poder prescindir de ellos en pura coherencia con el hecho de que rara vez el arquitecto puede prescindir del cliente. En el caso de Le Corbusier, la especial —y muy compleja— relación que establece con sus clientes, desde los señores Savoie, Raoul la Roche o Frugès hasta el Dr. Curutchet o Heidi Weber, ha quedado de manifiesto en numerosos estudios sobre su obra o en el número monográfico pionero que la revista *Rassegna* dedicara hace años precisamente al tema de “I clienti di Le Corbusier”.

La particularidad del 24NC reside en que Le Corbusier, al proyectar su edificio, piensa —y ello queda bien patente en la publicidad impresa, una fuente de primer orden que hasta hace poco ha sido muy descuidada en los estudios sobre arquitectura contemporánea— en una clientela colectiva y anónima, en gran medida desconocida, pero muy bien caracterizada: una élite moderna, acomodada pero no millonaria, de ideas avanzadas, abierta a las tesis innovadoras (tan habituales en esos primeros años treinta) sobre una nueva relación entre el cuerpo y su entorno, sobre la vida sana y los nuevos valores de la naturaleza, el paisaje, la luz y el aire puro, y una élite, sobre todo, tan celosa de su individualidad como permeable a modos de comportamiento y de habitación absolutamente rupturistas y sin precedentes. Los ocupantes del 24NC son, para Le Corbusier, los habitantes ideales de esa ciudad radiante que por el momento sólo le ha sido dado realizar en un pequeño fragmento demostrativo, gentes para las que, al mudarse a este edificio, “una vida nueva ha comenzado”, como dirá en su *Oeuvre complète*⁴.

4 *Op. cit.*, pg. 144.

La organización de los distintos pisos trataba de ser coherente con estas declaraciones de modernidad. Le Corbusier insistirá, sobre todo, en la posibilidad de personalizar la distribución de los mismos ("cada piso ha sido construido al gusto de su habitante"), gracias al principio de la planta libre, e incluso de reorganizar cada una de las plantas dividiéndola en dos o en tres apartamentos. En general, y sin poder entrar aquí en los detalles de esta distribución, quizás lo más destacable sea la compacidad de la planta, que trata de reducir al mínimo los espacios de paso, y la desacostumbrada luminosidad, a la que, en el caso de los apartamentos que dan a la fachada principal, se añade el uso de la terraza, que tiende a integrarse en el propio salón de estar a través de la pared de cristal.

Llegamos así, por fin, al momento culminante de esta particular *promenade* vertical que nos permite vislumbrar el estado de la evolución de Le Corbusier en esa bisagra especialmente importante que son los primeros años treinta: su vivienda-taller, ubicada en la cúspide del edificio.

Y lo primero que salta a la vista es la absoluta ruptura de continuidad con respecto al resto de las viviendas. No se trata sólo de que el ascensor no pueda acceder a la última planta del bloque, a la que sólo se llega por el montacargas o subiendo el último piso por la escalera. También, y sobre todo, es el recurso al abovedamiento en las dos grandes áreas ligadas a ambas fachadas, lo que, además de unificar los distintos espacios, transforma este ático en una verdadera "casa" posada sobre el bloque pero completamente independiente del mismo.

Esta se compone, como ya se ha dicho, de dos áreas, vivienda y taller de artista plástico, que proclaman la complementariedad indisoluble entre el Le Corbusier "habitante" y el Le Corbusier "creador". Los dos ámbitos aparecen claramente separados

desde la entrada, que marca dos posibles recorridos: a la izquierda la vivienda, a la derecha el taller. Las puertas pivotantes con eje descentrado (un dispositivo del que Le Corbusier se sentía especialmente orgulloso y que volvería a emplear posteriormente) permiten, cuando se cierran, acotar físicamente estos espacios, pero es significativo que la mayor parte de las fotografías nos las muestren total o parcialmente abiertas, invitando tanto a la percepción unitaria del conjunto como a la posibilidad implícita del cerramiento de los ambientes.

