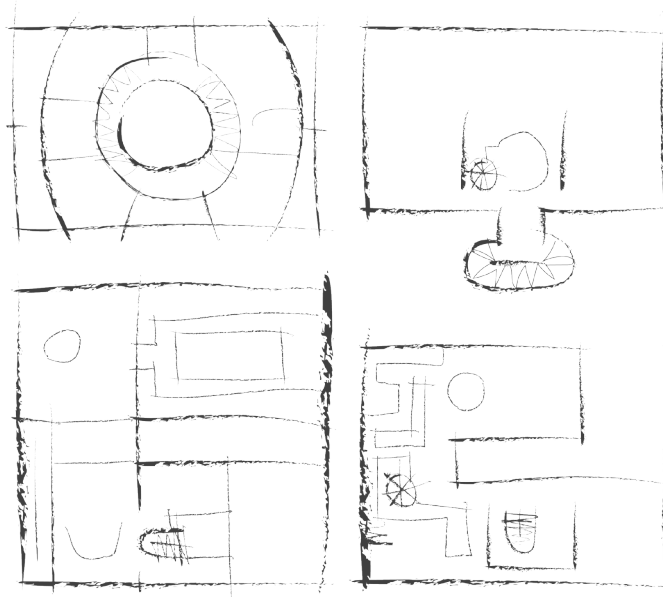


Villa Meyer

Le Corbusier 1925-26

Restitución virtual de una vivienda no construida del Movimiento Moderno



Raúl Villafáñez Marcos

Trabajo de Fin de Grado. Curso 2018-19

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Universidad de Valladolid



ETSAVA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Villa Meyer

Le Corbusier 1925-26

Restitución virtual de una vivienda no construida del Movimiento Moderno

Autor:

Raúl Villafañez Marcos

Tutores:

Marta Alonso Rodríguez

Eduardo Carazo Lefort

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Curso 2018-2019

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. ETSAVA

Universidad de Valladolid

Resumen

La Villa Meyer fue un proyecto de vivienda particular encargado a Le Corbusier y Pierre Jeanneret entre 1925 y 1926 que nunca llegó a construirse. La importancia de los proyectos no construidos en la obra de un arquitecto es crucial, pues representan las aspiraciones de diseños anteriores y el porqué de ciertas decisiones posteriores. Con cuatro versiones principales, la restitución con medios digitales, concretamente BIM, permite la elaboración del diseño en dos y tres dimensiones simultáneamente, evitando errores que pudieran haberse cometido en los documentos existentes al tratarse de fases iniciales de proyecto, así como representaciones de calidad fotográfica que permiten contextualizar el proyecto como si se tratase de un edificio real.

Palabras clave

- Arquitectura no construida
- BIM
- Infografía
- Restitución gráfica
- Vanguardias

Abstract

Villa Meyer was a private house project commissioned to Le Corbusier and Pierre Jeanneret between 1925 and 1926 which never got to be built. The value of unbuilt projects in the production of an architect is crucial, since they represent the aspirations of previous designs and the explanation of later choices. Consisting of four main versions, the restitution through digital software, particularly BIM, allows the build-up in two and three dimensions simultaneously, preventing from mistakes that exist in the original documents due to their early design phase nature, as well as a photographic quality representation that allows the contextualization of the project just as if it was a real construction.

Key words

- Unbuilt architecture
- BIM
- Infographics
- Graphic restitution
- Avant-garde

Índice

Introducción	9
Estado de la cuestión	9
Metodología	11
Objetivos	15
Emplazamiento	17
Estilos arquitectónicos	17
La Folie Saint-James	18
Villa Madrid	20
El proyecto	23
“Anteproyecto”	25
Rez-de-chausée	26
Entresol	28
Étage	30
Étage soupentes	32
Terrasse=jardín	34
Sección transversal	36
Vista desde la calle	38
Vista desde el jardín	40
“Primer proyecto”	43
Rez-de-chausée	44
Étage	46
Étage supérieur	48
Toit-jardin	50
Secciones transversales	52
Croquis 1	53
Croquis 2	54
Croquis 3	55
Croquis 4	56
Croquis 5	57
Croquis 6	58
Croquis 7	59
Croquis 8	60
Vista desde la calle	62
Vista desde el jardín	64

“Segundo proyecto”	67
Rez-de-chausée inférieur	68
Rez-de-chausée supérieur	70
Étage	72
Terrasse	74
Sección transversal	76
Axonometría	78
Croquis 1	80
Croquis 2	81
Croquis 3	82
Croquis 4	83
Croquis 5	84
Croquis 6 y 7	85
Alzados	86
Vista desde la calle	88
Vista desde el jardín	90
¿“Tercer proyecto”?	93
“Cuarto proyecto”	95
Rez-de-chausée inférieur	96
Rez-de-chausée supérieur	98
Étage	100
Terrasse	102
Sección transversal	104
Sección longitudinal	106
Axonometría	108
Alzados	110
Vista desde la calle	112
Vista desde el jardín	114
Conclusiones	117
Fuentes	120

Introducción

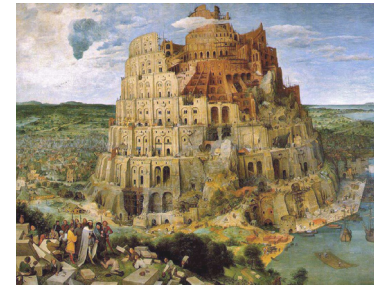
La obra completa de un autor en cualquier materia es siempre una continuación, con cambios más o menos evidentes que hacen entender así su evolución. En el caso de la arquitectura, cada proyecto tiene algo del anterior, formándose así una cadena en la que a veces ciertos eslabones se mantienen en el mundo de las ideas. Es importante destacar el valor de los proyectos que por cualquier razón nunca llegaron a construirse, pues en ellos reside el germen de las ideas que se ejecutarán posteriormente.

“La investigación acerca de las viviendas no construidas (...) es un intento por rellenar determinadas lagunas dentro de la cronología de la obra del arquitecto. Se pretende así establecer nuevas relaciones con sus edificios construidos, mostrar miradas desconocidas de sus proyectos; pero sobre todo, “recuperar la huella de lo que no tiene cuerpo pero sí espíritu” (Gallego, 2004)” (Galván, 2012)

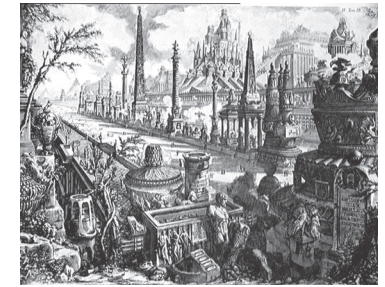
Estado de la cuestión

Estudiando la obra de Le Corbusier aparecen varios de estos eslabones, algunos que formaron parte del desarrollo teórico propio del arquitecto, con un carácter más utópico, y otros que sí pretendían materializarse de forma factible. En este segundo caso nos encontramos con la Villa Meyer, encargo de los Meyer en 1925 para una residencia acomodada en París. Este encargo trajo consigo la creación de cuatro versiones del proyecto, que serán representadas y “materializadas” en el mundo virtual a lo largo de este trabajo.

El estudio de obras que no están presentes, ya sea porque nunca llegaron a construirse o porque han desaparecido, ha sido un tema recurrente durante todas las generaciones de arquitectos y artistas; uno de los más conocidos y antiguos puede ser el ejemplo de *“La torre de Babel”* de Brueghel El Viejo, pintura de 1563 (**fig. 1**). La representación de esta torre se realiza a partir



1. Torre de Babel. Brueghel el Viejo, 1563.

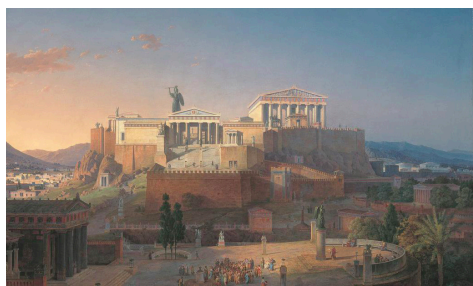


2. Circo, en *Le Antichità Romane*. G.B Piranesi, 1756.

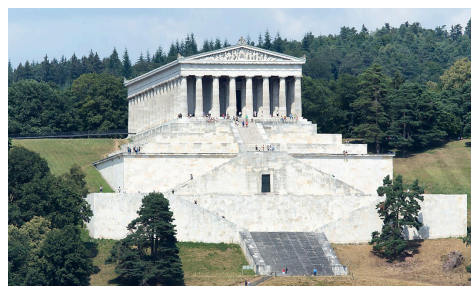
del texto bíblico del Génesis, y varios autores sostienen que se inspira en la ingeniería romana, en concreto el ejemplo del Coliseo romano. Presenta por tanto la particularidad de que no existen planos sobre dicha torre, y que el resultado de esta representación (restitución) fue a base de influencias del imaginario colectivo de la época. Es sin embargo un ejemplo que se ha convertido en la imagen más identificable con este mito.

Siglos más tarde, los arquitectos de finales del siglo XVIII, siguiendo las corrientes literarias románticas del momento, comenzaron a realizar grabados de las ruinas clásicas. Estos ejercicios de representación se complementaron con recreaciones imaginarias de cómo hubiera sido aquella ruina en su estado original, encontrándonos con otro tipo de restitución en este caso sobre algo que existió en su momento pero que ha desaparecido. Ejemplos de esto los encontramos en la extensa producción de grabados de Piranesi (1720-1778), con publicaciones como *“Le antichità Romane”* (1756), compilación de grabados de estas dos fases, estado de ruina y propuesta, con resultados entre la fantasía y la investigación (**fig. 2**). Al fin y al cabo una ruina compone una serie de datos de lo que aquello fue originalmente, y tal y como un proyecto no construido, a través de planos y croquis proporcionan los datos de la de lo que pudo ser el proyecto.

Fue en el siglo siguiente, cuando esta práctica alcanzó un carácter más generalizado con el auge del neoclasicismo, con el respectivo estudio de las arquitecturas griega y romana. Con el centro de producción en las escuelas de *Beaux-Arts*, principalmente en París, se realizaron numerosas recreaciones idealizadas de edificios que por aquel entonces se encontraban destruidos o



3. Recreación idealizada de la Acrópolis de Atenas. Leo Von Klenze, 1846



4. Walhalla en Ratisbona, por Leo Von Klenze, 1830



5. Restitución virtual de la Maison Canneel. © Dionisio González, 2013

Este tipo de representación permite el entendimiento directo de los proyectos no construidos. La calidad fotorrealista transmite una sensación de contingencia del proyecto en sí, haciéndolo identificable directamente en nuestras mentes; como dijo el mismo Le Corbusier “no todo el mundo puede leer un plano”, pero sí entender una imagen.

en ruinas (*état relevé*), proponiendo su restauración (*état restauré*). Uno de estos autores es Constant Moyaux (1835-1911), ganador del *Prix de Rome* 1861 por su representación del Foro de Roma y de su proyecto de restauración (D’Espuy, 1897).

En la vertiente alemana, nos encontramos con el ejemplo de Leo Von Klenze (1784-1864), que siguiendo con la corriente neoclásica, realizó una reconstrucción pictórica idealizada de la Acrópolis de Atenas en 1846 (**fig. 3**) (ciudad que entonces pertenecía a la familia real bávara) previo estudio, representando los edificios con la policromía original y una vista majestuosa al acceso. Estos estudios de las ruinas influyeron en construcciones posteriores de parte de la Königsplatz de Munich (1815) y de forma casi literal el Walhalla en Ratisbona (1830), similar al Partenón (**fig. 4**).

Saltando a lo contemporáneo, esta práctica se ha repetido en el tiempo con diferentes usos: investigación arqueológica y arquitectónica, docencia, e incluso recreación de escenarios para películas o videojuegos. Las técnicas han variado desde dibujos a detalladas maquetas o modelos 3D que han sabido interpretar, con exhaustivas investigaciones, tiempos remotos para su entendimiento y contextualización.

Centrados ya en trabajos recientes y con la temática de proyectos no construidos de los grandes arquitectos del siglo pasado, se han realizado numerosas investigaciones en los últimos años, bien en forma de trabajos de investigación universitarios: “*Resor House. Mies van der Rohe. Un encargo, dos proyectos*” de Mónica Gabriela Naranjo (2014), de tesis doctoral: “*Voluntad*

por existir: las viviendas no construidas de Louis I. Kahn”, de Noelia Galván Desvaux (2012), o de exposiciones artísticas: “*Le Corbusier: the Last Project*”, de Dionisio González (2013) (**fig. 5**), entre otros. Dada la similitud temática, de autor, y el resultado, este último caso será el objetivo en cuanto a calidad representativa al que aspira este trabajo. González explica para Ivorypress que la restitución de vestigios omitidos es “*una labor de archivo basada en procesar el objeto, para que el olvido no lo corrompa y se interprete en su escala y en su dimensión*”. Con esta premisa realiza infografías fotorrealistas de veinte proyectos no construidos de Le Corbusier, con un discurso filosófico sobre la ruina y la destrucción de esta. Entre estos proyectos no se encuentra la Villa Meyer.

La elección de la Villa Meyer responde originalmente a la necesidad personal de tener una imagen clara del proyecto que había sido mencionado de forma fugaz en la asignatura Composición Arquitectónica IV: Composición del Jardín, y que a la hora de ampliar la información, la búsqueda sin profundizar resultaba confusa al aparecer documentos de las distintas versiones, algo que desconocía y que captó mi atención en la singular forma de comunicar el proyecto mediante cartas escritas e ilustradas. En estas, el autor comentaba sus propios croquis con el fin de explicar la voluntad de los distintos espacios del proyecto a las clientas, hecho que seguramente no hubiese ocurrido si la comunicación hubiese sido presencial.

Por otro lado, la ausencia de esta en las restituciones mencionadas de Dionisio González supone un reto en cuanto a calidad representativa a alcanzar.

Metodología

La sistemática del trabajo comienza por reunir los documentos existentes sobre este proyecto. La labor divulgativa de la Fondation Le Corbusier (FLC) facilita la consulta de parte del material existente sobre el proyecto a través de su página web. Este proyecto tiene la particularidad de haberse expuesto a la clienta, Mme Meyer, mediante correo postal. El resto de material que no está disponible en la página web de la FLC, se puede consultar personalmente previa cita en el archivo de la fundación en París. Los documentos presentan la peculiaridad de formar un dúo gráfico-literario, acompañando la conversación con ilustraciones que definen los cambios en el proceso proyectual. El dibujo adquiere una importancia narrativa vital, explicando más precisa e inmediatamente que las palabras lo que el arquitecto proyecta, y el texto actúa como comodín explicativo. Se crea una dinámica de “carta-discusión-versión”, que derivará en las distintas (cuatro) versiones. Esta correspondencia se complementaba con planos a distintos niveles de definición, en plantas, alzados, secciones y alguna axonometría, así como cartas complementarias a esta dinámica, entre el estudio y expertos externos. En mi caso, ante la imposibilidad de acudir físicamente, he completado esta información con la de varios libros, y principalmente con la muy completa tesis doctoral realizada en parte sobre esta vivienda por María Candela Suárez: *“Las villas Meyer y Hutheesing-Shodhan de Le Corbusier”* (2006).

Toda la documentación existente se corresponde con fases iniciales de proyecto, y este hecho ha supuesto la necesidad de establecer hipótesis sobre

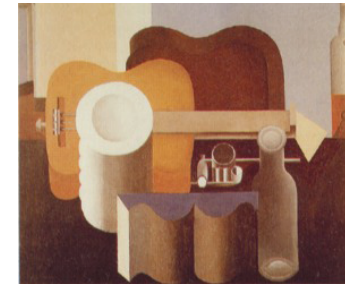
elementos y partes no definidas. Es en estos casos donde se hace uso propiamente de la palabra restituir: *“volver a construir añadiendo las partes que faltan”* (Santacana, 2013). Esto trae consigo un importante ejercicio de interpretación, tal y como veíamos con la Torre de Babel, y será basándonos en otros proyectos anteriores y posteriores de Le Corbusier donde encontraremos las referencias de casos similares para resolver estos vacíos de información.

“La interpretación en arquitectura es querer dar sentido a lo construido, atribuirle funciones, imaginar usos y estas suelen ser operaciones propias de la arqueología en la medida que es una ciencia que intenta “comprender” el pasado a través de los restos y objetos” (Santacana, 2013)

El método de trabajo indicado para una restitución como tal, sin dejar pasar aquellos fallos que en los planos de fases iniciales no se tuvieron en cuenta, parece exigir la construcción simultánea en planta alzado y sección. Los mecanismos que posibilitan esto son las herramientas de Building Information Modeling (BIM), que consisten en un método de trabajo colaborativo que aúna en un solo modelo o archivo el diseño, análisis, construcción, rehabilitación, demolición... Centralizando toda la información de un proyecto y posibilitando el trabajo de manera interdisciplinar simultáneamente.

En mi caso, para este trabajo he utilizado *Autodesk Revit*, y al tratarse solamente de una persona, la ventaja que supone la utilización de este tipo de software no es tanto la posibilidad de colaborar con otros usuarios, sino de

La representación ortogonal y la presencia de elementos curvos de la pintura purista se trasladarán directamente a la arquitectura del Movimiento Moderno en general, y de Le Corbusier en particular, muy presente en los planos en planta.



6. *Nature morte à la pile d'assiettes*. Le Corbusier, 1920.



7. Edificio Seagram. Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1958.

dibujar simultáneamente en dos y tres dimensiones, cambiando elementos de una vista en el resto y evitando así los comentados errores entre los distintos dibujos existentes. Otra de las posibilidades que ofrece este tipo de software es la capacidad de trabajar por fases. Esto es, que en un mismo archivo pueden distinguirse varias etapas temporales, que por defecto son construcción existente, derribo, construcción nueva y finalizado. En este caso particular, las cuatro versiones que existen del proyecto pueden representar otras cuatro fases, que podemos nombrar a nuestro gusto, compartiendo así todos los parámetros e incluyéndose en un mismo archivo. En el caso particular de *Autodesk Revit* adquiere una importancia mayúscula toda la opción de compatibilidad de formatos, destacando los programas del grupo Autodesk, más luego los plugins que posibilitan por ejemplo la conversión del archivo para impresión 3D.

Conociendo la manera en la que Le Corbusier ‘vendía’ su proyecto a Mme Meyer en los croquis de las cartas, lo que estas herramientas informáticas nos permitirán es extraer esas escenas de los croquis, así como los planos, permitiendo representarlas con técnicas que podrían considerarse cotidianas hoy en día entre arquitecto y cliente, actualizándolas y restituyéndolas. Estas herramientas tecnológicas actuales permiten la construcción en el espacio virtual, con resultados muy realistas, que serán el fin último de este trabajo de investigación: completar el sueño de Le Corbusier de construir esta villa, aunque en el espacio virtual.

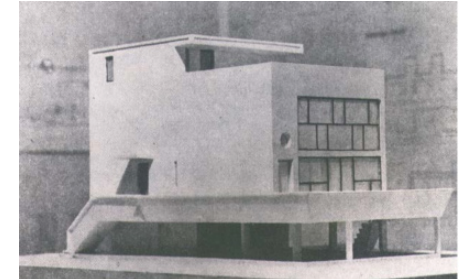
Si hablamos del encargo de la Villa Meyer en sí, es importante conocer las tendencias estilísticas y el contexto sociocultural del momento. El título del trabajo habla de la restitución de una vivienda no construida del Movimiento Moderno. Este engloba las tendencias que a principios del siglo XX marcaron una diferencia con la arquitectura tradicional. El discurso artístico de Le Corbusier se fundamentó en el purismo (**fig. 6**), que definido como un paso más allá del cubismo, “*Se inspira en la pureza y la belleza que encuentran en las formas de las máquinas y se guían por la convicción de que las fórmulas numéricas clásicas son capaces de producir una sensación de armonía y, en consecuencia, de felicidad*” (Dempsey, 2002). El purismo es por tanto una corriente que se basa en la razón, y cabe entender aquí el postulado de Le Corbusier sobre la idea racionalista de la casa como “máquina de habitar”, fundamentada en la creación de espacios “*funcionales, seriados y modernos*” (Le Corbusier, 1923), y estas cualidades propias serán las que le proporcionen la belleza. Aparece aquí el concepto racionalismo, que nace como consecuencia de la necesidad de vivienda tras la primera Guerra Mundial, estandarizando, economizando y haciendo masiva la construcción. El racionalismo de alguna manera sí siguió con el curso de la historia, en concreto con el fenómeno de la revolución industrial, y planteó para la arquitectura la industrialización, prefabricación y esencialización de formas, con un desarrollo de la ciencia de los materiales, en concreto del acero, vidrio y hormigón armado. Poco después se introdujo el término Estilo Internacional, por Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932 para una exhibición del MoMA: “The International Style: Architecture Since 1922” , que exponiendo obras de arquitectos de



8. La cheminée. Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), 1918.



9. Villa Besnus (Ker-Ka-Ré). Le Corbusier, 1922



10. Maqueta de la Maison Citrohan, Salón de Otoño 1922.

la talla de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius o Jean Pieter Oud, mostraba los principios comunes de un nuevo estilo de arquitectura moderna que surge desde 1922 en Europa y que se extendería por todo el mundo. Estos principios serían el “*énfasis del volumen sobre la masa, la regularización y estandarización de elementos y la ausencia de ornamento*” (Merin, 2013), aplicados a través de ventanas corridas, muros de vidrio, cubiertas planas, particiones no estructurales y un uso simple del color y la geometría.

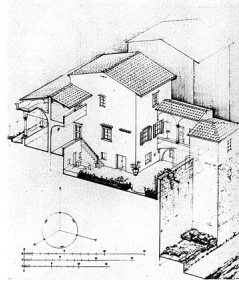
El ejemplo paradigmático del Estilo Internacional será el edificio Seagram en Nueva York (1958) (**fig. 7**), diseñado por Mies van der Rohe y Philip Johnson, y en el que destacan todas las características mencionadas anteriormente, añadiendo además una elegancia mayúscula.

Yendo hacia lo particular, nos centraremos en la obra de Le Corbusier (1887-1965). Dentro de esta se distinguen tres etapas estilísticas: etapa inicial, desarrollada principalmente en su ciudad natal, la Chaux-de-Fonds, realizando villas particulares de un estilo neo y vernáculo. La segunda sería la etapa purista, de la “*máquina de habitar*” y los “*cinco puntos de la nueva arquitectura*”, definida por el dinamismo, el color blanco y los volúmenes esenciales (**fig. 8**). La tercera y última sería la etapa del modulator, de la escala humana y de la arquitectura en la que vuelve a influir lo vernáculo.

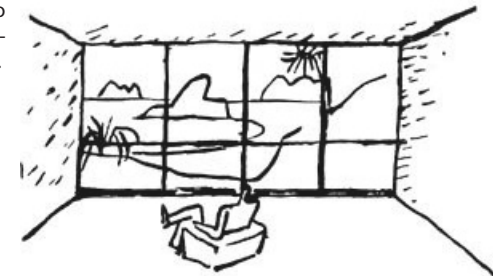
El (los) objeto(s) de este estudio pertenece(n) a la segunda etapa de su obra, de la que Tim Benton en *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930* realiza una subdivisión no cronológica pero sí programática de

las construcciones residenciales aisladas: las casas del purismo, las casas de la *promenade architecturale*, las de programas complejos y las villas clásicas. La Villa Meyer, incluida en esta última categoría de ‘villas clásicas’, forma parte de una serie de viviendas de clase alta, encargos particulares que le permitieron desarrollar dentro de la corriente de pensamiento artístico del purismo una solución arquitectónica ambiciosa. Se caracterizan por su “*color blanco con carpinterías metálicas, porte rechoncho y audaces geometrías*” (Curtis, 1986). Incluidas dentro del Estilo Internacional por algunos autores, otros las excluyen, al estar tremendamente sujetas a la relación con el emplazamiento y las exigencias programáticas de los clientes, lo que las harían incomprensibles en otro lugar. Nada más lejos, el diseño de la Villa Meyer fue personalizado hasta crear las cuatro versiones del proyecto a medida. A pesar de esto, Le Corbusier confirió orden a obras de distintas exigencias.

Previo a los diseños de la Villa Meyer, Le Corbusier experimentó con las ideas puristas y su trasposición a la arquitectura. El carácter de estos edificios se identifica como “*inquietante pero reservado*” (Curtis, 1986) comenzando con planteamientos teóricos sobre la producción masificada de viviendas, el planteamiento de la maison Dom-ino, la materialización en la Villa Besnus (1922) (**fig. 9**), y varios experimentos que se expusieron en los Salones de Otoño de París también en 1922, en forma de maquetas de variantes de la maison Citrohan (versiones de 1920 y 1922, y tras las que hubo otras dos en 1925 y 1927) (**fig. 10**), convirtiéndose en objetos de arte de vanguardia: blancas, geométricas, asimétricas, modernas... Así como de planteamientos urbanísticos a nivel ciudad como el Plan Voisin. Posteriormente el el año



11. Cartuja de Ema en Galluzzo.



12. Le Corbusier, Apunte sobre el paisaje. Río de Janeiro, 1929

1925 en la Exposición de Artes Decorativas de París, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, alzaron el pabellón de la revista L'Esprit Nouveau y exponiendo en su interior de nuevo sus planteamientos arquitectónicos y proyectos, hicieron del pabellón una maqueta a escala 1:1 de una unidad de los Inmuebles Villa. Hace de la materialización de estos modelos el soporte de la idea de vanguardia, de un objeto artístico contemporáneo palpable, creando una frontera relativa entre la arquitectura y la escultura, frontera que algunos proyectos atravesarán para ser construidos con el tiempo y otros se mantendrán como planteamientos teóricos.

El origen de las ideas puristas, aparte de la inmediata apreciación de la influencia cubista, reside en parte en la experiencia personal de la juventud de Le Corbusier, en concreto en el viaje a Oriente de 1911, que produjo su *“fascinación por la idea esencial, la geometría y el color blanco”* (Curtis, 1986). De los viajes pudo alimentarse de referencias directas que plasmó en sus proyectos arquitectónicos de forma casi literal, como ocurrió con la cartuja de Ema en Galluzzo (**fig. 11**), que trasladó al proyecto de los Inmuebles Villa en 1925 y entre otros, incluídas dos versiones de la Villa Meyer. La característica de esta edificación monacal era la individualización de las unidades residenciales dentro de un conjunto, que contaban cada una *“con un jardín privado destinado a la reclusión intimista, y a la separación del mundo exterior”* (Silva, 2016). Los barcos en los que viajó influirán a modo de ventanas horizontales y terrazas igual que cubiertas de barco, todo con una función

La incorporación del paisaje como elemento organizador del proyecto pasará a ser un ejercicio fundamental en la obra de Le Corbusier¹.

dentro de la máquina. Extrajo de sus viajes por el Mediterráneo también la idea de las *“masas blancas que resaltan en el paisaje, y curvas para encauzar los movimientos”* (Curtis, 1986) (**fig. 7**) estableciendo en sus proyectos recorridos rectos para el automóvil y curvos para el peatón, en la dinámica de la máquina de habitar.

Le Corbusier *“entiende la forma como fuerza viva, atendiéndolo mediante la elaboración de recorridos, añadiendo al espacio la cuarta dimensión, interpretando cómo entrar y cómo salir. Moverse por un edificio de Le Corbusier hace apreciar los esquemas de orden”* (Curtis, 1986).

Los viajes de juventud le brindaron también a Le Corbusier un entendimiento de las proporciones, que manifestó en su obra a través de los trazados reguladores, y de la simbología en la arquitectura, que supo tanto reflejar de forma literal, como convertir a elementos abstractos y también reinterpretar, tanto en ornamentos como en organizaciones del programa. Las claves de estas organizaciones serán en primer lugar los recorridos y la comunicación vertical, los usos, y el jardín y el paisaje, tanto de la forma convencional como el manifestado en los Cinco puntos de la nueva arquitectura: la cubierta jardín. Las distinciones entre jardín delantero, jardín público, jardín privado, terraza jardín, solarium... definirán espacios de distinto carácter, bañados por la luz que ilumina los muros blancos de geometrías puras. El paisaje, diferenciado como lo que está fuera de la parcela propia, a veces se incorporará siendo elemento compositivo principal, hablando de enmarcar el paisaje (**fig. 12**).

1. Descrito de forma más amplia en Álvarez Álvarez, D., *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007. Parte II. Vanguardia y naturaleza.

Objetivos

Comentadas todas estas características, contextualización y metodología, entenderemos de antemano varios de los atributos de cada versión de la Villa Meyer, que se irán repitiendo a lo largo de la obra posterior de Le Corbusier. El objetivo de este trabajo será por un lado entender cómo el momento histórico y las condiciones externas interfirieron en el desarrollo del proyecto, con el fin de completar uno de esos 'eslabones' ausentes que mencionábamos al principio dentro la cadena proyectual del autor, así como hacerlo comprensible para todos los públicos por medio de representaciones de carácter realista que permitan entender el proyecto como si se tratase de una construcción auténtica.

Restituir una obra de uno de los grandes arquitectos del siglo XX supone una responsabilidad para con el proyecto en sí, ya que requiere del entendimiento previo que permita realizar una interpretación propia con hipótesis fundamentadas y justificadas. Redibujar el proyecto posibilita entender por medio de los trazos y detalles algunas de las intenciones originales del autor, con el fin de reducir el margen de error en cuanto al resultado final.

Se buscará también el entendimiento pleno del proceso de desarrollo proyecto, de qué factores determinaron los cambios en cada versión y de por qué finalmente no llegó a construirse.

Por otro lado, el objetivo consecuente será el reto personal de implementación en cuanto al uso de las herramientas BIM, aplicadas a un uso distinto al diseño proyectual, así como la toma de contacto con el método de investigación con un carácter divulgativo.

Emplazamiento

La localización de la Villa Meyer no estuvo totalmente clara desde un principio. La labor de búsqueda de solares parece que se encomendó a Le Corbusier y Pierre Jeanneret, quienes ofrecieron a los Meyer varios terrenos informando a los Meyer de su coste. El área de todas estas sí que estaba acotada a la orilla Este del Sena y hacia el Oeste de París, zona que por alguna razón acoge varias obras de Le Corbusier. En cuanto a las opciones que se ofrecieron, tomaremos como referencia las investigaciones de María Candela Suárez y de Tim Benton, entre las cuales existe alguna discordancia¹.

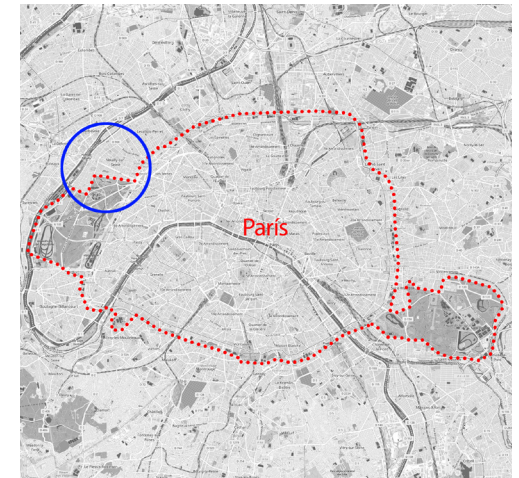
Los dos primeros terrenos que se ofrecieron a los Meyer fueron “el 38, rue de la Ferme, esquina Windsor, en Neuilly-sur-Seine (...) con una superficie de 1.000 m² y un costo de 150 frs. /m²” (fig. 2) y “el 55, rue Boileau, en Ateuil (...) con una superficie de 400 m² y precio de 450 frs. /m²” (Suárez, 2006). Tras esto se les ofrecieron tres terrenos más, de los cuales la ubicación no es precisa, pero que señalan en la rue de Longchamp, rue Saint-James y rue Chézy, con precios superiores a las dos opciones anteriores: 400, 500 y 600 frs. /m² en cada caso².

Finalmente los Meyer optan por adquirir el terreno de la acera Este de la rue de Longchamp, según atribuyen ambos autores. Parece que la proximidad y las vistas a la Folie Saint-James fueron un punto decisivo, y así se hará participe en los croquis y cartas intercambiados con posterioridad.

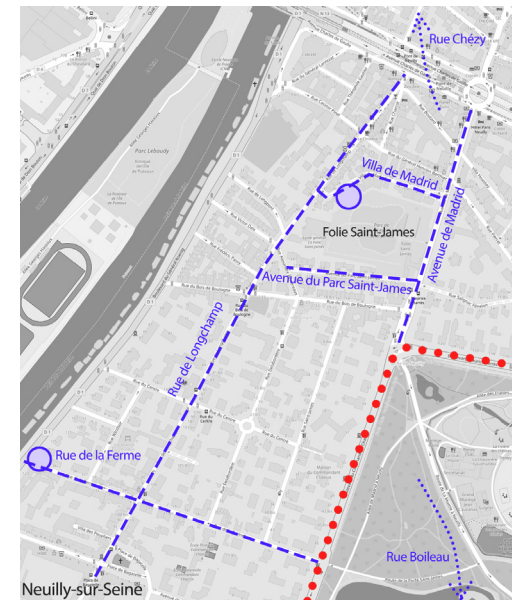
Justo tras proporcionar este dato de la compra del terreno en la rue de Longchamp, Tim Benton habla de dicha compra en la avenue Madrid. Tal y como señala María Candela Suárez, en 1926 se confirma en la correspondencia entre arquitecto y clientes la adquisición de este terreno en Villa Madrid, una urbanización con calle residencial privada que une la rue de Longchamp y la avenue Madrid, reafirmando la mención de las vistas a la Folie Saint-James. Posiblemente la repetición del nombre Madrid y la entrada a la calle residencial privada por la avenida con el mismo nombre causasen el desajuste de Benton.

Estilos arquitectónicos

La evolución de la ciudad de Neuilly-sur-Seine, dentro del area metropolitana de París, tuvo al igual que en el centro de París en sí, una expansión demográfica y por tando edificatoria importante a finales del siglo XIX y



1. Mapa de París. Señalado en azul, Neuilly-sur-Seine.



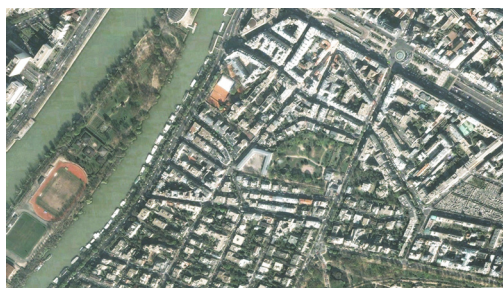
2. Mapa de Neuilly-sur-Seine con las opciones ofrecidas para la construcción de la Villa Meyer según Tim Benton (1987) y María Candela Suárez (2007).

1. La mencionada discordancia compara la afirmación de Tim Benton en *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*, p. 139, “The pre-history of the purchase of the plot on the avenue Madrid is potentially of use to us in identifying the sources of a mysterious undated project which has been identified as part of the Meyer group (...) And a sketch held with the Esprit Nouveau documents (...) would confirm that this project was indeed for the Avenue Madrid site”. Con la especificación de M.C. Suárez en *Las Villas Meyer y Hutheusing-Shodhan de Le Corbusier*, p. 13, donde aclara que en la correspondencia se menciona la adquisición de un terreno en la Avenue de Madrid pero que se corresponde con la urbanización Villa Madrid, que desemboca en dicha calle.

2. Los autores no coinciden tampoco en los precios que se establecen para los solares.



3. Ortofotografía de Neully-sur-Seine. ©Google Earth, 1943.



4. Ortofotografía de Neully-sur-Seine. ©Google Earth, 2002.



5. Ortofotografía de Neully-sur-Seine. ©Google Earth, 2017.

principios del XX. La sucesión cronológica de ortofotos (**fig. 3, 4, 5**) muestra, aunque alrededor de 20 años después de la parcelación del parque, cómo las edificaciones han ido ocupando toda el área disponible. Reduciendo el marco a lo que ocupó originalmente la Folie Saint-James, se encuentra prácticamente edificado en su totalidad en 1943, a excepción de la esquina inferior izquierda del parque, que como puede observarse en la imagen de 2002 ocupa la dotación educativa *Lycée La Folie Saint James*, renovado entre 2005 y 2008 tal y como lo encontramos en la actualidad. Prácticamente todas las edificaciones son por tanto de la primera mitad del siglo XX y en la zona se observan desde construcciones tardías al estilo Haussman, palacetes del tipo *maison de maître*, edificios burgueses adosados en hilera... pero también se respiran influencias modernas en algunos puntos, con edificios art déco, funcionalistas, y también del Movimiento Moderno. El mismo Le Corbusier desarrolló en la misma ciudad de Neully-sur-Seine las *maisons Jaoul* (1951), y no demasiado lejos la villa La Roche-Jeaneret (1923-25), actual sede de la Fondation Le Corbusier, la casa-estudio Lipchitz-Miestchaninoff (1924) y la Villa Cook (1926).

La proximidad al barrio de la Défense crea un fondo de rascacielos de cristal, propio de los planteamientos teóricos que Le Corbusier realizó para París en el Plan Voisin (1922-1925), que contrastará con la escala más reducida y carácter residencial de Neully-sur-Seine. En este espectro de estilos la Villa Meyer encontraría un ambiente en el que podría estar perfectamente integrada.

La Folie Saint-James

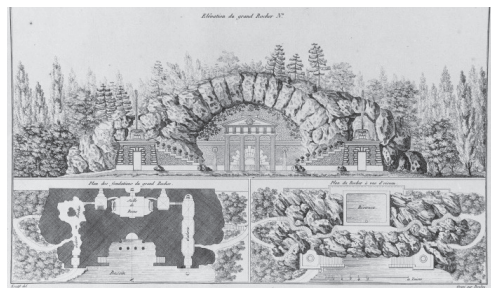
El parque de la Folie Saint-James es un jardín paisajista diseñado por François-Joseph Bélanger al estilo inglés entre 1777 y 1780 en una propiedad de Claude Baudard de Sainte-James, un financiero francés³. El diseño de la Folie Saint-James pretendía reflejar un paisaje natural, dentro de la ciudad. Los elementos característicos de este tipo de jardín paisajista a la inglesa son las ruinas, los pequeños hitos arquitectónicos, y la pensada colocación de los elementos vegetales, unidos por recorridos sinuosos que generan circuitos por el parque y que se unen mediante estudiadas visuales generadas por vacíos y marcos en la vegetación, así como lagos y canales, que se cruzan con puentes de estilo neopalladiano. En este caso particular encontramos una ruina en forma de gruta como elemento arquitectónico principal del parque. Llamado ‘Grand Rocher’, presenta una escena clásica con cuatro columnas y un frontón rodeada de la formación de roca, que se descubre entre la vegetación y que precedido por el lago, se refleja en él. Con precedentes en el manierismo varios siglos antes, este tipo de grutas incorporaban recorridos internos que solían desembocar en el centro de la composición, curiosamente no siendo así en este caso (**fig. 6**).

En la línea de Lancelot ‘Capability’ Brown (1716-1783) pocos años antes en Inglaterra, se aprecian en el diseño (**fig. 8 y 9**) características compositivas mediante la vegetación y la forma de agrupación de los árboles: *serpentine*, *belt*, *clump* y *dot*, que generan distintas relaciones con el paisaje de alrededor:

3. Información extraída de la página web de la comuna de Neully-sur-Seine, disponible en <https://www.neullysurseine.fr/parc-saint-james>



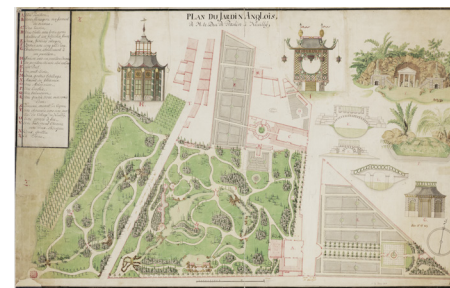
6. La Grand Roche de la Folie Saint-James. Claude-Louis Châtelet.



7. La Folie Saint-James à Neuilly-sur-Seine. Claude-Louis Châtelet.



8. Plan du parc de la Folie Saint-James. François-Joseph Bélanger, 1787

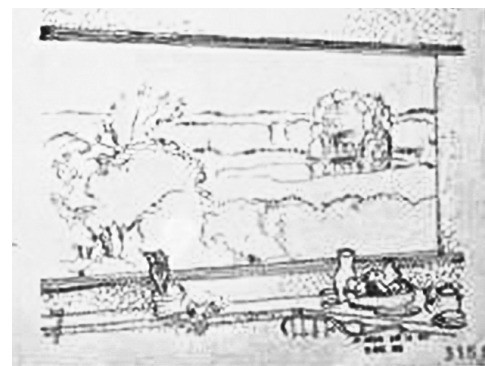


9. Folie Saint-James. Trazado del jardín inglés con las edificaciones, 1788

cerrar, agrupar y aislar respectivamente, generando las mencionadas visuales y resaltando de la misma manera el valor de la pradera en el paisaje.

El parque originalmente contaba con una extensión de 15 hectáreas que ocupaban desde el Sena hasta la señalada avenue de Madrid, pero el deterioro gradual que sufrió hasta finales del siglo XIX exigió que se realizase un proyecto de recomposición del jardín y de reparcelación entre 1922 y 1925. Reduciendo la superficie destinada a jardín como tal a apenas 2 hectáreas, se reorganizó introduciendo partes más regulares y clásicas en estilo art-decó. Desaparecieron del parque elementos como su templo del amor, un exótico pabellón chino y también su canal y varios de los puentes. Se destinaron el resto de las 15 hectáreas originales a una dotación educativa, manteniéndose el palacio como espacio de cultura, y el resto con el ejercicio de parcelación se ha convertido en edificaciones particulares. En una de estas parcelaciones se creó la urbanización Villa Madrid, que se compone de 32 parcelas y una calle interna quebrada que une la rue de Longchamp y la avenue de Madrid. Las características de una calle privada como esta reducen las molestias de ruido de una calle de tráfico rodado convencional. Esto, acompañado de una orientación adecuada (Nordeste hacia dicha calle y Suroeste hacia el parque) permitirán un desarrollo ambicioso de la vivienda en criterios de comfort y aprovechamiento de luz y vistas, haciendo de este terreno el idóneo.

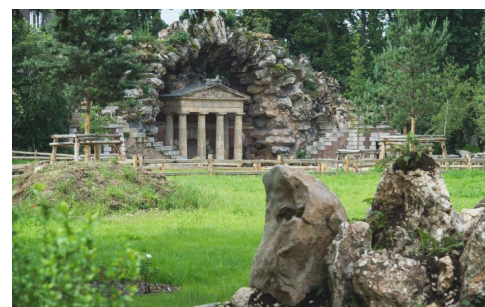
A pesar de no saber con exactitud si las primeras versiones del proyecto fueron desarrolladas desde un principio en el terreno adquirido en esta urbanización, parece que si estuvieron pensadas para otro las condiciones de



10. Croquis de la carta del "segundo proyecto", desde la terraza jardín hacia la gruta del Grand Rocher de la Folie Saint-James, enmarcada por la arquitectura. Le Corbusier, 1926 (FLC 31514)

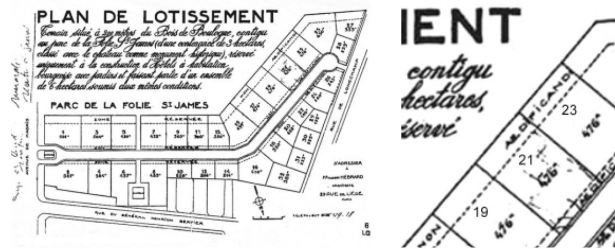
"Ce jardin n'est point un jardin à la française mais est un bocage sauvage où l'on peut grâce aux futaies du Parc St.-James se croire loin de Paris" (Le Corbusier y Pierre Jeanerret, Œuvre complète 1910-1929)

Todas ellas resaltando la importancia del jardín, con el potencial de hacer ver que la casa no se encuentra en el medio de París sino en plena naturaleza. Reducción del jardín.

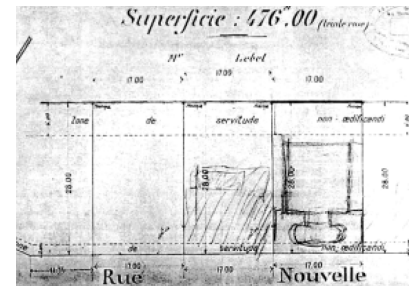


11. La Grand Roche de la Folie Saint-James, 2016 © (CD92/Olivier Ravoire)

Imagen tomada tras la remodelación concluida en 2016, habiéndose rehabilitado caminos y proporcionado usos más funcionales que contemplativos, como zonas de juego para niños, bancos y demás mobiliario urbano.



11. Plan de Lotissement, Villa Madrid. La subdivisión genera parcelas de distintas dimensiones y formas, y la número 21, de forma rectangular, fue la escogida.