Diversos aspectos contribuyen a acentuar esta impresión de unidad dentro de la diferencia: está, como ya se ha dicho, la cubrición abovedada de los dos ámbitos principales junto a ambas fachadas, pero también la continuidad del pavimento o el magistral tratamiento de la luz, que combina la iluminación procedente de las grandes cristalerías de las dos fachadas o del patio de luces con el recurso a la luz cenital para acentuar la importancia de la escalera de caracol y del pequeño salón del *coin-cheminée*.

Este último constituye una propuesta provocadora: el salón, la pieza central por excelencia de la vivienda burguesa, con su combinación de funciones de estar y de representación, queda aparentemente desmentido tanto por sus dimensiones como por su ubicación. Se sitúa, en efecto, como un simple ensanche en lo que a priori parecería ser un simple corredor que lleva hacia el comedor. Lo escaso de su superficie queda compensado, sin embargo, con el uso del propio corredor como parte de la sala de estar, tal y como nos muestran las fotografías tomadas en vida de Le Corbusier, en las que se aprecian sillones (hoy se ha colocado allí la célebre *chaise-longue* de tubos metálicos) y una alfombra norteafricana de piel. En realidad, pues, el salón es todo el conjunto, pero dentro del mismo el *coin-cheminée* queda individualizado como núcleo de especial privacidad gracias, no sólo a su reclusión entre los dos salientes de los huecos de

ascensor, sino también a la propia chimenea, a las repisas ocupadas por objetos cerámicos y pequeñas esculturas y a la presencia de un mueble como la mesita rústica de madera. La intimidad viene, finalmente, remarcada por la apertura en el lado de la chimenea de un lucernario que le aporta su luz propia.

Las tres funciones corporales básicas ligadas a la cocina, el baño y el dormitorio reciben un tratamiento igualmente innovador y programático, ya teorizado o incluso ensayado en diversas ocasiones anteriores por Le Corbusier. En los tres ámbitos, que se suceden junto a la gran cristalera y la terraza, Le Corbusier se nos presenta como el habitante “radiante” ejemplar, no atado ya por caducas convenciones sociales y libre para organizar su espacio en plena coherencia con los nuevos modos de vida de la ciudad moderna.

La cocina del 24NC constituye un hito en ese recorrido en el que Le Corbusier acompaña la amplia reflexión de numerosos arquitectos modernos (recuérdese el ejemplo archiconocido, pero en modo alguno único, de la *Frankfurter Küche* diseñada por Margarete Schütte-Lihotzky para las *siedlungen* de Ernst May en Frankfurt) sobre ese espacio tan cargado de carácter ancestral y mítico como es aquel en el que tiene lugar, por decirlo con términos tomados de Levi-Strauss, la civilizadora transformación de lo crudo en lo cocido. El mobiliario de cocina diseñado por Charlotte Perriand reúne la idea de un *plano de trabajo* libre y funcional para la actividad culinaria, el principio de ordenación racional de todos los objetos cada vez más numerosos y diversificados presentes en una cocina moderna y el cuidado por la ergonomía y la economía de movimientos. Esta cocina se beneficia, sin duda, de toda la experimentación contemporánea, y, en la trayectoria de Le Corbusier, se sitúa en clara continuidad con lo ensayado muy poco antes en la villa Savoie y anticipando los nuevos desarrollos que, veinte años

más tarde, se plasmarán en las cocinas de los apartamentos de las *Unités d'habitation*.

El comedor, justo al lado de la cocina, está separado de la misma por un tabique-pantalla que no cierra en altura y permite la presencia de una lámpara que es un simple globo de vidrio cuya instalación proviene de la cocina adjunta. Destaca en él la presencia de la espléndida mesa de mármol. Rodeada de cuatro sillones Thonet, Le Corbusier decía haberla imitado de una mesa de disección de la morgue, con lo que constituiría un buen ejemplo de la probada capacidad del maestro para insertar objetos en contextos totalmente distintos de los originarios, a partir de un uso directamente instrumental de la memoria.