12. Apunte del "primer proyecto" implantado en la parcela de Villa Madrid. Le Corbusier, 1925 (FLC H3-1-5)



13. Superposición del Plan de Lotissement y del plano del siglo XVIII de la Folie Saint-James. MC Suárez, 2006

contorno serían similares, pues las características podrían ajustarse a la parcela de la urbanización Villa Madrid. Asimismo las dimensiones indicadas en los croquis existentes encajan en el parcelario de esta.

Si bien es cierto que en aquel momento la parcelación del vasto área que componía la Folie Saint-James era reciente, el aspecto de la zona ha variado enormemente respecto a 1925. Solamente con imaginar la naturaleza salvaje que el tiempo por sí mismo habría brotado en las 15 hectáreas del parque, se entiende una conexión con la vegetación mucho mayor que en el estado actual. A pesar de que paradójicamente en la actualidad los edificios del entorno muestran una notable presencia de vegetación quizá reminiscencia de la que existió en el parque original, e incluso a modo de terraza jardín, posibilitada por tratarse de construcciones que no se ciñen al modelo fachadista del plan Haussman, las calles del área metropolitana de París (exceptuando los grandes bulevares) son por lo general bastante duras, y en este caso no es distinto. La vegetación, como se observa en las imágenes de la página 20 (fig. 13, 14, 15) se limita a la propiedad privada, al parque de la Folie Saint-James y algo más al sur al extenso Bois de Boulogne.

Retomando el tema de las orientaciones y vistas, el parque está presente en el proceso proyectual, no desde el inicio pues no se conocía la localización definitiva, pero sí a partir del "primer proyecto". (fig. 10)

Villa Madrid

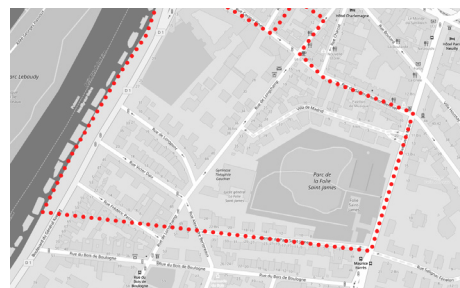
La urbanización Villa Madrid se compone de 32 parcelas (fig. 11) de las cuales 5 presentan un acceso desde la rue de Longchamp mientras que el resto lo realizan mediante una calle privada. La Villa Meyer ocuparía la parcela 21, de 476 m², con acceso desde la calle privada y vistas traseras a la Folie Saint-James, y como se aprecia en el apunte del "primer proyecto" (fig. 12) existe una noción de volumen en el terreno vecino y un planteamiento de separación de los linderos en esta versión.

La urbanización tenía ciertas normas propias en cuanto a las edificaciones que, incluidas en un *Cahier de charges*, son estrictas en cuanto a uso, a separaciones de linderos, altura, retiro anterior y posterior... que finalmente y a pesar de estar ya claro que el terreno escogido era ese, no se cumplieron en las dos últimas versiones del proyecto, lo cual podría abrir un nuevo debate sobre la capacidad de negociación de Le Corbusier con tal de conseguir realizar su diseño o de si no era plenamente consciente de ello, ya que el visto bueno final lo debían dar los propietarios de la urbanización Villa Madrid. (Como se aprecia en la fotografía aérea de la urbanización (fig. 14) en la actualidad no todas las edificaciones cumplen con las separaciones respecto a linderos que las conviertan en edificaciones aisladas).

El hecho de que el ejercicio de parcelación del parque sea coincidente con la fase de diseño del proyecto implica que no existiesen viviendas en el resto de parcelas, ni de la urbanización misma ni de los alrededores, aunque en el apunte del "primer proyecto" (fig. 12) se representa una mancha de ocupa-



14. Imagen aérea de la urbanización Villa de Madrid.
©Google Earth, 2017.



23. Area de ocupación original de la Folie Saint-James.

ción de la parcela vecina que aparentemente se aproxima al lindero. Las dimensiones de la escogida parcela nº 21 serán de 17 metros de ancho por 28 metros de fondo sujeta a las restricciones del mencionado *Cahier de charges*⁴. El Estilo Internacional, movimiento en el que se ha incluido a proyectos similares a la Villa Meyer por algunos autores y criticado por su falta de sensibilidad a la implantación al tener las mismas características independientemente de su ubicación, no hubiera tenido en principio ninguna objeción ni justificación en contra en este aspecto al no existir nada más que vegetación a su alrededor.

Estando esto claro, tomaré este contexto como el marco en el que incluir las imágenes de implantación resultantes de la Villa Meyer en las cuatro versiones.

4. *“L'obligation de ne bâtir que des hôtels à usage, uniquement d'habitations et de locations bourgeoises et par conséquent à la exclusion de toute industrie, tout commerce, tout cercle, tout dancing, tous théâtres, cinématographes et phonographes, toutes cliniques, maisons de santé et de soins quelconques, cours de piano ou de chant, et de tous établissements industriels et commerciaux, cette énumération étant seulement énonciative et non limitative. Néanmoins, il pourra être exercé dans ces hôtels, toute profession libérale ou artistique ne produisant ni bruit, ni gêne, ni mauvaise odeur, et n'occasionnant aucun trouble quelconque pour les voisins de façon à ce que lesdits hôtels conservent toujours leur destination d'habitation exclusivement bourgeoise”.* En este párrafo se explican las restricciones de usos en la urbanización, que prohíben cualquier uso del sector secundario y terciario, a excepción de profesiones liberales y especificando que siempre y cuando no produzcan ruidos, olores ni molestias de cualquier tipo. En cuanto a las restricciones en la edificación, se especifica *“un retiro de 2 m en el frente que da a la “avenue centrale”, uno de 6 m en el contrafrente y una altura límite de 12 m para las parcelas contiguas a la Folie. Para las construcciones a levantar en estas parcelas se estipula un coste de construcción mínimo de 150.000 fr. Estas construcciones, en lotes de al menos 375 m², deben estar aisladas”.* (Suárez, 2006)

FLC H3-1-4. “Destination des constructions”, *Cahier de charges*.



26. La Folie Saint James. © Marta Kawecka. Octubre 2017
Recuadrada, la parcela 21 de Villa de Madrid, donde se ubicaría la Villa Meyer.

El proyecto

Anne-Marie Hirtz (1898-1980), conocida como Lise Deharme (**fig. 1**) fue una escritora francesa perteneciente al movimiento surrealista. En este ambiente creativo conoce a André Breton, quien la incluye en su libro *Nadja* bajo el nombre de Lise Meyer. Sobre la atribución de este apellido no está muy clara la información, pues su apellido de casada será Deharme. Durante su vida Lise Deharme ganó “celebridad como anfitriona” (Barnet, 2003) con la organización de ‘salones surrealistas’, y según describió Man Ray, su casa, donde estos eventos tenían lugar, era “una aventura, llena de objetos extraños y muebles rococó” (Ray, 1963). En este ambiente artístico de vanguardia, parece lógico entender que se realizase un encargo particularmente a Le Corbusier, quien había creado una corriente propia, el purismo.

Nos referiremos a Lise Deharme a lo largo del documento como Mme Meyer, apellido que da nombre a la Villa.

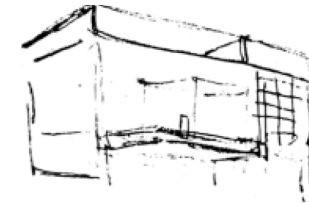
El encargo del proyecto lo hizo su madre, Mme Hirtz, y siguió un proceso convencional de relación entre cliente y estudio aunque el seguimiento del proceso se realizó mayoritariamente mediante cartas.

El proyecto consta de seis versiones en total: “anteproyecto”, inicios del primer proyecto (**fig. 2**), segunda versión inconclusa (**fig. 3**), “primer proyecto”, “segundo proyecto” y “cuarto proyecto”, saltándose como parecería lógico un “tercer proyecto”. De ellas, cuatro tienen un desarrollo notable, mientras que las otras dos (inicios del primer proyecto y segunda versión inconclusa) se mantienen en forma de apuntes y esquemas que incluso en el segundo caso se encuentran catalogados en la FLC dentro del material del pabellón de L’Esprit Nouveau y no en el de la Villa Meyer.

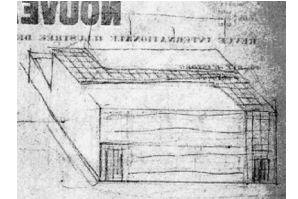
Si catalogásemos las versiones entre los cuatro sistemas compositivos de los “5 puntos de la arquitectura moderna” (**fig. 4**) todas ellas corresponderían a la segunda opción: “*très difficile*”, en la que destaca la dificultad de encajar



1. Lise Deharme fotografiada por Man Ray, 1930.



2. Inicios del primer proyecto. FLC H3-1-30.



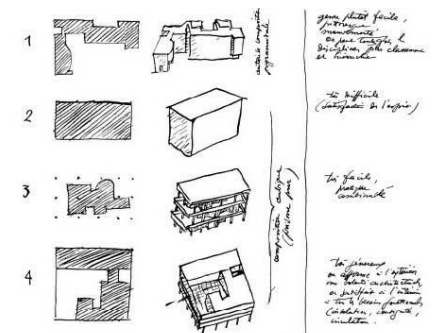
3. Segunda versión inconclusa. FLC H3-1-30.

un programa confiriéndole cualidades espaciales internas dentro de unos límites geométricos puros

El proyecto irá evolucionando y ganando cualidades hasta el “cuarto proyecto”, que se desarrolla como una versión casi desesperada por realizar el encargo y que finalmente se rechazará dejando un sentimiento amargo en Le Corbusier respecto a la Villa Meyer.

“En 1948, en el segundo número especial de *L’Architecture d’aujourd’hui*, Le Corbusier reproduce en dos páginas los croquis del “primer” y “segundo proyecto”. La leyenda que acompaña los croquis del “segundo proyecto” deja entrever la melancolía de Le Corbusier tras la frustración del encargo (que permanece a pesar de los años transcurridos): “*Etude d’un hôtel privé pour un client sans scrupules. 1925*”. ” (Suárez, 2006)

Se desconoce el carácter que hubiera tenido finalmente la Villa Meyer si aquellos muebles rococó y las fiestas de Mme Meyer ocupasen el espacio que Le Corbusier dibujó al detalle con muebles modernos, pero siempre se puede imaginar e incluso escenificar, como ocurrirá con las cuatro versiones principales del proyecto a continuación.



4. Cuatro estudios de los potenciales de los “5 puntos de la arquitectura Moderna”, 1929.

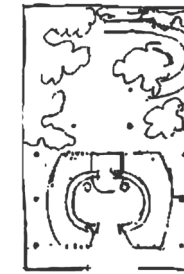
Anteproyecto

- No fechado

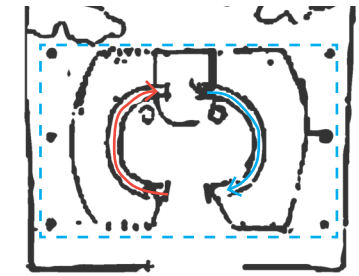
La primera aproximación de Le Corbusier al proyecto se compone de una serie de croquis en planta que organizan la composición de la villa en dos volúmenes: uno inferior de envolvente cilíndrica que alberga acceso y servicios, y uno superior, de forma prismática rectangular con una última planta de terraza jardín que se abre al frente trasero. La localización no está clara, se baraja la ubicación en el terreno de la rue de la Ferme (según Tim Benton) y el de la urbanización Villa Madrid. Parece, por las dimensiones de la parcela y las separaciones a calle y a los laterales, que se tratará de la segunda opción (**fig. 1**). En *Las Villas Meyer y Hutheesing-Shodhan de Le Corbusier* se sugiere que quizá no se pensó exactamente para la parcela 21 como en el resto de los casos, sino las 9 u 11, de menores dimensiones (Suárez, 2006). Hay que tener en cuenta que en la documentación no existen acotaciones, así que las dimensiones establecidas son resultado de escalar elementos de medidas estándar.

De todas las versiones, es la que menos superficie ocupa en planta; sin embargo, consta de cinco alturas en total, que implican superar los 12 metros de altura que imponían como máximo las normas del *Cahier de charges* de la urbanización Villa Madrid.

La característica que más destaca es la organización de las circulaciones en un sistema vertical de doble helicoidal, pensado para diferenciar el recorrido del servicio y de los habitantes (**fig. 2**). Se crea un proyecto con un protagonista principal que es la comunicación vertical, formando dos recorridos simétricos que van desde la planta baja hasta la cubierta. En los documentos existentes no se representa claramente si este recorrido doble se realiza mediante rampas o escaleras. Por otro lado, parece lógico que la exigencia de una pendiente adecuada indica por descontado que se trata de escaleras. Se distinguen varios espacios a doble altura, uno en el acceso, en el interior del tambor (plantas baja y primera), coincidiendo con la axialidad de la entrada; el siguiente lo forma el comedor, en el volumen prismático inter-



1. Apunte del Anteproyecto. FLC A2-14-7



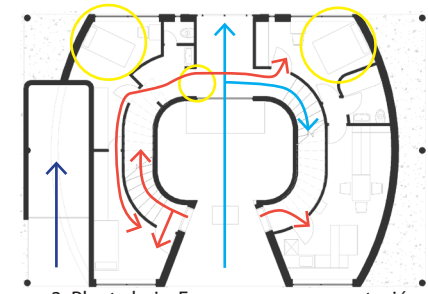
2. Zoom y esquemas.

medio (plantas primera y segunda) y con una morfología similar al espacio inferior. Los otros dos, simétricos al eje y dentro también del volumen intermedio, los forman el salón y la habitación de Mme Meyer.

Este tipo de composición genera una simetría no muy propia de esta fase creativa purista de Le Corbusier, y que solamente se rompe en la planta baja con la adhesión del garaje que, retranqueado, pasa prácticamente desapercibido. Los usos los define la geometría, albergando el cuerpo inferior los servicios y las habitaciones de invitados, y el cuerpo intermedio de forma muy amplia un comedor, salón, habitación principal, office y biblioteca, y finalmente en la parte superior la terraza jardín. Está claro que la vegetación tiene un importante papel en toda la vivienda, que se materializa al incorporar maceteros proyectados en la arquitectura en varias de las plantas, así como la teórica vista posterior hacia la Folie Saint-James enmarcada por los grandes ventanales y la propia vegetación del jardín posterior (**fig. 1**). Es por tanto una declaración de intenciones sobre la focalización de las vistas y una aproximación en recorridos, anticipando algunos principios de los cinco puntos de la arquitectura moderna, como la *promenade architecturale*, la terraza jardín y la planta libre, enunciados posteriormente entre 1926 y 1927. Sin alzados ni vistas existentes, el proceso de creación de estos se basará en los detalles interpretados de los croquis en planta, en los principios y tendencias de la fase de arquitecturas puras del autor y su enmarcación en el Estilo Internacional, y con la trasposición de situaciones similares de proyectos previos y posteriores, que se entenderán en el primer caso como influencias

y en el segundo como proyectos en los que influyó de alguna manera la Villa Meyer.

Los desajustes por imprecisión del dibujo a mano muestran al pasar a limpio que las posiciones de dos de las camas de la planta baja no podrían colocarse de la manera indicada en el croquis. La dificultad intrínseca de colocar muebles que de forma estándar se producen ortogonales en una arquitectura curva, se dificulta cuanto menor es el radio de esta curva. por ello he decidido colocar las dos camas en el muro exterior, de mayor radio de curvatura. Parece necesaria también la presencia de una puerta de acceso posterior al ala izquierda, que ocupa el vestuario y que no se aprecia en el documento original.

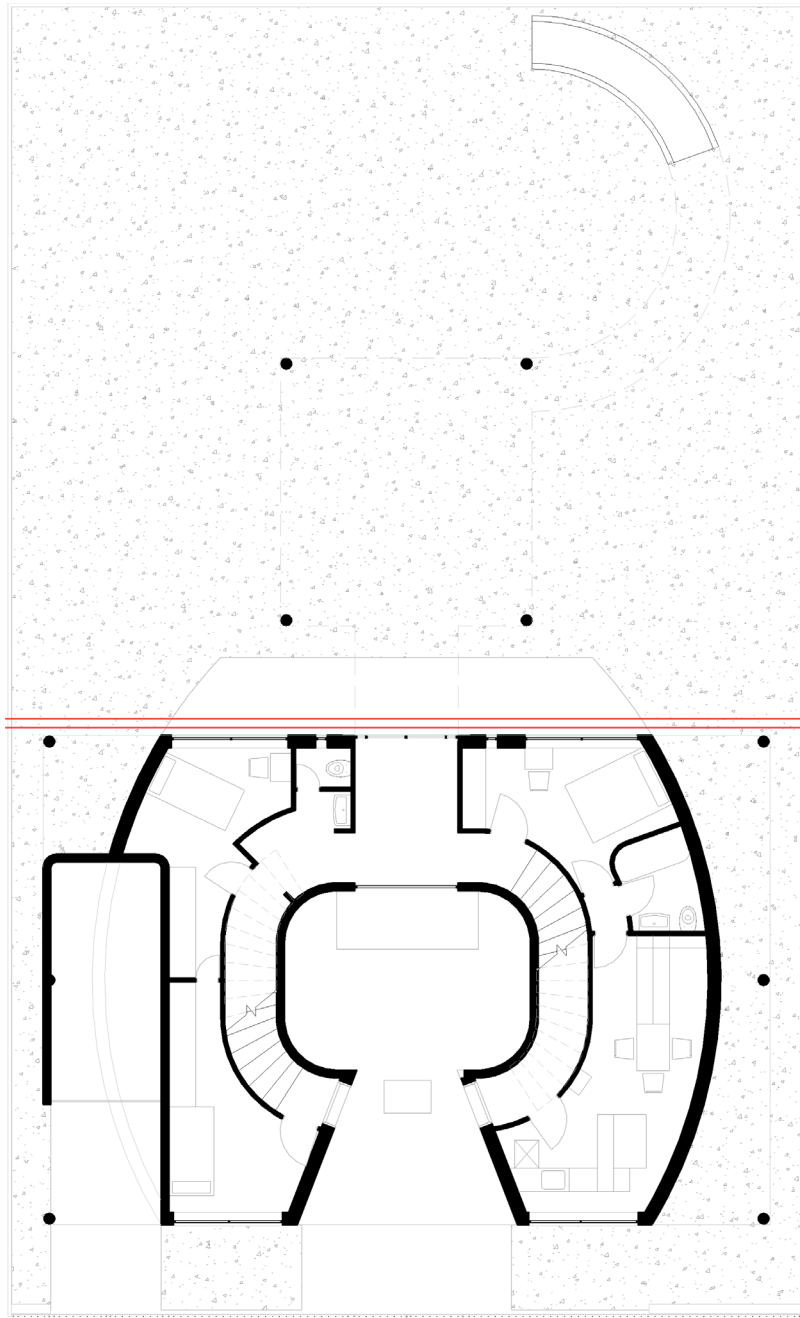


3. Planta baja. Esquemas y representación.

Rez-de-chausée

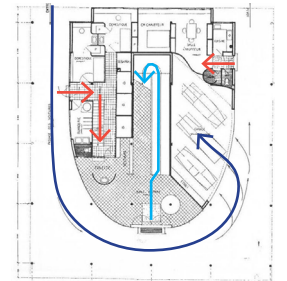
La planta baja marca el inicio del doble recorrido. Su entrada principal, marcada en el eje de simetría, se enfatiza por los muros abocinados que invitan a entrar, y que dan paso a un espacio singular, de envolvente ovalada y doble altura previo al ingreso en la casa. En este mismo eje se generará una transparencia desde la entrada que permita ver la vegetación del jardín posterior. Tras esto, el ascenso principal se generará por la escalera derecha. El área destinada al servicio de hogar, como consecuencia de esta división axial, se separará en dos alas, con accesos independientes desde los muros abocinados de la entrada así como desde la parte posterior, compartida con el acceso principal y salida al jardín. El ala izquierda albergará dos dormitorios del servicio, la zona de vestuario y un aseo, mientras que la derecha contiene un dormitorio mayor, con baño completo privado y la cocina. La ausencia de un baño completo para el ala izquierda y la necesidad de acceder al baño existente por la habitación derecha o bien saliendo al exterior solo se entendería si los dormitorios del ala izquierda fueran para descansar y no para residir.

En cuanto a su forma, esta primera versión es una vivienda aislada, que guarda una separación a linderos de 70 cm, que gracias a la elevación de las plantas segunda y tercera sobre pilotis, aumenta en planta baja y primera. Este hecho anticipa en parte la planta libre, materializada de forma paradigmática en la Villa Savoye (1929) (**fig. 4**). No es del todo así ya que en el espacio oval interior, los muros necesariamente actúan de soporte de la escalera y del forjado.

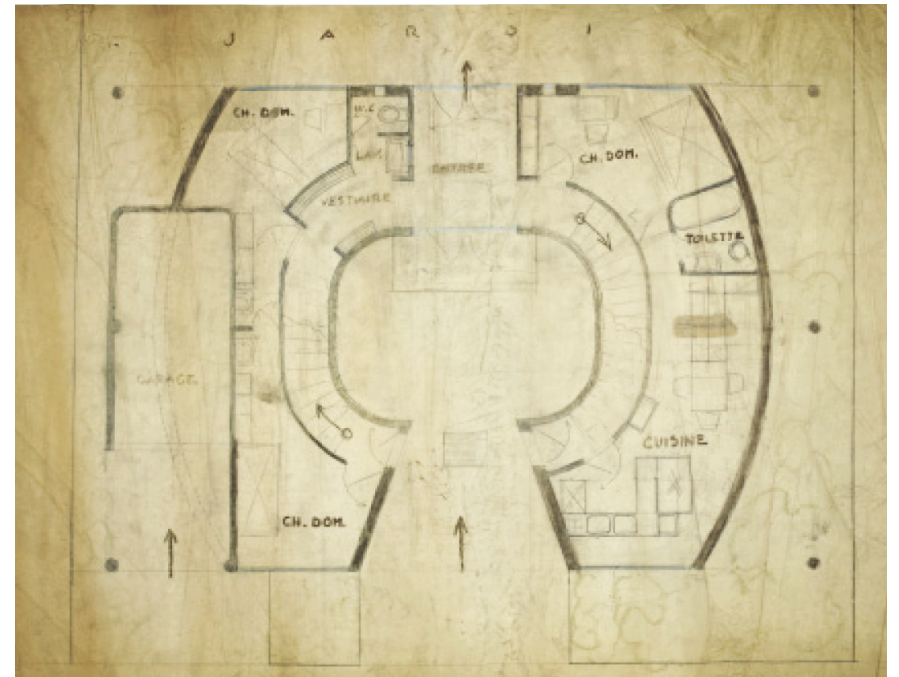


Rez-de-chausée. Dibujo del autor.

Como podemos observar, existe cierta similitud con la organización de recorridos en planta baja de la Villa Savoye: acceso principal por el eje central, vehículos con acceso al lateral, puerta(s) para el servicio a los laterales y separación del servicio en alas izquierda y derecha.

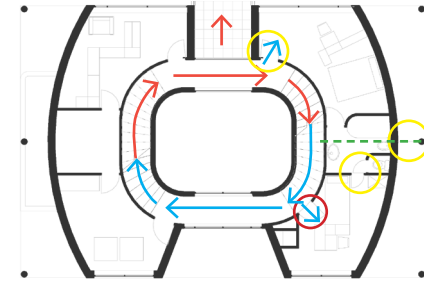


4. Villa Savoye, 1929. Planta baja.



Rez-de-chausée. FLC 8338

Los desajustes por imprecisión de nuevo crean un fallo, señalado en rojo, en el que para entrar en la habitación de invitados de la fachada a la calle, la puerta se sitúa entre las huellas de la escalera y se entiende por tanto que con un desnivel. La representación del dibujo lo hace así, aunque quizá podría solucionarse al reducir la superficie en las huellas y haciendo que la escalera termine antes, o bien desplazando el montacargas que va desde la cocina a las plantas superiores y ubicando la puerta más a la izquierda, fuera de las huellas de la escalera. Otro será el barrido entre las puertas de la habitación del frente y el baño, que se podrían interrumpir con la abertura de la puerta del inodoro.

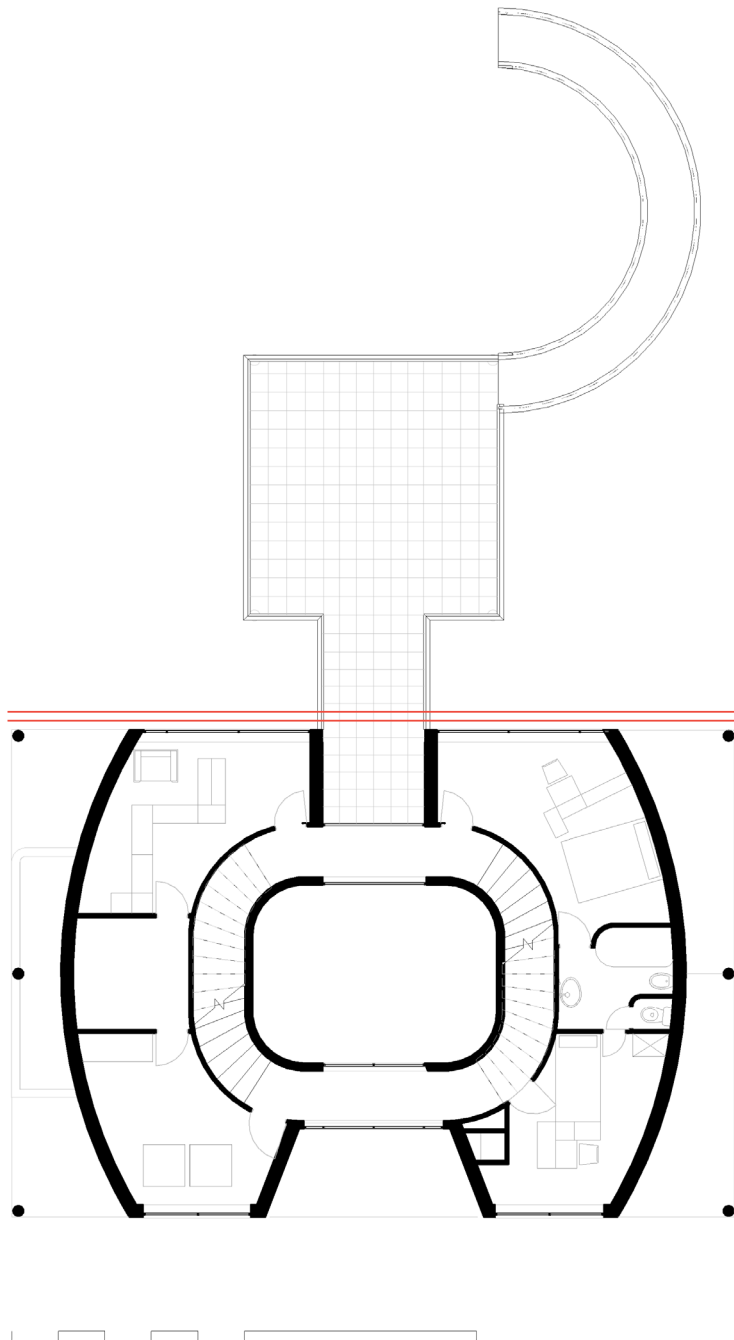


4. Planta primera. Esquemas y representación.

Entresol

La primera planta o entreplanta mantiene la geometría de la planta inferior. En cuanto a las estancias, el ala izquierda la ocuparán el lavadero (*buanderie*), un trastero (*réduit*) y lavandería (*lingerie*), mientras que el ala derecha la ocupan dos habitaciones de invitados, que dan a la calle y al jardín y que se comunican por un baño que comparten. En la parte central posterior se encuentra un balcón que une con la terraza elevada sobre el jardín, y que sirve de nexo entre las dos alas.

El funcionamiento de esta planta es peculiar; la disposición de las estancias, permeables entre las dos alas, y la particularidad del recorrido vertical en doble helicoide crea cierta confusión en cuanto a los accesos (**fig. 4**). Así, el recorrido del servicio desembocaría en la *lingerie* (lo cual es correcto), en la salida a la terraza elevada, y a la habitación de invitados posterior. Lo lógico parecería que en estos dos últimos casos el recorrido fuese por la escalera de uso principal, sobre todo para el acceso a la terraza. Si bien es cierto que dentro de la vivienda propia no debería haber problema en utilizar una escalera u otra, el error es tanto a lo práctico, por desembocar en la otra punta de la planta, como a lo teórico y organizativo, solucionable con un planteamiento distinto. María Candela Suárez sugiere que si las dos habitaciones de invitados se situasen en el frente de la calle, el acceso sería por la escalera correcta, pero dejarían de tener acceso las dos habitaciones al baño (con una solución que sería añadir otro baño), pero esto no arreglaría el tema de la terraza. Otra opción sería que a la terraza se accediese desde la planta segunda, pero a 6 metros de altura.

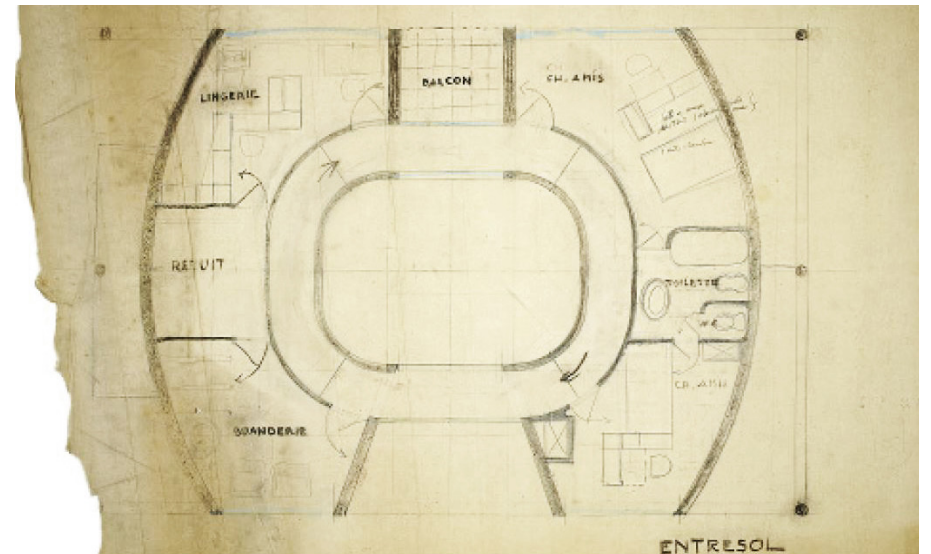


Entresol. Dibujo del autor.

Como anotación, en el primer apunte del anteproyecto (fig. 1) así como en esta planta, se representa una línea que nace del pilar central de la derecha. Podría tratarse de una viga que solo estaría en este lado ya que en el otro encontramos el garaje.



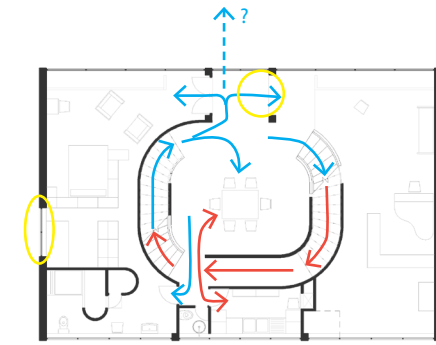
5. Zoom aclarativo. Vista desde la calle.



Entresol. FLC 10403

Señalado en los esquemas en amarillo, la simetría estructural y compositiva crea una situación un poco extraña en cuanto a la entrada al salón. Si se respetase estrictamente esta simetría nos encontraríamos una puerta igual que para acceder a la habitación principal, sin embargo parece que el salón permanece permanentemente abierto, e incluso que el muro del espacio central oval se disuelve empezando de nuevo con la barandilla de la escalera principal. Ninguna de las dos cosas está totalmente clara en el documento original, pues aunque no se represente el barrido de puertas que hubiese en el salón, sí que existen líneas aunque de menor intensidad que limitan el espacio. En el frente del eje he representado un cerramiento acristalado en el mismo plano que el resto, que no aparece en el plano original, quizá indicando que en esta planta se realizaría la salida a la terraza elevada.

Los muros laterales, que nacen a partir de las líneas de pilotis de las plantas inferiores, tienen en esta planta la única abertura que existe hacia las viviendas vecinas, que se encuentra en el muro izquierdo vinculada al vestidor.



6. Planta segunda. Esquemas y representación.

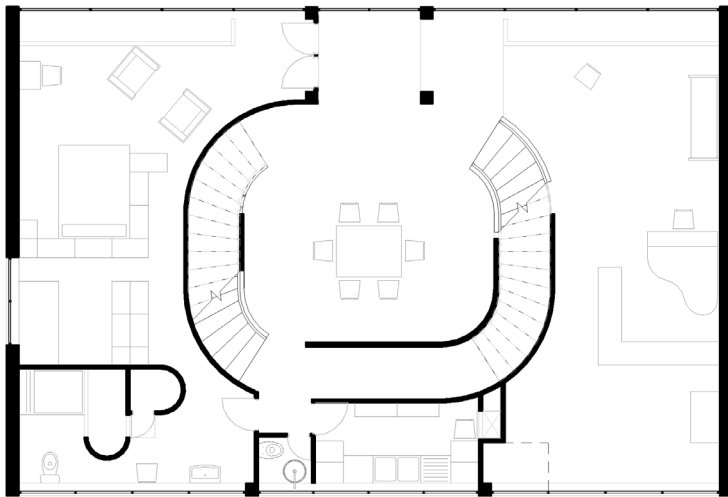
Étage

La planta principal o segunda genera el perímetro rectangular del volumen superior de la composición. A pesar de este cambio de la forma, el hecho de que se mantenga el espacio oval en toda la altura de la casa implica la división de las plantas en alas izquierda y derecha.

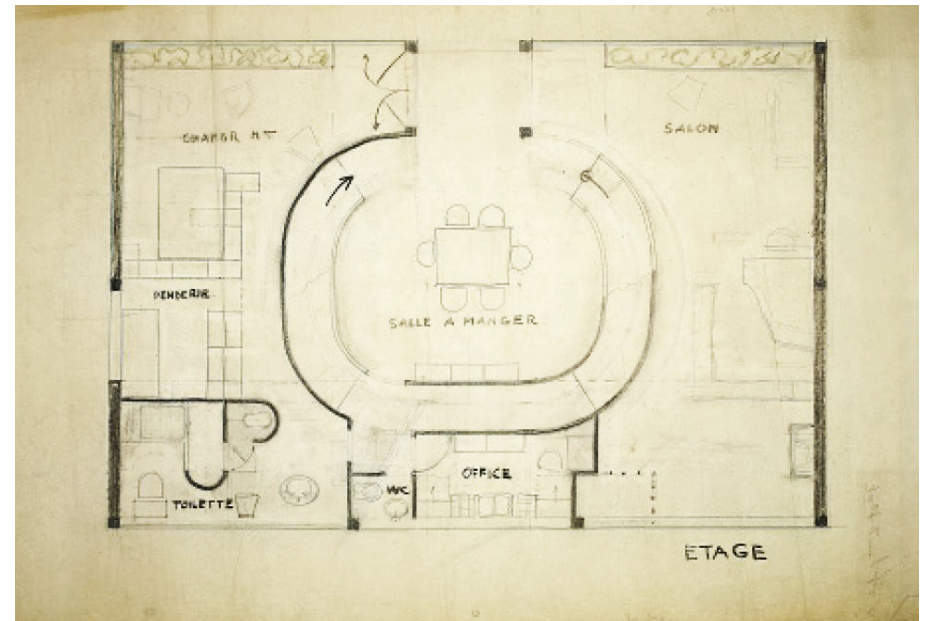
En esta planta se encuentran: en el interior del espacio central oval, el comedor (*sale a manger*), y cara a la calle, el *office* y un pequeño aseo (*WC*); en el ala izquierda la habitación de Mme Meyer (*chambre M.*), con vistas al jardín posterior, un baño completo (*toilette*) con ventana hacia la calle y entre estos dos, el vestidor (*penderie*), que presenta la única abertura lateral de una estancia de toda la vivienda; finalmente y ocupando todo el ala derecha, aparece el *salon*, que posee ventanas hacia la calle y hacia el jardín, y que se subdivide en tres zonas: una estancia con sillones vinculada al jardín, la zona dedicada al piano en el medio, y una tercera zona al final, sin un uso definido ni anotación, con vistas a la calle y mayor privacidad dentro de la casa.

El sacrificio de la entreplanta en cuanto a las circulaciones hace que esta planta principal funcione de una manera más eficiente aunque no del todo (**fig. 6**). El recorrido principal llega abriéndose al interior del espacio oval, que ocupa el comedor. Desde allí, con dirección hacia el jardín, se escoge si entrar al salón o abrir las puertas a la habitación principal en un espacio definido por cuatro columnas estructurales en las esquinas. La ausencia de línea de cerramiento hace pensar si la terraza elevada se pensó para este nivel

y no el inferior, pues aquí se accede desde estancias de uso compatible, aunque una terraza elevada a una altura de dos plantas no parece muy racional. Por otro lado, el servicio llega en el anillo de circulación a la parte vinculada a la calle, tras un muro que impide ver su aproximación. Tienen desde aquí acceso directo al comedor, al *office* y al aseo. Esto causa bien la disfunción (o virtud) del comedor, ya que se organiza como lugar de paso, tanto para el servicio si tiene que acceder al salón, como si del salón quieren ir a otra planta o simplemente al baño.



Étage. Dibujo del autor



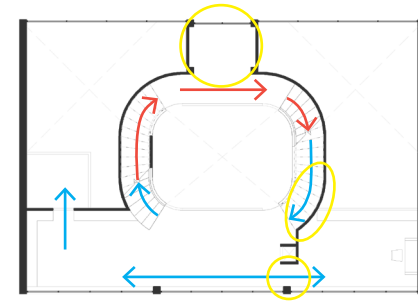
Étage. FLC 10402

Los pocos usos de esta planta no carecen de algún comentario que hacer. En primer lugar, el montaplatos, que aparece de forma un poco accidentada en la biblioteca, podría definir una estancia hacia el lado derecho. No está esto claro, pues no se representan ni líneas estructurales ni ningún barrido de puerta, y tampoco coincidirían ningún borde de su muro con el pilar de fachada, lo que resultaría en una puerta que llega a la mitad del muro. En definitiva, poco fino.

En la fachada del jardín se representa en el documento original unas maceteras arquitectónicas, presentes también en la planta inferior. He dedido no representarlas entendiéndolo que representa un elemento arquitectónico de carácter mobiliario proyectado que se puede ver desde el corte en la parte superior de la doble altura, siguiendo el criterio de que no aparece ningún elemento mueble de la planta inferior en el dibujo. De no ser así, el alzado cambiaría al incorporar la cristalera una línea opaca en el medio que ni siquiera iría de lado a lado.

Acompañando al recorrido del servicio aparece el denominado *balcon*. Se trata de una estancia interior a pesar del nombre que se le atribuye.

Finalmente, respecto a los muros del óvalo, no está claro por el tipo de línea si acompañando al servicio se trata de barandilla o de muro hacia el interior, que supondría una gran oscuridad en el comedor. Por otro lado, al final del recorrido principal para llegar a esta planta, la escalera va representada a los dos lados con barandilla, que implicaría que el tramo siguiente no tendría un apoyo vertical, y o bien funciona la escalera como viga o se sostiene mediante un sistema de cuelgues.

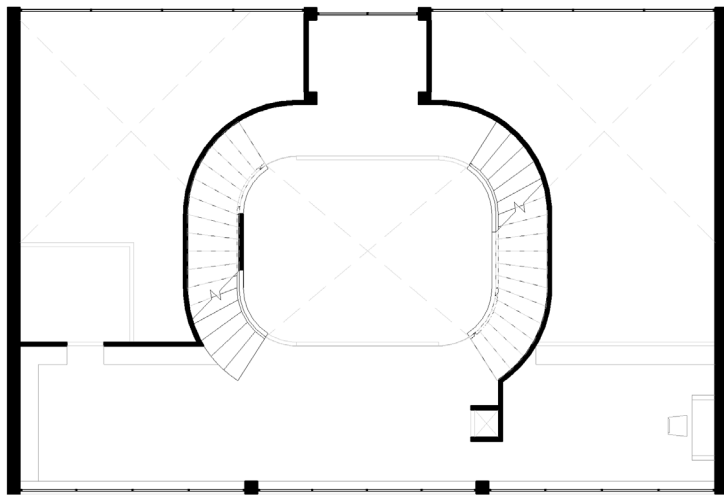


7. Planta tercera. Esquemas y representación.

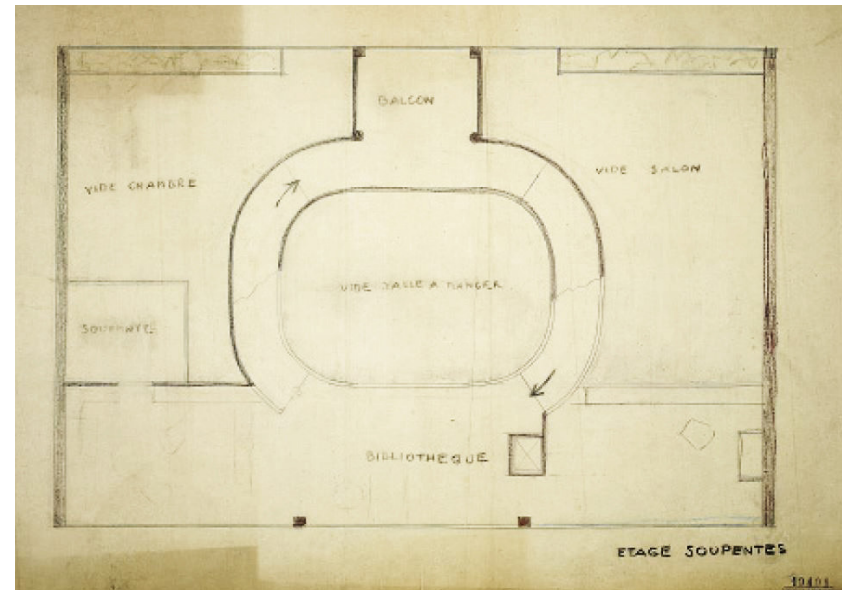
Étage soupentes

La planta tercera, igual que la anterior se encuentra dentro del volumen superior, y está prácticamente vacía, ya que la ocupan las dobles alturas del comedor, la habitación y el salón de la planta inferior. Aparte de esto, el único uso que alberga es la biblioteca, diáfana desde la llegada, que ocupa todo el frente de la calle y que limita la altura a las estancias inferiores (baño, aseo, office y la última zona del salón). Se trata de una gran estancia con una longitud de 15 metros, que parece un poco desproporcionada. Además, esta amplitud se perturba con la presencia del montaplatos, que llega hasta esta planta, y que quizá defina otro ámbito dentro de la biblioteca, pero que no está representado. Aparece también un elemento particular con acceso desde la biblioteca denominado *soupenste* (atillo/mezanine) que se eleva sobre el vestidor y que rompe la simetría axial, que se asoma a la habitación principal. Esto da a entender que o bien su puerta está cerrada con llave o se prohíbe estar allí cuando lo desee Mme Meyer para garantizar así su privacidad y respetar su sueño.

En cuanto a los recorridos, si bien la escalera principal tenía una función de paso básicamente en la entreplanta, en esta planta tercera le ocurre lo mismo a la de servicio, que desemboca en el descansillo. Este a su vez se amplía creando lo que llama *balcon*, con vistas al jardín. No parece lógico que se cree una estancia de estas reducidas dimensiones con algún uso en concreto, y menos al encontrarse en el recorrido de ascenso del servicio.



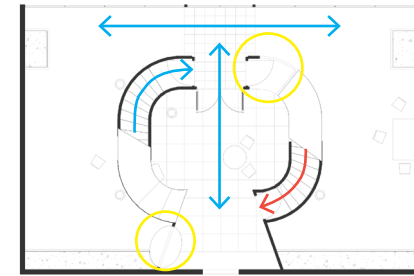
Étage souppentes. Dibujo del autor



Étage souppentes. FLC 10401

En esta planta hay dos elementos que no están totalmente claros. El primero es la puerta que aparece representada en la parte superior, que continuaría el recorrido principal para o acceder al solarium (redundante porque ya existe una puerta principal) o que genera un pequeño cuarto por ejemplo para guardar los utensilios del jardín. No se representan los muros interiores del anillo de circulaciones, por lo que parece que estaría abierto hacia el interior. El hecho de que haya una puerta parece indicar que estará cubierto, por lo que entenderé que continúa con la cubierta ascendente iniciada con las escaleras principales como se aprecia en la página 45.

Representado en la parte inferior de la planta, aparece una elipse pintada de azul a la mitad, que podría entenderse como una fuente, pero que no está claro si atraviesa el muro abocinado generando un hueco. Encima de esto, el arranque de la cubierta generada por las escaleras parece que nacerá tras un espacio con tierra y vegetación.