Este “comedor” es un espacio híbrido, que cuestiona la radical diferenciación burguesa entre salón y comedor propiamente dicho y nos obliga a preguntarnos por el “estar” de la casa de Le Corbusier. En realidad, hace las veces de segundo salón, o casi podríamos decir de segundo espacio de un salón único iniciado por el recinto del *coin-cheminée*. El comedor, en efecto, carece de chimenea y de muebles de salón, pero tanto su amplitud como su ubicación junto a la pared de vidrio de la fachada trasera y la gran terraza paisajística desmienten —aunque el propio Le Corbusier distinga claramente, en los pies de foto de las ilustraciones que incluyó en su *Oeuvre complète*, entre la “salle” y la “salle à manger”— que se trate de una mera *salle à manger* en el sentido tradicional del *immeuble* parisino.

En cuanto al dormitorio, varias disposiciones insólitas lo convierten, igualmente, en la contrafigura del habitual dormitorio burgués. El armario pegado a la cara trasera de la puerta y que se mueve con el giro de la misma no es un simple expediente destinado a ganar

espacio, sino una evidéntísima puesta en entredicho del carácter pesadamente estable de los muebles de dormitorio tradicionales.

Aparte de ello, dos hechos destacan de manera especial en la compleja organización de espacios y funciones que Le Corbusier distribuye bajo la bóveda. El primero es que la cama de matrimonio ocupa una gran parte del espacio disponible y se sitúa a una altura completamente desusada (85 cm.). Ello tiene que ver con la importancia fundamental que en el proyecto adquieren los valores paisajísticos. Si Le Corbusier ya había destacado el contacto con el paisaje y la naturaleza que proporcionaba a cada apartamento la gran cristalera de la fachada, ahora aplica esta idea más estrictamente a su propia persona alzando el lecho hasta conseguir que la mirada franquee el parapeto del balcón y conecte directamente con las vistas del entorno del Bois de Boulogne.

El segundo es la eliminación del cuarto de baño como tal y su simbiosis con el dormitorio mismo mediante la dispersión de sus elementos en el mismo espacio. Se trata de un aspecto especialmente rompedor, ya que afecta a los tabúes más profundos del pudor moderno⁵. Es muy notable, por ejemplo, que al abrir la puerta de comunicación con el comedor lo primero que se vea sea el tocador; a su lado, la entrada el pequeño recinto que contiene lavabo y bañera y más allá, totalmente a la vista, el bidé. Una cabina de contornos redondeados alberga la ducha, al lado de la cama, y el inodoro ocupa un recinto no totalmente cerrado recortado tras el lavabo y el bidé. La estricta separación entre dormitorio y baño deja paso, así, a una compleja organización conjunta que optimiza el espacio sin verse coartada por convención alguna.

⁵ Véase al respecto el esclarecedor estudio de Pedro Feduchi, "Le Corbusier privado: objetos y sexualidad", *Massilia*, 2008, pp. 144-181.

En el otro extremo del piso, junto a la fachada principal de la rue Nungesser et Coli, se ubican los espacios del trabajo creativo e intelectual. El taller, con su doble altura hecha posible por las bóvedas y con la clara luminosidad de las dos cristaleras que lo limitan, constituye la reelaboración de un tipo de espacio sobre el que Le Corbusier ya había trabajado en el estudio de Ozenfant y que, como muchas veces se ha señalado, sin duda no fue ajeno a los orígenes de la idea de la maison Citrohan. En él, Le Corbusier desarrolló durante los treinta años en que ocupó el 24NC una febril actividad plástica, testimoniada por docenas de fotografías que lo muestran rodeado de cuadros, grabados, litografías, esculturas... Es, sin duda, el espacio primordial de la *synthèse des arts*, y ello quedó demostrado cuando en julio de 1935 albergó la parte más importante de la exposición *Les arts primitifs dans la maison d'aujourd'hui*, organizada con Louis Carré y en la que se desplegaron obras plásticas de artistas contemporáneos como el propio Le Corbusier, Fernand Léger o Henri Laurens al lado de objetos artísticos "primitivos" peruanos, africanos o griegos.