8. Planta cuarta. Esquemas y representación.

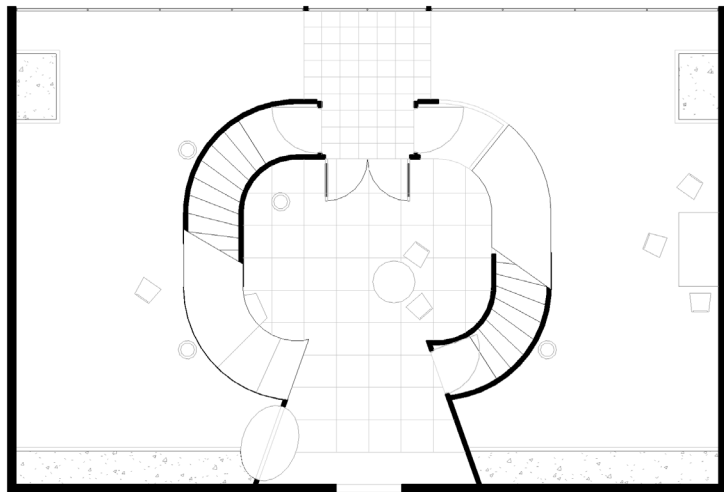
Terrasse=jardin

Finalmente, la planta superior genera una terraza hacia el jardín y la Folie Saint-James dentro de las líneas del volumen superior. Su perímetro se cierra en tres de los cuatro lados por muros opacos, con una sola abertura en el frente de la calle y que coincide con el eje de simetría, mientras que el frente que da al jardín está representado con una línea fina que podría indicar una barandilla metálica. En el centro aparecen dos pequeños pilares seccionados, que se convertirán en una ventana al paisaje y que apoyarán una línea de muro que complete la arista del volumen superior. En el interior del rectángulo perimetral, el ascenso de las dos escaleras desarrolla una forma singular generada por su cubierta ascendente. En el interior de esta forma aparece un espacio que sin ningún nombre atribuido podría entenderse como un solarium, que se cierra hacia el jardín trasero y se abre hacia la calle con los muros abocinados que originaban la entrada en planta baja. De nuevo contamos con la división en alas izquierda y derecha, que ocupa el jardín elevado.

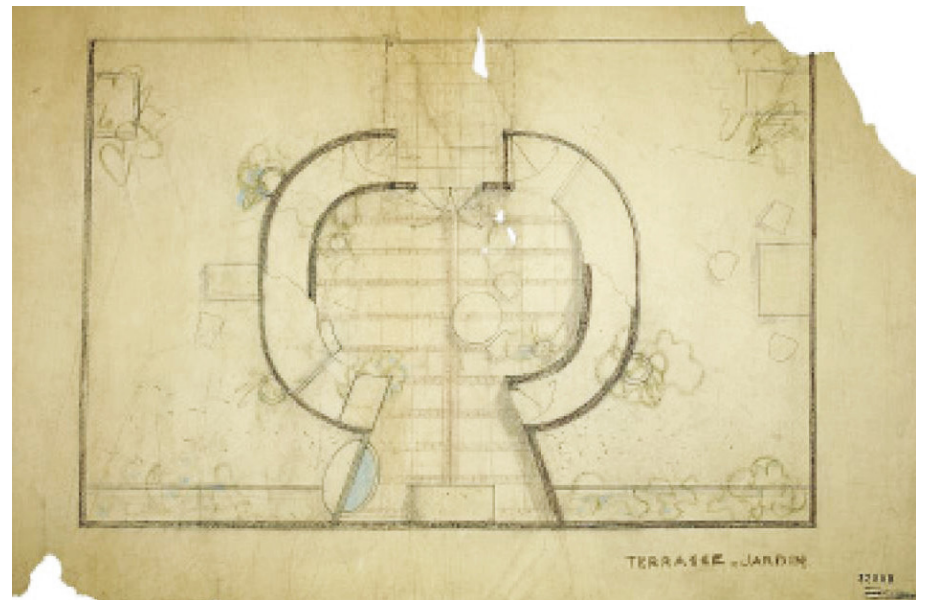
Respecto a los recorridos (**fig. 8**), el principal llega al frente del jardín, y se encuentra con varias puertas y posibilidades de recorridos. El que llega a este punto se ve con la necesidad de tomar decisiones en cuanto a dónde dirigirse: no sabe si abrir la puerta que tiene en frente, si girar a la izquierda y diri-

girarse al frente del jardín y en este si acudir al ala izquierda o derecha, o por el contrario entrar en el solarium hacia la derecha. No es una trayectoria fluida e intuitiva como enunciará la *promenade architecturale*¹, pero es un inicio en cuanto al planteamiento. Mientras tanto, el servicio llega al frente de la calle, accediendo directamente a este espacio por uno de los muros abocinados.

1. "Le principe de « promenade architecturale » se compose de trois éléments essentiels : tout d'abord l'utilisation de divers moyens architecturaux pour créer une entrée qui suscite la curiosité du spectateur et le pousse à aller au-delà, deuxièmement la production de points de vue variés et multiples et enfin, le maintien du rapport entre les fragments et l'unité architecturale". extraído de CORBUSIER, JEANNERET, P., *Oeuvre complète volume 1, 1910-1929*, París: Éditions D'Architecture, 1929.



Terrasse=jardin. Dibujo del autor



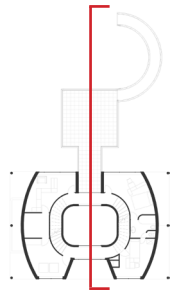
Terrasse=jardin. FLC 32000

Sección transversal

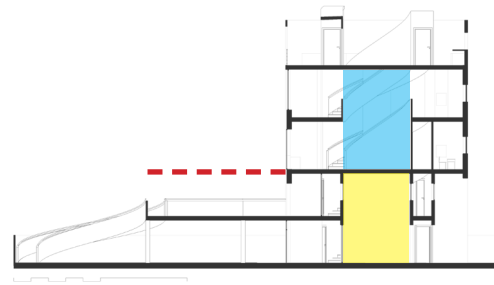
Sin existir una sección propia del proyecto, la generación de esta ha venido directamente definida por los grafismos en planta y las interpretaciones que he hecho de estos. La sección esta realizada por el eje de simetría (**fig. 9**) y extraída del modelo BIM, que como ya hemos descrito permite el trabajo simultáneo en dos y tres dimensiones.

Se aprecia en esta el inicio del recorrido, atravesando el espacio oval a doble altura de la entrada, que sin embargo parece bastante oscuro. Se ve también la percepción del jardín desde la entrada, aunque la plataforma de la terraza elevada (si es que efectivamente se encuentra en la primera planta (**fig. 9b**), pues la falta de definición y las estancias del *étage* lo harían más comprensible en la segunda planta, a pesar de la gran altura que adquiriría), bloquearía la visión del cielo en gran parte del recorrido, contribuyendo también a la oscuridad del espacio de entrada. El ascenso principal, que asoma en la sección en planta baja, sería también bastante oscuro al no representarse abertura ninguna hacia el espacio central en los dibujos en planta. La siguiente estancia representativa de la sección es el comedor de la segunda planta, también con doble altura (**fig. 9b**), enmarcado por el recorrido ascendente, que se oculta tras un muro en los tramos del servicio y que se abre hacia el comedor en los tramos principales mediante barandillas. Destaca en la planta superior de esta doble altura la presencia del descansillo en voladizo hacia el interior del espacio del comedor. Finalmente, los volúmenes de la planta de la terraza

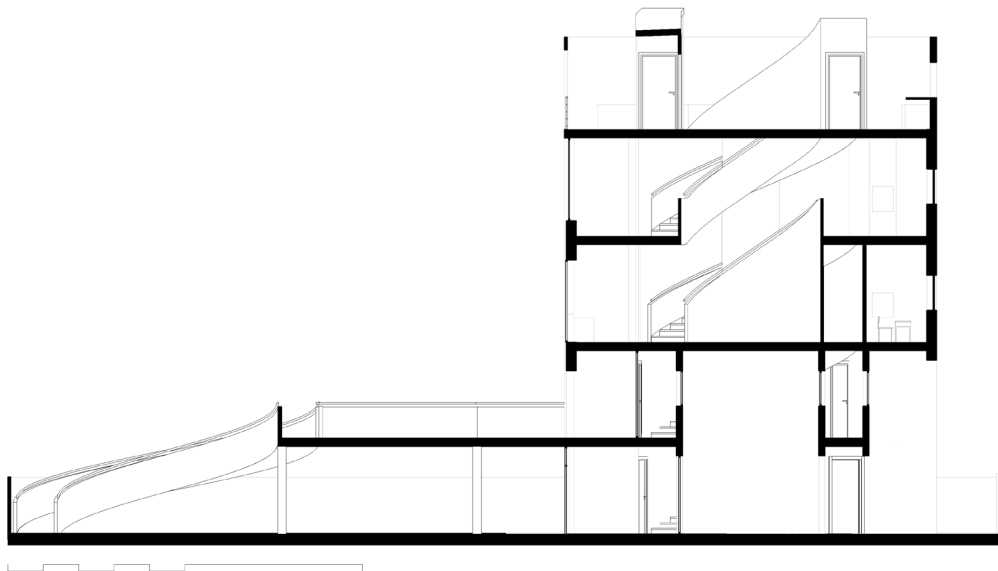
jardín se entrelazan poniendo fin al recorrido de doble helicoidal y generan el espacio central de *solarium*. Las aberturas en los dos frentes de fachada a la calle y al jardín crean dos ventanas al paisaje.



9. Esquema de sección



9b. Esquemas espaciales en la sección.



Sección transversal. Dibujo del autor

Vista desde la calle

Esta primera infografía representa la fachada hacia la calle y de acceso a la vivienda. Igual que ocurre con la sección de la página anterior, no existe un documento propio del proyecto que represente los alzados ni vistas, por lo que se entenderán como interpretaciones de los documentos existentes.

En cuanto a la implantación, esta versión del proyecto se entiende como una vivienda aislada, que guarda cierta separación (bastante reducida) respecto al borde de la parcela. Los edificios vecinos también mantienen esa separación, distanciándose entre sí aproximadamente 1,40 metros. La representación de estos ha sido algo modificada respecto a la realidad, dado que el edificio de la derecha, de apartamentos, ocupa dos parcelas de la urbanización: la 21 (en la que se encontraría la Villa Meyer) y la 23 (ver página 20). La ocupación de la 21 es sin embargo menor, por tanto en lugar de seccionar el edificio por donde terminaría la parcela 23, lo he desplazado como si empezase en ella, no cambiando demasiado la percepción de la calle.

En el alzado la composición en este frente se orienta al Noroeste y se divide en dos volúmenes. El inferior, con un borde físico definido por el tambor y con un borde virtual determinado por los pilotis laterales, que al separarse más de los límites laterales de la parcela crea una mayor amplitud y posibilidad de recorridos en el exterior de la planta baja. Verticalmente se divide así en cinco partes, de las cuales las dos exteriores serán vacíos, a excepción del garaje. De estas, la segunda y la cuarta coincidirán con el punto medio de las divisiones de las plantas superiores. Mientras, el volumen



10. Villa Savoye, 1929. © Montse Zamorano

paralelepípedo superior, que ocupan las tres plantas siguientes, se divide verticalmente en tres partes, determinadas por los pilares estructurales y los paños de vidrio entre ellos. La apariencia parece aspirar a la ventana rasgada que Le Corbusier puso en práctica años después entre otros casos en la Villa Savoye (**fig. 10**), pero en los documentos en planta se representa claramente la estructura enrasada con el cerramiento, dividiendo en tres la fachada. En la planta superior aparece la ventana al paisaje, en el eje de simetría. Con estas características de un cuerpo inferior de envolvente curva con un perímetro definido con pilotis, un volumen superior ortogonal que contiene ventanas casi rasgadas y la presencia de la ventana al paisaje encima, el anteproyecto de la Villa Meyer se podría entender un proto modelo doble de la Villa Savoye.

Con cinco alturas en total, supera los 12 metros de altura máximos exigidos por la urbanización Villa Madrid. En la infografía se representa con una altura de cornisa de 15 metros aproximadamente, tomando 2,80 m de altura entre forjados en las dos primeras plantas y 3,10 en el resto (medidas extraídas comunes de otros proyectos). Esto hace que el alzado sea un cuadrado de 15 x 15 metros. Algo desproporcionado respecto al resto de la urbanización.

La valla exterior representada es totalmente convencional de barrotes metálicos y continua, simplemente como respuesta a la necesidad que cumple, aunque si se hubiera avanzado más en el diseño seguramente no habría sido así.



Vista desde la calle. Infografía del autor

Vista desde el jardín

El alzado posterior contrasta con el aspecto más bien severo del alzado a la calle. Frente a las ventanas longitudinales en todas las plantas, en este frente aparecen dos extensos paños de vidrio que ocupan una doble altura y se corresponden con el salón (izquierda) y con la habitación principal (derecha). Una superficie tan grande y transparente permite observar desde fuera el espacio central que se eleva formando un cilindro de base oval. Se han tenido en cuenta la orientación Sureste y las vistas a la Folie Saint-James y al jardín propio, generando un carácter más amable y humanizado de la fachada y de los elementos de cara al jardín.

Buscando en la obra completa de Le Corbusier, encontramos ejemplos como la Maison Ozenfant (**fig. 11**) y la Maison Guiette (**fig. 12**), en París y Amberes respectivamente, que en cuanto a aspecto podrían cuadrar prácticamente con este anteproyecto si eliminásemos una de las alas laterales. Forman parte de una tipología de estudio “a lo parisino” estudiada y repetida durante esta fase creativa purista que se basa en el esquema funcional de la Maison Citrohan (1920-1922-1925-1927). La diferencia fundamental es que en los ejemplos tipológicos que nos encontramos, la cristalería de doble altura está orientada al Norte, por temas de eliminación de sombras, por la luz no variante y porque tal superficie acristalada produce una acumulación de calor importante. Estas amplias cristalerías al Sur del anteproyecto no se corresponderían con esta condición y habría que revisar si fue uno de los motivos por los que al avanzar con las versiones del proyecto este asunto irá cambiando. María Candela Suárez denomina



11. Maison Ozenfant, 1922.



12. Maison Guiette, 1926.

a esta cristalería “invernadero”, y está claro que cumplen esa función. He incorporado en la vista elementos de bloqueo activo del sol, a modo de persianas internas, que en el caso de que el proyecto se hubiera decidido ejecutar de esta forma, parecen la única manera de solucionar este problema sin alterar la fisonomía, por otro lado interpretada, del anteproyecto.

Destaca también en la vista el recorrido central axial que prolonga su vista hacia el jardín, y la rampa curva que asciende a la terraza elevada. Levantando la vista al volumen compositivo superior, vemos en el centro de la segunda planta el denominado *balcon* que dentro del recorrido del servicio se representa como interior. Forma así una franja vertical que coincide con el eje y contiene puertas principales. Finalmente y coronando la casa y el volumen superior aparece la terraza jardín, que rodeada por la prolongación de los muros inferiores, estos confieren una forma de U con apertura hacia esta fachada. En el centro de esta planta y coronando el recorrido del cilindro, aparece el ascenso de las escaleras que genera una forma singular albergando en su interior el solarium.

A pesar de todo, y junto con los motivos desarrollados en páginas anteriores, se entienden las carencias de esta versión y decidirán continuar con otra versión que no tiene nada que ver, y que convertirá algunas de las carencias de este anteproyecto en fuertes.



Vista desde el jardín. Infografía del autor

“Primer proyecto”

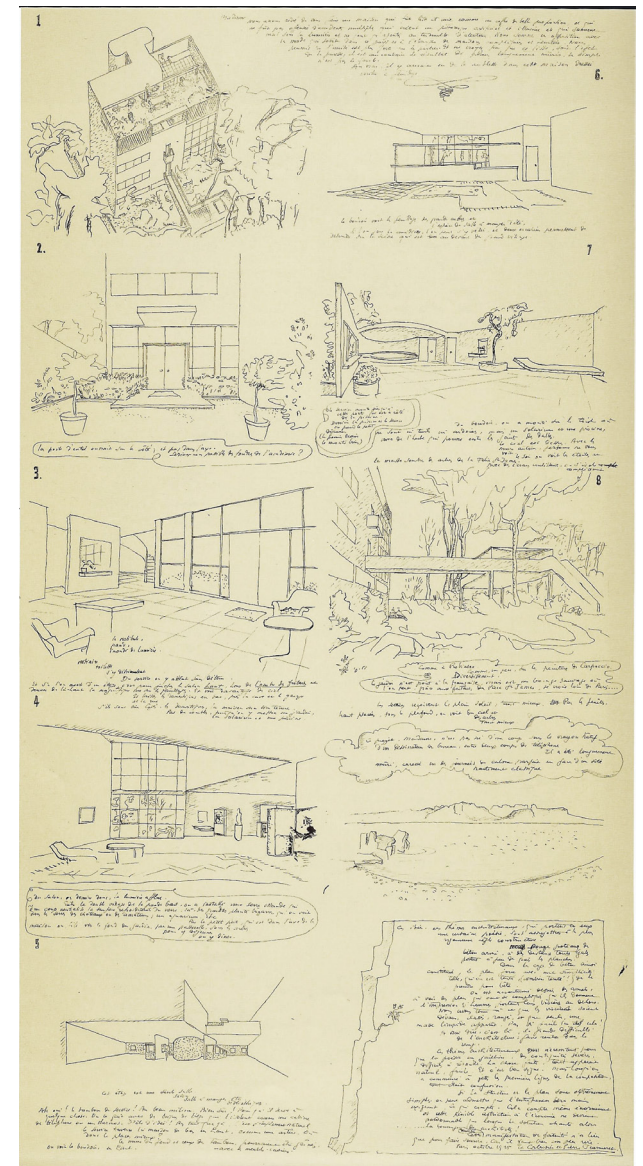
Octubre 1925

Posterior al anteproyecto, el proceso de desarrollo del proyecto derivó en las dos versiones inconclusas que adoptando otro carácter quedaron simplemente en varios apuntes. Tras estas, Le Corbusier y Mme Meyer se reunieron, y tras este encuentro, en octubre de 1925 se conoció la siguiente propuesta de la Villa Meyer, que llamarán “primer proyecto”. Le Corbusier hace llegar a Mme Meyer tres documentos del proyecto que contienen una lámina a tinta con ocho croquis y descripciones escritas (**fig. 1**), una lámina con las tres primeras plantas a mano alzada a lápiz y color, y una última con la planta superior de terraza jardín. El siguiente intercambio escrito data de febrero de 1926 por parte de Le Corbusier, y en él reclama la devolución de las láminas enviadas y pide una confirmación para continuar con el trabajo en esta versión, entendiendo como factible por tanto su construcción de esta manera. La respuesta de Mme Meyer derivará en el “segundo proyecto”.

La lámina de los ocho croquis es la mas identificativa de esta versión del proyecto, y a pesar de que no existen documentos de alzados ni secciones, los croquis permiten resolver prácticamente todos los aspectos que no se entienden solamente en planta. Habrá sin embargo y como es normal, ciertas contradicciones y desajustes atribuidos de nuevo a la temprana fase de desarrollo. Algunos de estos cambiarán con la definición posterior de los planos, y o bien se perderán totalmente o cambiarán en parte en su reajuste y restitución.

Esta versión estaba pensada para ejecutarse en la parcela 21 de la urbanización Villa Madrid. Se verifica con la presencia de algunas cotas en las plantas, así como en la configuración y carácter de las fachadas laterales, que se ajustan a las separaciones tan reducidas pero necesarias para hacer de la villa una construcción aislada.

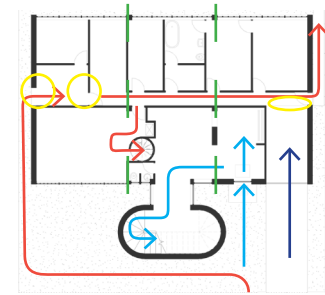
La casa adopta un volumen prismático rectangular puro (catalogado en las formas de composición de los ‘Cinco puntos de la arquitectura moderna’ como el método más difícil) al que se le añade un volumen curvo que contiene el bloque de comunicación principal. Esta adhesión se ubica en el centro de la fachada de la calle, formando una simetría central en la fachada de la calle que se romperá en la planta baja al colocar la entrada y el garaje a uno de los lados. Este volumen singular evoca la estética de un silo, una chimenea de barco, o las arquitecturas de vanguardia futurista de arquitectos como Sant’Elia en la década anterior¹. En la fachada del jardín destaca la presencia de una gran cristalera que ilumina el espacio a doble altura del estar, localizada a un lateral del eje. Este eje, central



1. Lámina del “primer proyecto”, octubre 1925. FLC 31525

En el documento original no se representa pavimentación en el acceso más que en la entrada principal inmediata, con una plataforma seguramente de hormigón que incluye un felpudo. No se representa tampoco en el croquis 2 de la lámina, dejándolo con césped (**fig. 1**).

Estructuralmente se divide en tres crujiás verticales y el volumen de la escalera parece funcionar como muro portante. Las entradas laterales del servicio tienen un área de movimiento muy estrecha entre el muro de cerramiento y el límite de la parcela unos 70 cm, más aún tratándose del servicio, que tendrá que introducir las compras de comida y demás al interior. La izquierda se abre al espacio de secado de ropa, que funciona a modo de patio cubierto. El ingreso al interior desde el garaje no se define.



2. Planta baja. Esquemas y representación

de la misma forma que en la fachada a la calle, lo marcan la puerta y pasarela de acceso a la terraza elevada y un balcón de la habitación principal.

La terraza elevada rompe la simetría en planta, uniéndose a la casa por el eje central pero desarrollándose hacia un lateral. En este caso, sí se materializa claramente en los croquis del proyecto, no como en la versión anterior que se intuía simplemente por el grafismo de unas columnas en el jardín. Se representa en los croquis como un lugar estancial, a la altura de las copas de los árboles y rodeada por ellos, enfatizando la relación con la naturaleza del jardín y de la Folie Saint-James, enmarcada más arriba en la cubierta jardín con una *fenêtre* arquitectónica al paisaje.

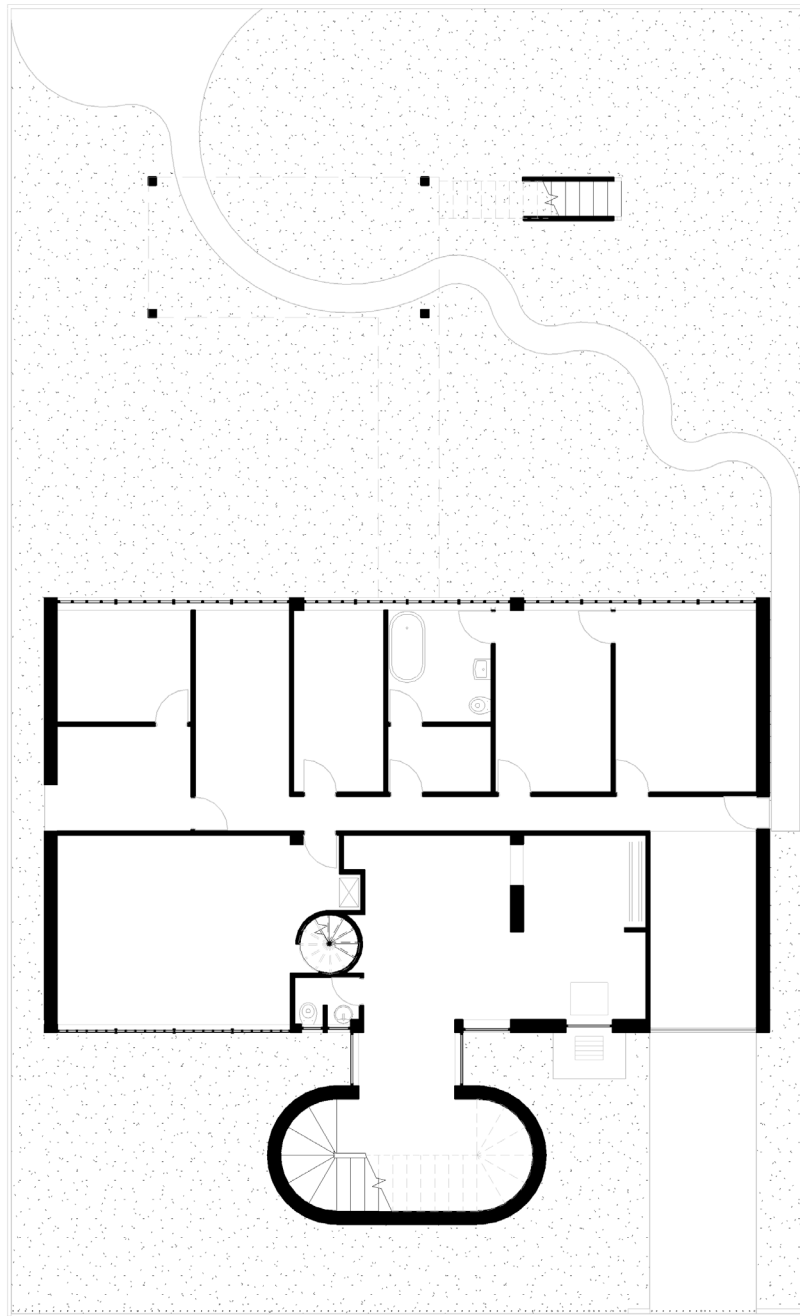
Rez-de-chausée

La planta baja incluye el acceso principal y los usos del servicio. Tiene una clara división en una parte anterior y posterior, definida por la línea estructural central con dos pilares y enfatizada por el pasillo del servicio (**fig. 2**). El acceso principal se realiza al lado derecho del eje, que abre directamente a un ropero (*vestiaire*) y un *hall* con un pequeño aseo (*wc*), tras el cual comenzaría el ascenso en el volumen de comunicación. En este no se representan las huellas de la escalera pero sí se define que se trata de estas con la anotación '*escalier*'. El garaje tiene su entrada al lado de la puerta de acceso principal, pero no tiene ninguna puerta desde dentro al hall, sino que parece abrirse simplemente al pasillo central de una manera no definida. Podría estar pensado para simplemente estar abierto hacia la calle y hacia ese pasillo.

El ingreso de los trabajadores de servicio a la casa se hace por los laterales, y las estancias del área destinada a esto son, con ventanas a la calle la cocina (*cuisine*) con su escalera de caracol para el servicio, y con ventanas al jardín el lavadero (*buanderie*), espacio de secado abierto pero cubierto (*sechoir*), de planchado (*repassage*), tres habitaciones del servicio (*domes*) de las cuales dos tienen puerta entre ellas, y su baño (*toilette*).

En la parte inferior del documento aparecen esquemas estructurales que no se corresponden con esta, sino con la siguiente versión.

1. En 1914 Sant'Elia publica el Manifiesto de la arquitectura futurista, que proclama: "3.- Que las líneas oblicuas y las líneas elípticas son dinámicas, que por su propia naturaleza poseen un poder expresivo mil veces superior al de las líneas horizontales y perpendiculares, y que sin ellas no puede existir una arquitectura dinámicamente integradora;"

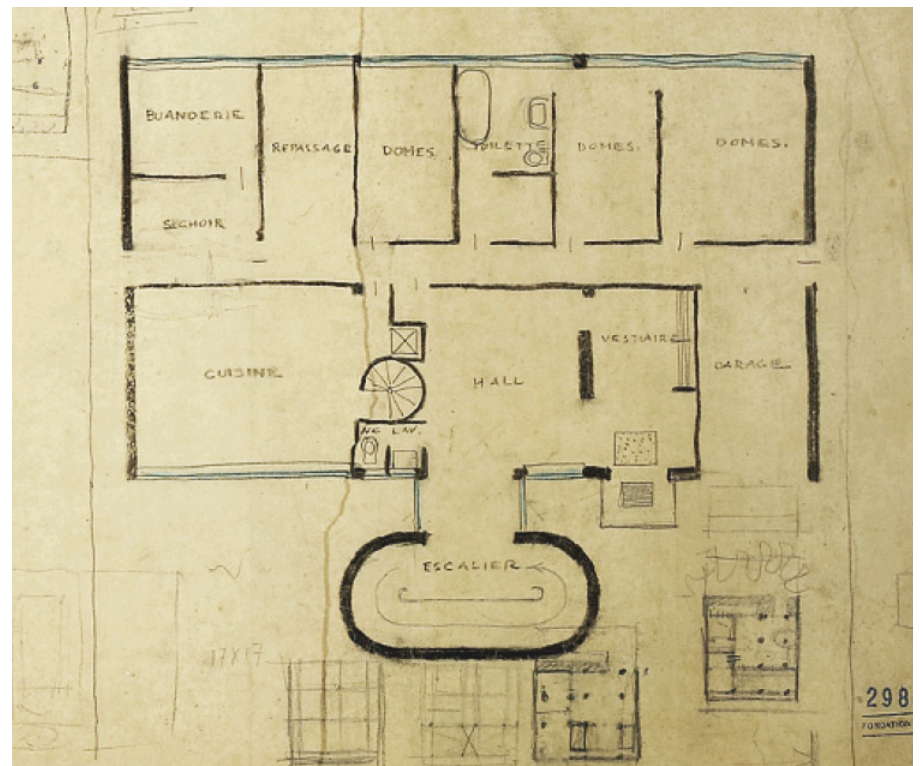


Rez-de-chausée. Dibujo del autor



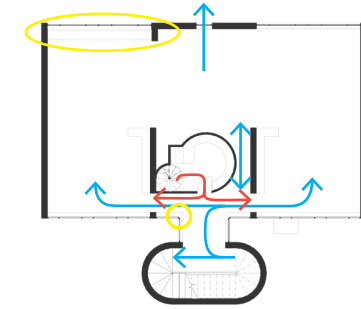
3. Pabellón Suizo (parte trasera), 1933.

El esquema de adhesión de un volumen de comunicaciones de forma singular en la parte trasera se repite en esta construcción posterior, en la que podría haber influido la Villa Meyer.



Rez-de-chausée. FLC 29843

La cristalera a doble altura de la sala de estar se representa en el documento con una línea doble azul que nace de una especie de machón del cerramiento. Se puede interpretar como un doble acristalamiento o de manera menos probable un macetero, aunque ninguno de los dos casos aparecerán en los croquis (**fig. 1** croquis 4)



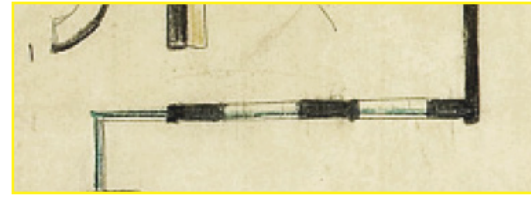
4. Planta primera. Esquemas y representación.

Étage

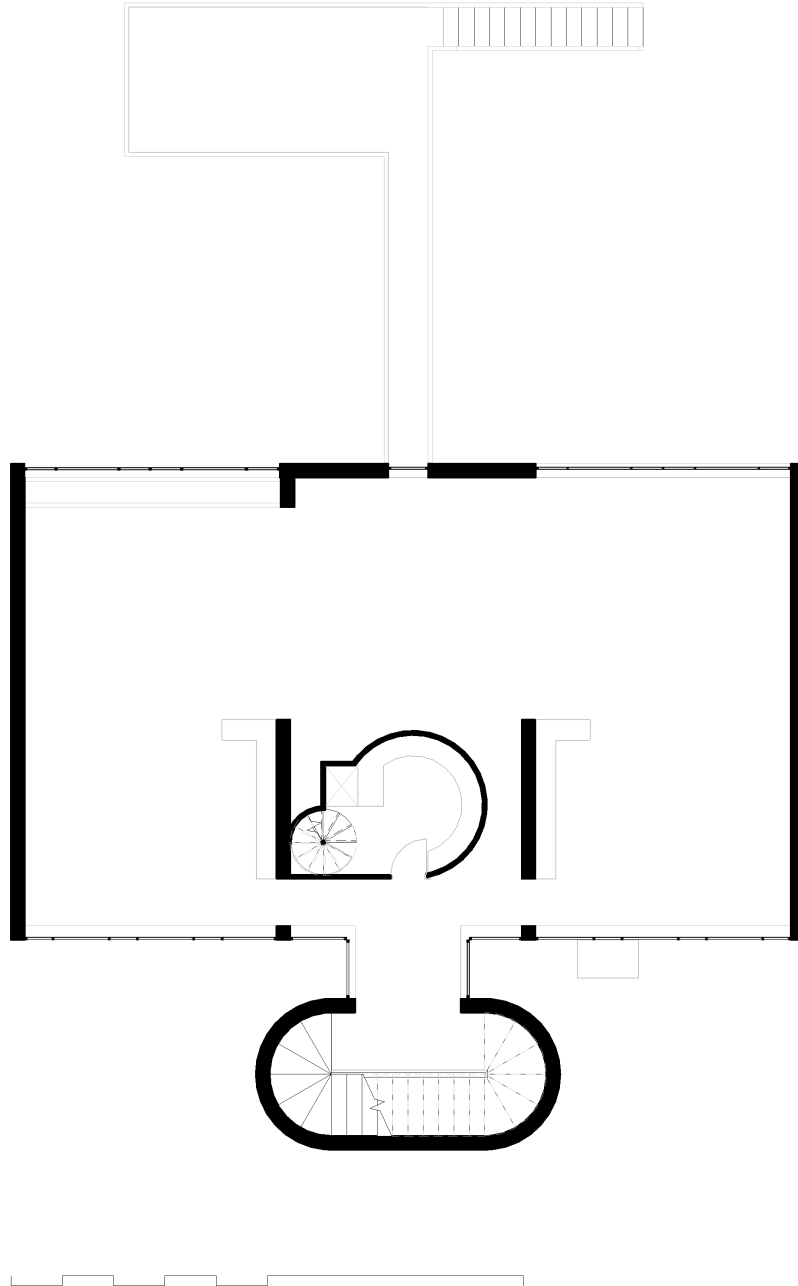
La planta primera es la planta principal, en la que se crea un espacio abierto diferenciado en cuatro zonas. El recorrido principal llega desde el volumen de comunicación vertical anexo y puede dirigirse al *salon* (pensado anteriormente para ser el comedor y que se ve tachado), al comedor (*s. a m. / salle a manger*) (pensado como biblioteca anteriormente) o a la sala de estar (*salle*), en la que encuentra el espacio a doble altura iluminado por la gran cristalera. El resto de ventanas a excepción de la puerta de la pasarela serán ventanas longitudinales, incluso en el frente de la calle, pues parece por el grafismo que la división en el dibujo ha sido una modificación a posteriori y no se representa así en la lámina (**fig. 1** croquis 2).

El servicio llega, utilizando la escalera de caracol, directamente al *office*, desde el cual llegará la comida en el montaplatos y se llevará al comedor. La terraza elevada rompe la simetría en planta al desarrollarse hacia la izquierda.

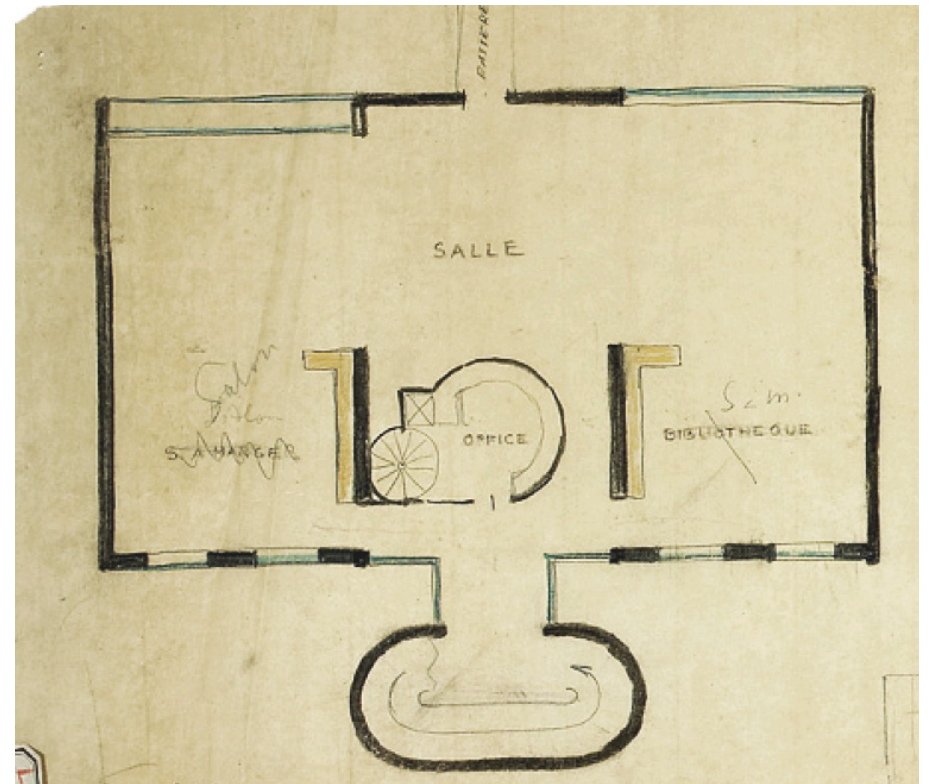
Para el encuentro del volumen de escaleras con el cuerpo principal, se entenderá como en la Villa La Roche, que ya existía por entonces.



5. Villa La Roche, 1923-26



Étage. Dibujo del autor



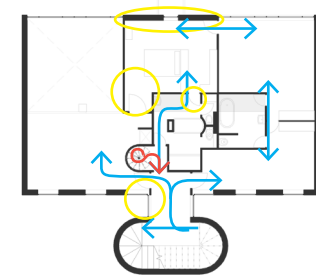
Étage. FLC 29843

Sobre lo indicado en el esquema y yendo de arriba a abajo, el primer desajuste será en la representación de la ventana de la crujía central correspondiente a la habitación de Mme Meyer, originalmente siendo ventana longitudinal y que se convertirá en balcón ubicado en el eje central.

Después, la representación de la entrada a la habitación de Mme Meyer desde el *boudoir* se hace en el documento original tras un espacio que precede a la puerta y dejando visto un pilar circular. Según el croquis 6 de la lámina del proyecto (fig. 1) no será así, entrando de forma coplanaria a la barandilla del *boudoir*.

La proyección de la iluminación cenital de las salas de baños, se dibuja en uno de los dos más grande de lo que puede, ya que en la planta superior el camino que sale desde el office tiene un ancho que impide tal dimensión.

Finalmente, en la esquina de unión del cuerpo de escaleras con el volumen principal, se representa solo con una línea, lo que se entendería como ventana hasta el suelo. Siguiendo el ejemplo de la Villa La Roche (fig. 5), se redibujará como una ventana con peto.



6. Planta segunda. Esquemas y representación.

Étage supérieur

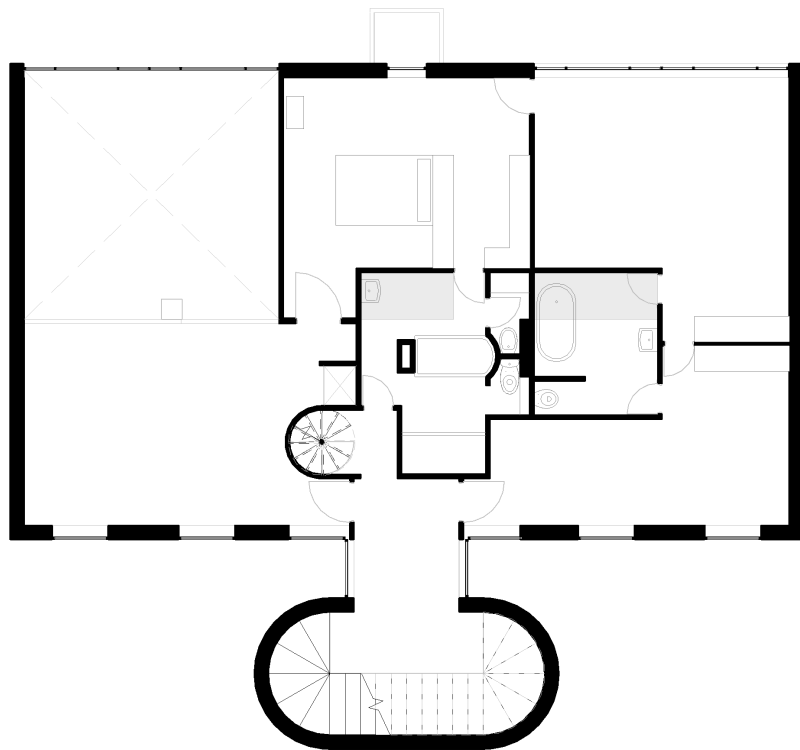
La planta segunda se corresponde con la zona de noche de la casa. Las estancias que la componen son la alcoba (*boudoir*), la habitación de Mme Meyer (*ch. madame*), la habitación del bebé (*ch. bebe*), la de la cuidadora (*ch. mademoiselle*) y dos salas de baño vinculadas a la habitación de Mme Meyer por un lado, y a las del bebé y la cuidadora por otro. Las circulaciones son fluidas y puede incluso describirse un anillo al poder acceder de unas a otras. Desde la llegada a la planta, se elige si dirigirse al *boudoir*, que se asoma a la sala de estar en la doble altura y por el donde se pasaría para llegar a la habitación de Mme Meyer, o a la habitación de la cuidadora para poder llegar a la del bebé. Se podría atravesar directamente por la sala de baño de Mme Meyer para llegar a la habitación evitando el *boudoir*.

La condición de la habitación del bebé, a la que para llegar hace falta hacerlo atravesando una de las otras dos habitaciones hace planetear qué pasaría cuando crezca, que con la mayor seguridad será que ocupe también la habitación de la cuidadora.

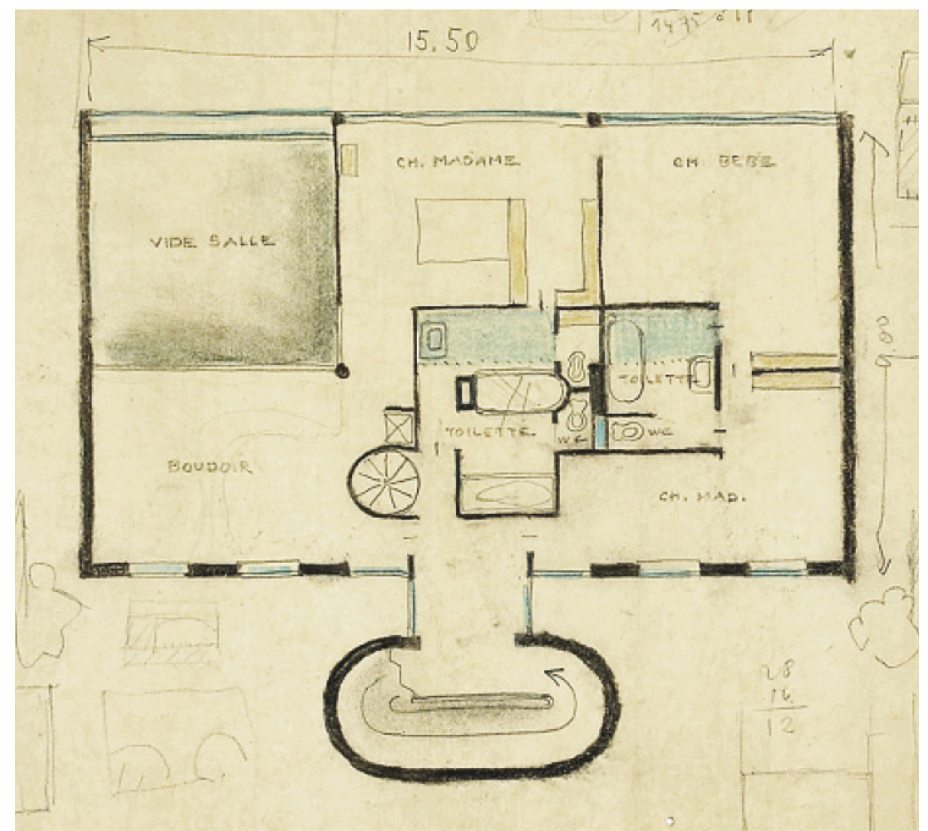
El servicio llega desde la escalera de caracol al mismo punto que el recorrido principal, dirigiéndose por los mismos caminos a su destino.

En cuanto a la iluminación, el *boudoir* se ilumina por ambos frentes gracias a la apertura a la sala de estar y su cristalera así como las ventanas propias a la calle. La habitación de Mme Meyer, originalmente representadas sus ventanas como longitudinales, cambia en los croquis a ser una puerta de

balcón, enfatizando el eje. La entrada a esta habitación principal varía en la planta original y en el croquis, donde se alinea con la línea de barandilla del *boudoir*. La habitación del bebé sí que se iluminará mediante una ventana longitudinal y la de la cuidadora serán ventanas cuadradas a la calle. Los baños se iluminan cenitalmente por claraboyas (sombreado en gris).