Pero el tratamiento arquitectónico mismo del taller constituye otra variante de la síntesis: en este caso, entre los nuevos materiales de la industria de la construcción, el hierro y el vidrio, presentes tanto en la fachada como en la cristalera del patio de luces, y el rudo muro desnudo de mampostería, con toscos morrillos y ladrillos aparentes, al que Le Corbusier se referirá como "mi amigo de todos los días" y cuyo valor poético resulta evidente.

No hay que olvidar, por último, que el *atelier* incluía también la parte más personal de la biblioteca de Le Corbusier y, sobre todo, que en su extremo se recorta, junto a una ventana abierta en la base de la bóveda, un pequeño espacio prácticamente monacal con una mesa-escritorio que recibe luz a través de cristales translúcidos que no permiten,

sin embargo, la distracción de la mirada al exterior: es el refugio, la concha, en el que el pensamiento toma la forma de la escritura.

Pero aún queda otra etapa para completar la *promenade* de la casa de Le Corbusier. La escalera helicoidal de hormigón, pintada de gris, es prácticamente una pieza escultórica que, al marcar el punto de encuentro/separación entre vivienda y taller, deja patente al mismo tiempo, con su rotunda invitación a la ascensión, la existencia de un tercer componente: la terraza superior.

En ella se ubican dos espacios muy diferentes. En primer lugar, la *chambre d'amis* es una traducción de la vieja idea de "habitación de invitados" a los nuevos conceptos del 24NC. Bajo la parte superior de la bóveda del taller, justo encima del escritorio de Le Corbusier, alberga en un único dormitorio-baño la cama, un lavabo, una cabina de ducha y un armario (carece, sin embargo, de inodoro y de bidé).

Junto a ella, directamente a la salida de la caja acristalada de la escalera, que se prolonga en forma de marquesina de hormigón para ofrecer sombra protectora a una parte de este espacio, aparece el "jardín". No es necesario insistir ahora en el papel clave que desempeña en el pensamiento corbusieriano la idea del *toit-jardin*: la terraza plana entendida como lugar vividero, susceptible de una organización arquitectónica tan elaborada como la de una planta cubierta, capaz de albergar un jardín elevado y de ser el espacio en el que el habitante sale de su recinto cerrado y entabla el contacto vivificador con el aire, la luz, el sol y el paisaje. Lo cierto es que en el exiguo espacio disponible en la terraza del 24NC Le Corbusier dispone algunos arriates para plantaciones y bancos de hormigón. Esos pocos metros cuadrados de verde le permitirán descubrir, tras el regreso a París después de la Liberación, los valores poéticos de

la naturaleza salvaje, del jardín espontáneo que se ha formado por las semillas traídas por el viento, y pensar, así, una versión más de su continuo ejercicio de síntesis: el encuentro, bajo el sol, entre naturaleza y arteificio.

FORO CRÍTICA IV: FEBRERO, MARZO, ABRIL 2010 | CTA
LE CORBUSIER, MENSAJE EN UNA BOTELLA

- | | | |
|-----------|------------------------|---|
| 01 | 10 febrero 2010 | Ramón Gutiérrez
presenta María Elia Gutiérrez Mozo |
| 02 | 24 febrero 2010 | Juan Antonio Calatrava Escobar
presenta Salvador Guerrero López |
| 03 | 10 marzo 2010 | Juan Calduch Cervera
presenta Antoni Banyuls i Pérez |
| 04 | 24 marzo 2010 | Xavier Monteys i Roig
presenta José Luis Oliver Ramírez |
| 05 | 21 abril 2010 | Josep Quetglas i Riusech
presenta Andrés Martínez Medina |

Esta publicación ha sido editada con ocasión del **FORO CRÍTICA LE CORBUSIER, MENSAJE EN UNA BOTELLA**, que tuvo lugar en el Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante durante los meses de febrero, marzo y abril del 2010.