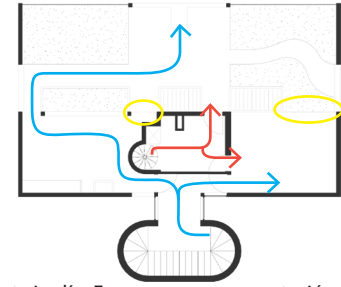
Étage supérieur. Dibujo del autor



Étage supérieur. FLC 29843

La representación de dos aspectos destaca en esta última planta. En primer lugar, a la izquierda del *réduit* o trastero aparece un acceso desde el *jardin madame* al *jardin*. Las medidas de este paso son excesivamente pequeñas, pero la posición del montaplatos, que se desarrolla desde la planta baja, impide ampliarlas.

En segundo lugar la vinculación del *jardin abri* con el *jardin* no muestra un camino pavimentado sino solo césped, lo que indicaría que no está pensado para acceder desde allí, cosa que no parece lógica.



7. Cubierta jardín. Esquemas y representación.

Toit-jardin

La última planta alberga funciona a modo de cubierta jardín con varias zonas, que se organizan de la misma manera que la planta principal: según se termina el recorrido de la escalera, se puede girar a la izquierda y tras cruzar la puerta estaría el denominado *jardin madame*, que tendría función de solarium, y a partir del cual se accedería al *jardin*, ocupando toda la parte frontal de la planta. Este lo ocupan maceteros, las claraboyas que iluminan los baños camufladas a modo de maceteros, vegetación que nace a nivel suelo y tramos de caminos rectos y sinuosos de los que no se define el material. El *jardin* se abre al frente trasero, con vistas a la Folie Saint-James que se enmarca en la crujía central con una ventana arquitectónica con merendero. Se abre también hacia los laterales, aunque la explicación de esto no son las vistas sino quizá otra delimitación virtual de espacios de la estancia.

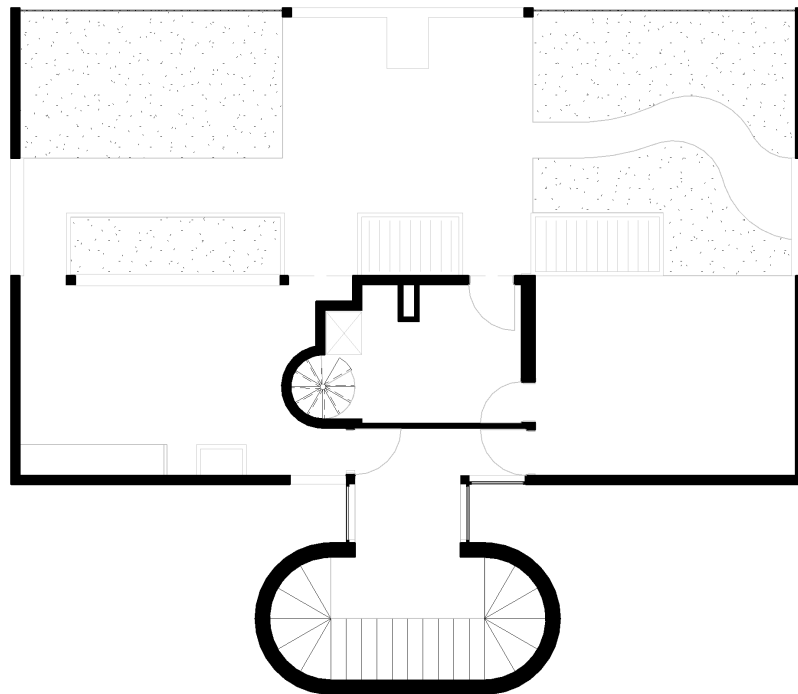
Si en vez de girar a la izquierda se hace a la derecha, aparece el *jardin abri* (jardín refugio) cubierto según los croquis, y que se abre hacia el *jardin* a pesar de no representarse un camino que lo una.

El servicio llega al *réduit* (trastero), al que llega el montaplatos y que tiene salida directa al *jardin* y al *jardin abri*.

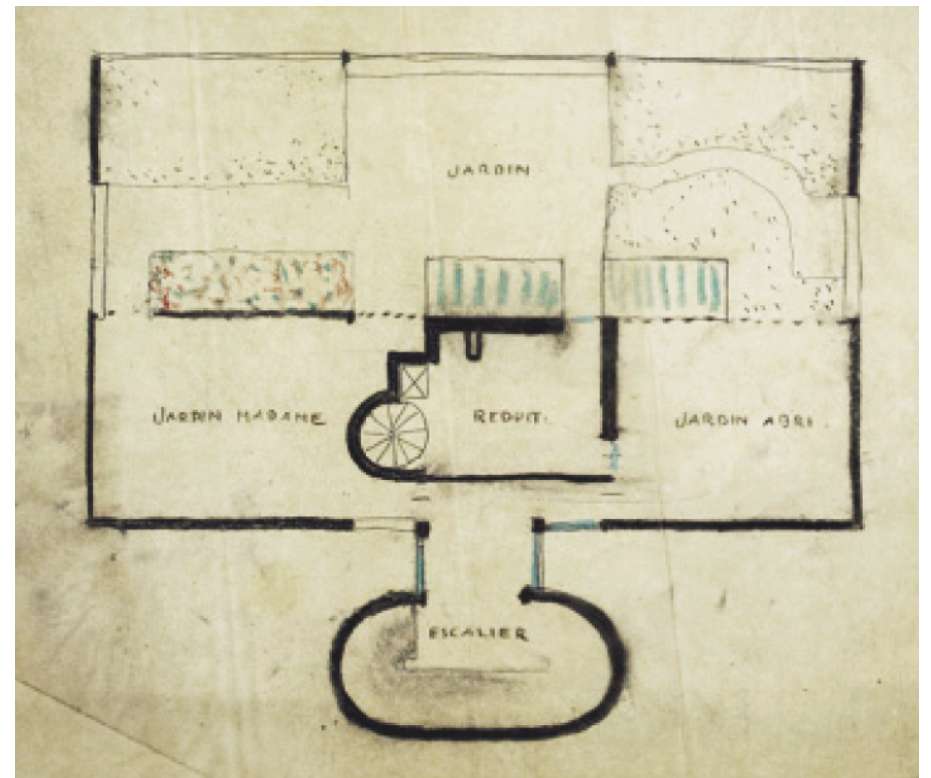
El juego de volúmenes y los muros curvos de geometrías básicas genera una forma que se antoja pictóricamente purista.



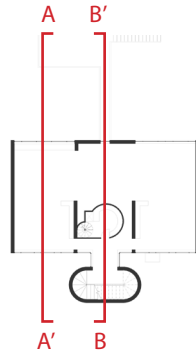
7. Le Corbusier, *Guitarra vertical*, 1920.



Toit jardin. Dibujo del autor



Toit jardin. FLC 8339



Sección A-A'. Dibujo del autor.



Sección B-B'. Dibujo del autor

Secciones transversales

Estas secciones, extraídas del modelo BIM, representan la espacialidad y la relación entre la calle y el jardín de la casa. En la sección A-A' se grafía el espacio a doble altura con vistas al jardín de la sala de estar, así como la diferencia de transparencia entre el frente a la calle y el del jardín, en el cual secciona la terraza elevada, que parece flotar. En la cubierta se ve el *jardín* y el solarium.

En la sección B-B', realizada por el eje central, se aprecia la relación entre las comunicaciones verticales y las distintas plantas, mostrando la proximidad a la calle del volumen anexo y la dificultad para desarrollar una escalera de caracol tan reducida, en la que los descansillos serán mínimos. En el jardín se representa un escalonamiento sucesivo con la altura: jardín, terraza elevada, balcón y cubierta jardín. Secciona también una de las claraboyas que iluminarán cenitalmente una sala de baño de la misma forma que en la Villa Savoye (**fig. 8**).



8. Villa Savoye, 1929 © Flavio Bragaia, 2010.

Croquis 1

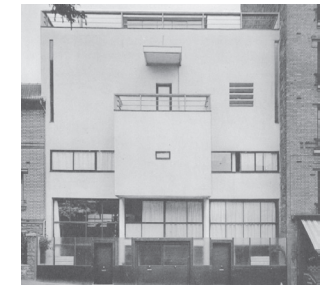
Continuando con el análisis de los documentos, el siguiente paso es entrar en los croquis de la lámina del “primer proyecto” (**fig. 1**) de manera pormenorizada.

El primero de ellos es una vista aérea a modo de axonometría, en la que se podría resumir prácticamente todo el proyecto. En ella se puede distinguir cómo se realiza la anexión del volumen de escaleras, su unión con la cubierta y el tratamiento y usos de esta. Se aprecian también las ventanas arquitectónicas en el frente y los lados, y cómo estas enfatizan el eje central de la fachada posterior junto con el balcón de la segunda planta y la salida a la terraza elevada, pero que se altera con las cristaleras del lado derecho y el desarrollo de la terraza hacia este mismo lado.

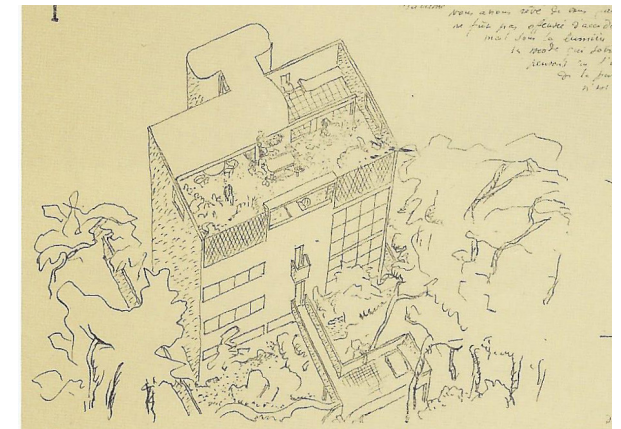
Puede entenderse esta fachada como un juego de simetrías rotas, en las que por un lado se enfatiza la simetría central con la creación de un eje, y por otro se busca romperla pero solamente en ciertos puntos, buscando la funcionalidad del espacio interior y que proporciona un dinamismo y tensiones geométricas especiales en el alzado.

Un ejemplo de cómo la alteración puntual de simetrías consigue estos efectos es la Maison Planeix (**fig. 9**), diseñada en 1925 y por tanto anterior a esta versión de la Villa Meyer. En ella la simetría central se mantiene marcada fuertemente por la entrada principal, una pequeña ventana que aparece en el centro de un cuerpo en voladizo y que se utiliza de balcón en su cubierta, con una salida cubierta por una losa en voladizo. Es en esta segunda altura donde aparece al lado derecho una ventana que no hay en el izquierdo, creando dicha tensión.

Los límites de la parcela no aparecen dibujados a propósito, y los bordes del dibujo se disuelven entre una masa vegetal de gran presencia, sin representarse ninguna masa edificatoria en las parcelas vecinas.



9. Maison Planeix. Le Corbusier, 1928 (diseño en 1925) © ADAGP



Axonometría del “primer proyecto”. Infografía del autor.

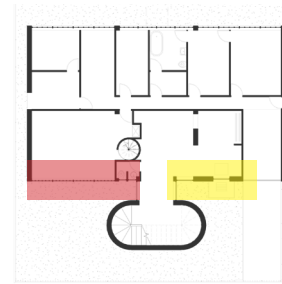
Croquis 2

Los croquis 2 y 3 plasman la entrada principal de la vivienda. Muestran cómo se coloca a la izquierda del volumen de escaleras, inscrita dentro de un paño acristalado de suelo a techo que se encaja entre pilares redondos. El acceso se cubre por una losa en voladizo que protege de la lluvia, y se acompaña de vegetación a los lados. Encontramos una entrada similar en la Maison Planeix (**fig. 9**).

Le Corbusier justifica esta decisión con el subtítulo: *“La porte d’entrée ouvrirait sur le côté et pas dans l’axe. Serions nous passibles des foudres de l’académie?”* (La puerta de entrada se abriría a un lado y no en el eje. ¿Estaríamos sujetos a la ira de la Academia?)

Con este acto de rebeldía contra la arquitectura academicista y la simetría impuesta sitúa la puerta a un lateral, pero la configuración de la puerta en sí dentro del lateral mismo es puramente simétrica.

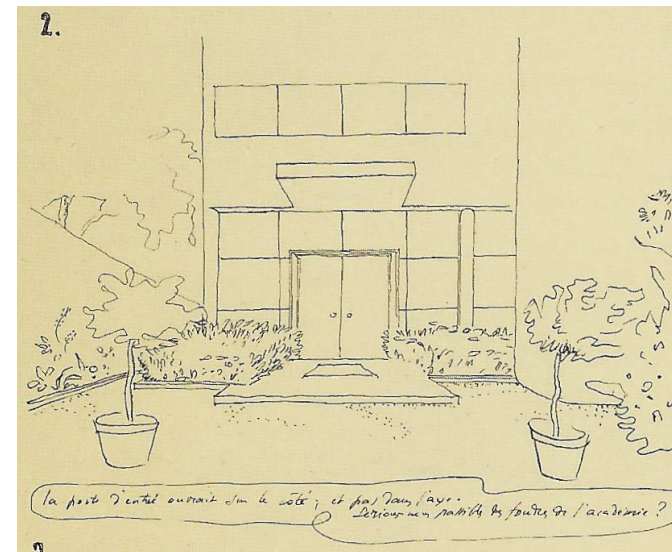
Las variaciones que se iban realizando a lo largo del proceso creativo hace que las láminas en plantas y los croquis no concuerden en su totalidad. Se observa que la entrada en los planos pasa a estar al lado derecho del eje y que no se incorpora la puerta en un paño de vidrio completo, sino que se reduce a la propia puerta y una ventana a su izquierda (**fig. 10**). El aspecto de esta reflexión se ejecutó con anterioridad en la Maison Le Lac (**fig. 11**), y seguramente sería la referencia a la hora de tomar la decisión de este cambio.



10. Planta baja. Esquemas.



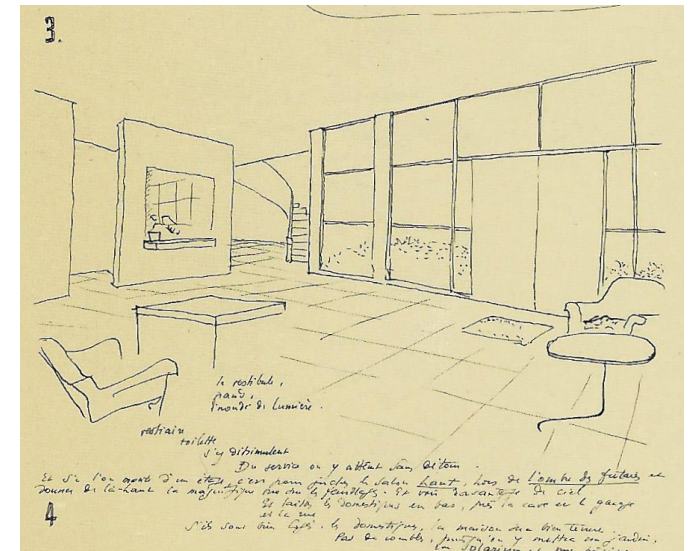
11. Maison Le Lac, 1924. © FLC/AGACP



Croquis 3

La vista interior muestra una zona estancial a la recepción desde la que se ve la escalera del volumen de comunicación y una ventana hacia el ropero que sí se mantiene en los planos en planta aunque en el otro lado del eje central y por tanto simétrico.

El cambio en la planta hace que el croquis no pueda representarse de esta manera, pero se mantienen elementos como la ventana en el tabique del vestidor y la percepción de la escalera desde este área.



Croquis 4

Este dibujo representa la vista interior desde el salón hacia la sala de estar, apreciándose todos los elementos que conforman el frente del jardín: la gran cristalera de doble altura, la puerta de salida a la pasarela que lleva a la terraza elevada y que marca el eje central, y, asomando un poco, la ventana longitudinal que ocupa el otro lateral de la sala de estar.

Las fugas del dibujo están un poco forzadas, pero expresan perfectamente las intenciones y el resultado, y como se puede apreciar en la infografía, se asemeja prácticamente en su totalidad.

Si entendemos como protagonista al espacio a doble altura, consultando la obra completa de Le Corbusier de 1910 a 1929 aparece el pabellón de l'Esprit Nouveau (**fig. 12**), que se trasladará directamente al proyecto de la Villa Meyer en varios aspectos. En el caso del pabellón, este paño acristalado se divide en cinco filas, con un montante de mayor sección sobre la segunda fila, y seis columnas, de las cuales la segunda y la quinta tienen el doble de anchura que las demás. A esto se le añade un pequeño mirador en voladizo en el centro, debajo de la primera fila.

En la Villa Meyer, se mantiene esta configuración de los paneles, pero se añade una fila más, que corresponde con la que ocuparía el balcón en el pabellón de l'Esprit Nouveau. En lugar de haber un montante de mayor sección que divida el paño en parte inferior y superior, este se sustituye por una viga, de mayor presencia en la fachada y que remarca que son dos alturas las que ocupa ese hueco.



12. Pavillon de l'Esprit Nouveau, Paris 1925 © FLC/ADAGP

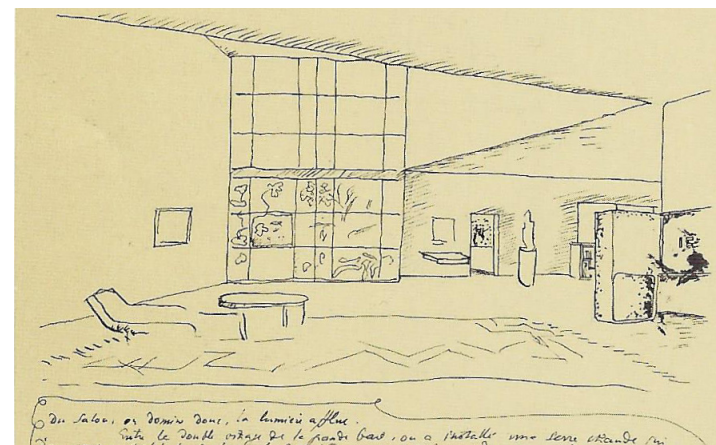


Imagen interior desde el salón hacia la sala de estar. Infografía del autor

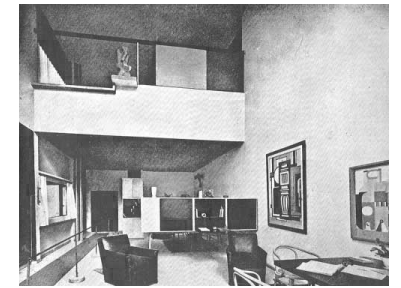
Croquis 5

Este croquis cumple en la lámina explicativa (**fig. 1**) la función de sección longitudinal de la vivienda. El corte se realiza a lo largo de la sala de estar (*salle*) y mirando hacia la calle. Se forma así una sección espacial en forma de L y que representa una fluidez espacial casi total. La estructura se camufla en los dos muros que, a los laterales del *office*, coloreado en rojo, crean lo que sería el núcleo de la planta, que puede rodearse en su totalidad.

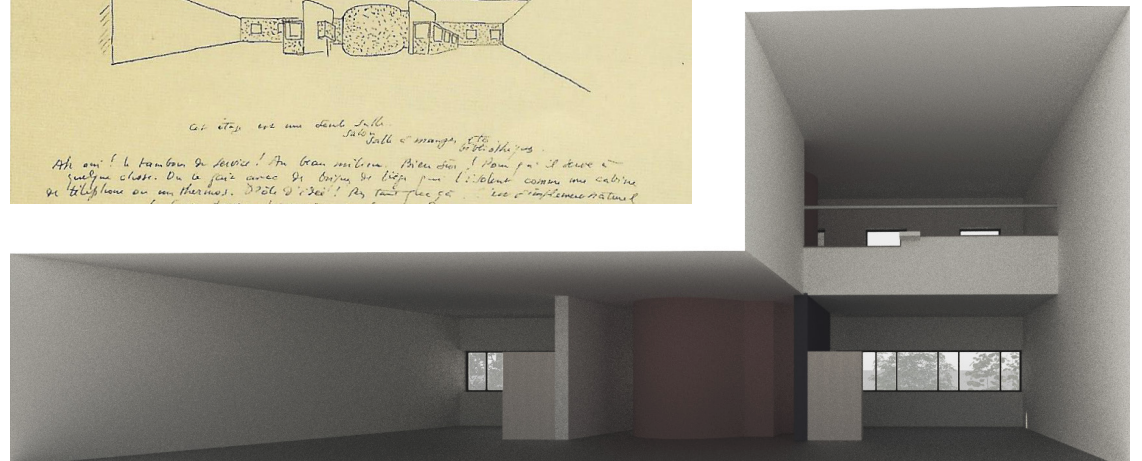
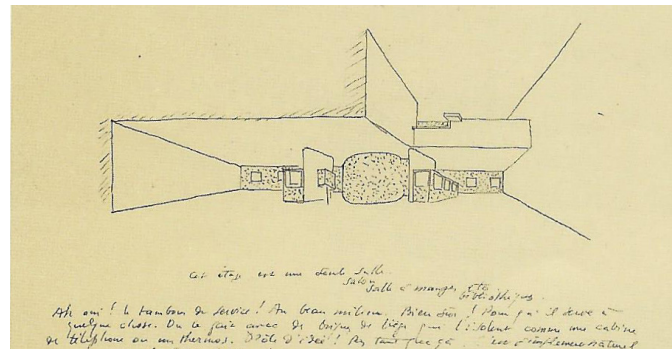
Igual que el croquis anterior, existe una referencia directa al pabellón de l'Esprit Nouveau (**fig. 13**) en la configuración del espacio a doble altura, en concreto en la barandilla del boudoir, escalonada y que se remata en su parte superior con un saliente en voladizo que en el pabellón sostiene una escultura. Posee también una barra superior y un panel que una ambos. En la representación del croquis 5 no se dibuja la barra pero sí en el 6, por tanto la añadiré.

Dentro de la misma lámina hay discordancia entre dibujos. En el croquis 2 se representa una ventana longitudinal mientras que en este las ventanas son individuales y cuadradas. Como se puede observar en la planta (página 39), el grafismo de la división de huecos parece una rectificación y originalmente se pensó como una ventana

longitudinal. Atendiendo a aspectos de alzado, encontraríamos ejemplos como el del pabellón suizo (**fig. 3**, página 38) con ventanas cuadradas en todo el frente, pero corresponde a otra etapa creativa, así que la elección será la ventana longitudinal.



13. Pavillon de l'Esprit Nouveau, Paris 1925 © FLC/ADAGP



Sección fugada por la sala de estar. Infografía del autor

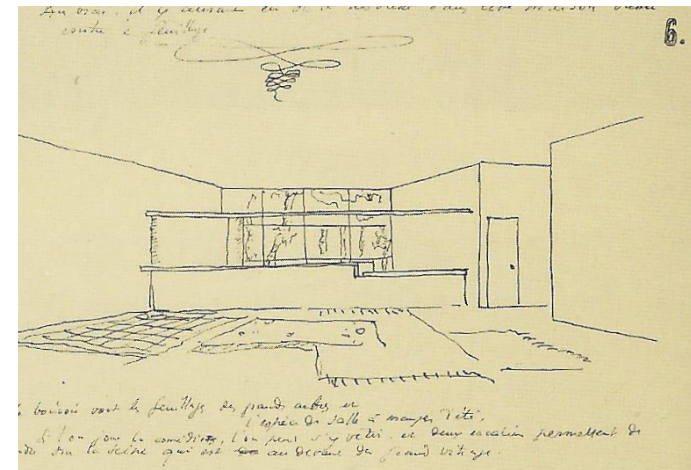
Croquis 6

Continuando con el espacio a doble altura pero centrándose ya en el piso superior, en el que aparece el *boudoir*, “el lugar de sociabilidad femenina como define Monique Eleb (...) que se articula con el cuarto de dormir de Mme Meyer” (Suárez, 2006).

En el croquis se presenta la vista hacia la gran cristalera con un fondo de vegetación, pero se aprecia un cambio, ya que aquí aparecen solamente divididos en cuatro columnas equidistantes, distinto a cómo aparecían en el croquis 4, también siendo dibujo del interior de la vivienda y que se encuentran en el mismo documento.

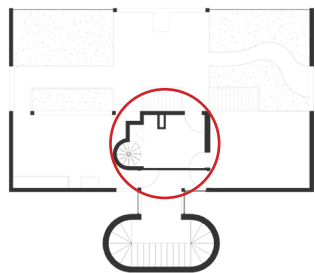
En la infografía se aprecia que la barra superior para coincidir con la altura de la puerta, que parece la intención para no bloquear la vista, está a una distancia mayor de la barandilla, y optaré por la colocación de los montantes igual que en el croquis 4.

Introduzco alfombras de la diseñadora textil de la Bauhaus Gunta Stölzl, como parte del abanico de vanguardias que se verían reunidas en el ambiente de la casa.



Vista desde el *boudoir* hacia la cristalera Sur. Infografía del autor

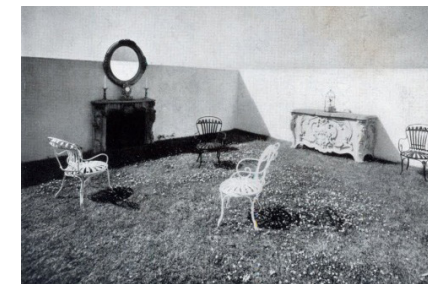
Croquis 7



14. Cubierta jardín. Esquemas



15. Villa La Roche, 1925. © Montse Zamorano

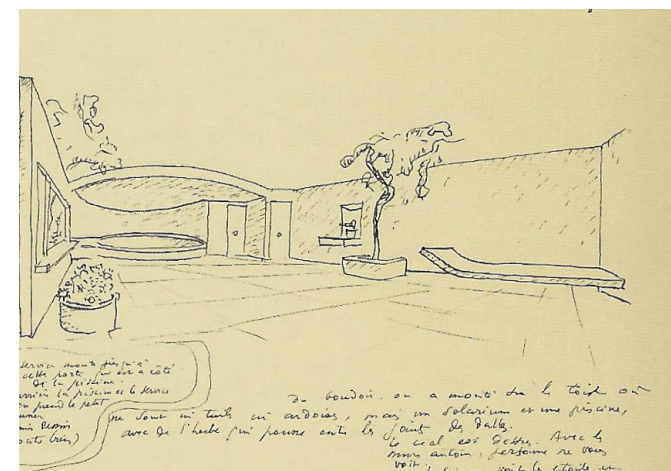


16. Ático Beistegui, 1929. © FLC/ADAGP

Este dibujo refleja la vista hacia el *jardin madame* desde el punto que divide este y el *jardin* en el frente trasero. Se aprecia una estancia al descubierto con un diván que nace del muro, maceteros con pequeñas plantas y árboles, así como una ventana de cuyo alféizar se genera un pequeño voladizo para sostener, por ejemplo, una maceta. Al fondo se ve una zona cubierta con lo que parece ser un estanque, así como una ventana hacia el *jardin* a la izquierda, desde el cual asoma una vegetación más abundante.

De nuevo la vista contrasta con los planos de planta, y en este caso especialmente (fig. 14). No se dibuja en el croquis tal estancia con estanque, que sustituiría al *réduit* (trastero) y que implica que el servicio no tendría acceso a la cubierta directamente. La otra puerta que aparece posiblemente dirigiría al *jardin abri*.

Al realizar la infografía, se aprecia que son de nuevo perspectivas muy forzadas, y que la representación es algo distorsionada. El aspecto final no albergaría el espacio central cubierto con estanque, y la ventana con el alféizar en voladizo sería inviable al encontrarse la puerta de acceso justo al lado. Hay que destacar que los jardines de Le Corbusier presentaban color, y que la pavimentación no sería de baldosa en toda la superficie, sino que se intercala con grava igual que en la Villa La Roche (fig. 15) y pasa después a césped, como ocurre en el Ático Beistegui (fig. 16).



Vista de hacia el *jardin madame*. Infografía del autor

Croquis 8

La terraza elevada trazada en el último croquis es la protagonista del dibujo, que resalta la garantía de privacidad del proyecto mientras que el servicio se encuentre en sus habitaciones de la planta baja, ya que de no ser por la elevación de esta, podrían verles cuando estuviesen en el jardín. Garantiza también el soleamiento de las habitaciones del servicio al distanciarse por medio de la pasarela.

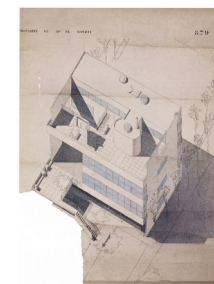
Una situación similar ocurrirá en la Villa Stein-de-Monzie (apodada 'Les Terrasses'), tanto la ubicación de las habitaciones del servicio en planta baja y vistas al jardín como la separación de la terraza elevada (**fig. 17 y 17b**).

En el dibujo se representa de nuevo un jardín lleno de vegetación propia y al que rodea más vegetación, tanto de los vecinos como del parque. Lo atraviesa un recorrido sinuoso que se origina en la puerta del lateral de la planta baja y que une con la escalera de acceso a la terraza elevada. Sobre la terraza se coloca una pérgola a modo de baldaquino para poder disfrutar de ese espacio protegidos del sol.

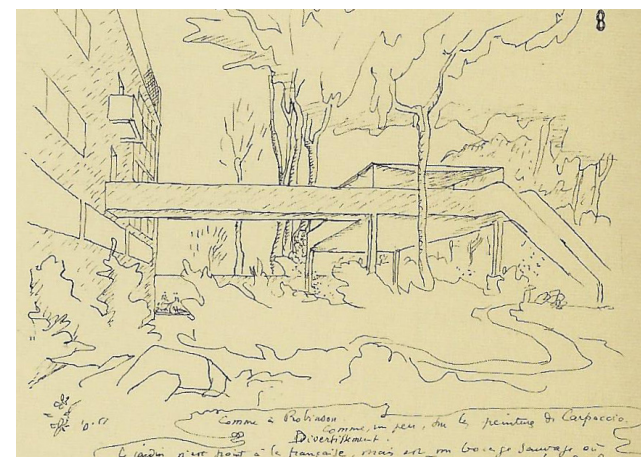
En cuanto a la infografía, se aprecia que el croquis original está bastante achatado respecto a lo que se extrae directamente de las plantas. Para conseguir tal anchura la distorsión óptica es lo único que podría cambiar, pues en el *Cahier de charges* se establecía mínimo una distancia al contrafrente de 6 metros, que ya se incumple si se considera la terraza elevada como edificación.



17. Villa Stein-de-Monzie, 1927. Imagen de *The Villas of Le Corbusier 1920-1930* (Tim Benton)



17b. Axonometría de la Villa Stein-de-Monzie. © FLC/ADAGP



Vista del jardín trasero desde el lateral. Infografía del autor



18. Maison la Roche-Jeanneret, 1923-25.



19. Villa & studio Lipchitz-Miestchaninoff, 1925.



20. Villa Church, 1927.

Vista desde la calle

Igual que en el anteproyecto, no existe entre la documentación un dibujo propiamente de un alzado. En cambio en esta versión los croquis de la primera lámina del “primer proyecto” (**fig. 1**), permiten resolver casi todas las dudas respecto al aspecto de estos.

Para la implantación de esta versión del proyecto parece que ya existía cierto indicio del volumen de una de las viviendas vecinas (página 22 fig. 12), y por tanto una primera relación espacial con esta. Las cuatro alturas frente a las cinco de la versión anterior hacen que pase más desapercibida y que en este casi sí cumpla la limitación de altura del *Cahier de charges*. La fachada mantiene su separación delantera de 2 metros impuesta en el documento recién mencionado, pero el hecho de que el volumen de escaleras se adhiera al frente de la calle hace que el volumen principal quede más atrasado respecto a la calle, aumentando la dimensión del jardín delantero y haciendo que la casa adquiera un carácter más reservado, alejado de la calle. Este retranqueo extra hace que la fachada sea aún más sombría, en primer lugar por la sombra arrojada por los edificios vecinos, y también por el propio volumen de escaleras, que proporcionará más sombra aún.

La colocación de la entrada en un lateral del eje (ver página 58) y rompiendo así la simetría genera un alzado en el que la asimetría se limita a la planta baja, con una ventana longitudinal destinada al servicio en el lateral izquierdo y en el izquierdo la puerta de entrada principal y una ventana que abren al hall, y la entrada al garaje. A diferencia de lo que se dibuja

en el croquis 4, esta entrada no es simétrica en sí misma, haciendo de esta acción un “acto de rebeldía” completo.

Del croquis 4 sí que he escogido la utilización de la ventana longitudinal en la planta primera, que como se ve en la página 51, las ventanas cuadradas individuales tienen un grafismo que parece una corrección del dibujo, y el alzado cobraría mayor sentido y funcionalidad asemejándose al de la coetánea Maison La Roche-Jeanneret (**fig. 18**), con las mencionadas ventanas cuadradas presentes en la segunda planta.

La presencia del volumen central es importante y cobra un papel protagonista en la fachada. Existen similitudes de este singular volumen de escalera pero con una menor presencia; desde la mostrada en la fachada trasera de la Maison La Roche-Jeanneret (**fig. 5**) (que parece ser el ejemplo del que del que se tomó la referencia para esta versión de la casa), a la Villa & studio Lipchitz-Miestchaninoff (**fig. 19**), coetáneo y que también se encuentra en el frente principal aunque no exento; así como la desaparecida Villa Church (**fig. 20**), a la que la Villa Meyer serviría de referencia y que añade una ventana en la parte superior.

No existe un diseño de la valla y como en el caso anterior, se representa solamente una convencional, cumpliendo simplemente la función de cierre. En cuanto a los límites de la parcela, he representado un seto a modo de valla, que con un mínimo espesor siendo un cerramiento común ya reduciría los 70 cm de separación al lindero, y que haría casi imposibles de transitar los laterales.



Vista desde la calle. Infografía del autor.

Vista desde el jardín

Como resultado del retranqueo extra causado por la alineación del volumen de escaleras y no del cuerpo principal con la línea de edificación de la fachada delantera, se reduce el espacio del jardín trasero y el hecho de que la fachada se aproxime más al fondo que las vecinas, con la ventaja de que en esta fachada Sureste estas edificaciones no le causarían sombra.

La organización compositiva de la fachada se define por la división en tres partes verticales definidas por la estructura de pilares de la casa. La primera parte está formada por ventanas longitudinales en las tres primeras plantas, mientras que en la cubierta jardín se abre y se crea una especie de malla transparente, representada en el croquis 1 y que puede tener la intención de integrar tipos de vegetación trepantes como puede ser la hiedra. La franja central que genera el eje de la casa se comporta como tal en sí misma, con una ventana longitudinal en planta baja correspondiente a habitaciones del servicio, mientras que en las superiores aparecen dos puertas, que dan salida a la terraza elevada y a un pequeño balcón de la segunda planta. Mientras, en la planta superior se genera, naciendo de los dos pilares estructurales, una ventana al paisaje que integra en ella misma una mesa merendero. La referencia directa de esta es la construida en la Maison le Lac (**fig. 21**), que enmarca el paisaje y genera una mesa también. Se asemeja también en el hecho de que a un lado de la ventana no existe muro y se puede apreciar el paisaje, sin enmarcar, igual que ocurriría con los laterales transparentes de



21. Maison Le Lac, 1924.



22. Maison Citrohan Weissenhof-Siedlung, 1927 © FLC/ADAGP

la cubierta jardín si no se llenasen de vegetación. La última franja vertical, a la derecha del eje, repite en planta baja y cubierta lo que en la primera, pero en las dos plantas intermedias aparece la cristalera del espacio a doble altura de la sala de estar, que rompe la simetría del eje aunque continúe las líneas compositivas de las ventanas longitudinales del otro lado del eje mediante las carpinterías del paño acristalado. Existe un ejemplo construido que igual que la Villa Meyer divide la cristalera en dos partes por una viga: la Maison Citrohan del Weissenhof Siedlung (**fig. 22**).

Si en el frente de la calle el protagonismo lo cobraba el volumen de escaleras, en esta lo hace la terraza elevada, que crea una agradable zona estancial, que se une por la pasarela centrada en el eje y que se desarrolla hacia la derecha. La escalera de la misma la conecta con el jardín, y permite que acceda el servicio y que los habitantes desciendan a la vegetación de la cota cero. En la infografía se ha añadido la pérgola representada en el croquis 8.

Como observación, las aberturas laterales del muro de la terraza jardín no enmarcan vistas como en el caso de la central de esta vista, ya que la separación a los edificios vecinos es muy reducida.



Vista desde el jardín. Infografía del autor.

“Segundo proyecto”

Abril 1926

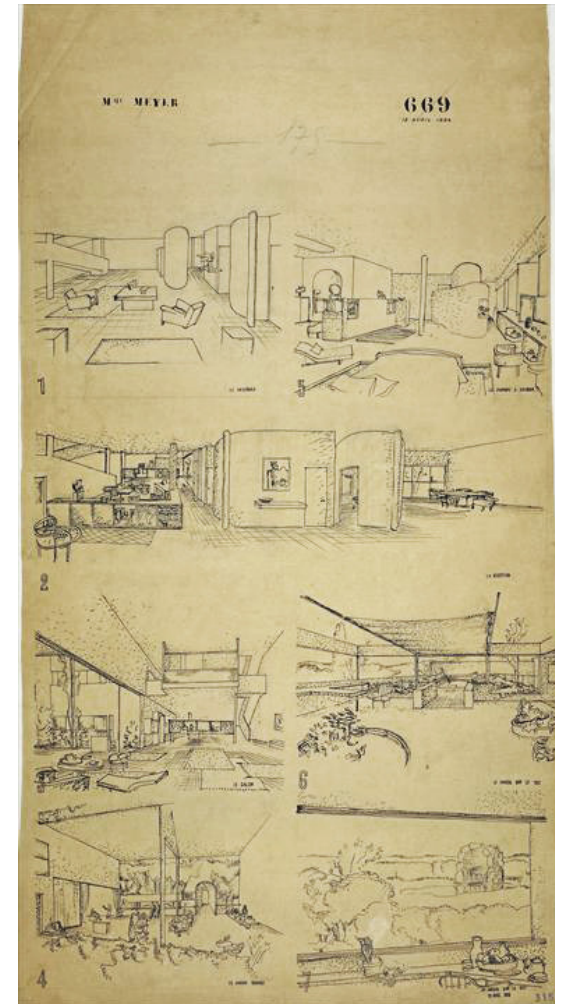
El segundo proyecto llegó a Mme Meyer en abril de 1926, tras el intercambio de correspondencia que tuvieron en febrero del mismo año. Esta tercera versión de las principales marca un punto de inflexión en cuanto a la casa en sí, que adopta un volumen contenedor liso y ortoédrico sin añadidos. Fiel a esta descripción en la fachada a la calle, en la fachada posterior abre a un gran espacio cubierto que organizará las plantas en forma de L con un patio que perfora de primera a última planta, a semejanza del planteamiento de los Inmuebles Villa (1922).

La documentación que he podido recopilar se compone de plantas en croquis y en tinta, alzados en croquis, una sección en tinta, una axonometría y una lámina con siete croquis explicativos (**fig. 1**), de las mismas características que en la versión anterior. Los planos y secciones a tinta están bastante definidos y acotados como documentación básica, pero aún así habrá algunos elementos que no concuerdan entre sí.

A diferencia de los dos proyectos descritos anteriormente, en esta versión no se cumple desde el inicio una de las normas enunciadas en el *Cahier de charges*, que es la separación a linderos que haga a la edificación un volumen aislado. Esta versión se junta a estos límites laterales de la parcela, y aunque ya en octubre de 1925 había constancia de un sólido capaz de una de las parcelas vecinas (página 20 fig. 24), la representación de este es colindante al límite de la parcela. Se tiene en cuenta además un cambio de cota “*de origen desconocido*” (Suárez, 2006) entre el frente delantero y el trasero, ascendiendo una altura de una planta hasta quedar a la altura del suelo de esta en la parte trasera. Esta condición conlleva que haya dos plantas de acceso: *rez-de-chausée inferieur* (desde la calle) y *rez-de-chausée superieur* (desde el jardín). Implica además que en la *rez-de-chausée inferieur* la parte trasera de la planta no podría ser iluminada por su condición de sótano, para lo cual se crea un patio inglés.

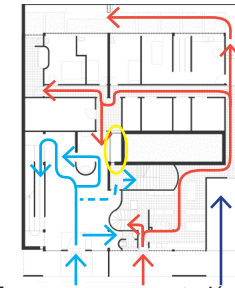
Si en las versiones previas se anticipaban algunos de los ‘Cinco puntos de la arquitectura moderna’, en este proyecto se desarrolla uno de ellos en todo su potencial: la *promenade architecturale*. Se proyecta una rampa que genera un recorrido por la casa que se describe así: “*Cette maison commence au sol et finit sur le toit-jardin, en face du parc de la ‘Folie Saint-James’, de son étang et de sa ruine artificielle qui s’y mire depuis Louis XVI...*” (“Esta casa comienza en el suelo y termina en la cubierta-jardín, frente al parque de la Folie Saint-James, de su lago y de su ruina artificial que se refleja desde tiempos de Luis XVI”).

La planta libre se desarrollará en mayor medida con multitud de particiones curvas, que dejan ver los pi-



1. Lámina del “segundo proyecto”, abril 1926. FLC 31514

Rodeado en amarillo, se señala un pequeño patio de iluminación y ventilación vinculado al ropero, pero que resulta bastante reducido.



2. Planta baja. Esquemas y representación.

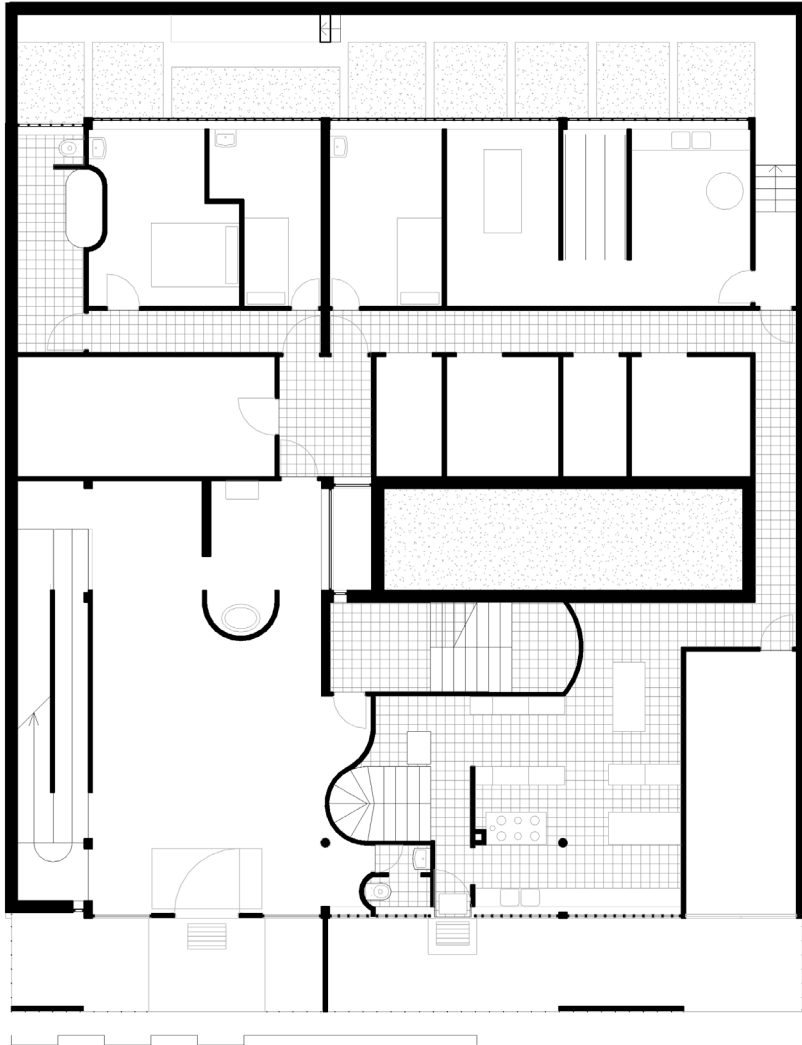
lares y la cubierta jardín englobará elementos de muchos de los proyectos planteados anteriormente a este, haciendo de esta un lugar que hubiese sido ejemplificador de este punto.

La Villa Meyer cobra aquí un carácter particular, si bien en las versiones anteriores se apreciaban continuas referencias a proyectos anteriores, en esta versión se lucirá con las cualidades espaciales, resultando asimismo la versión más ambiciosa en cuanto a diseño, superficie, estancias y servicios. Esto será precisamente el motivo de la siguiente versión, en la misma línea pero más modesta.

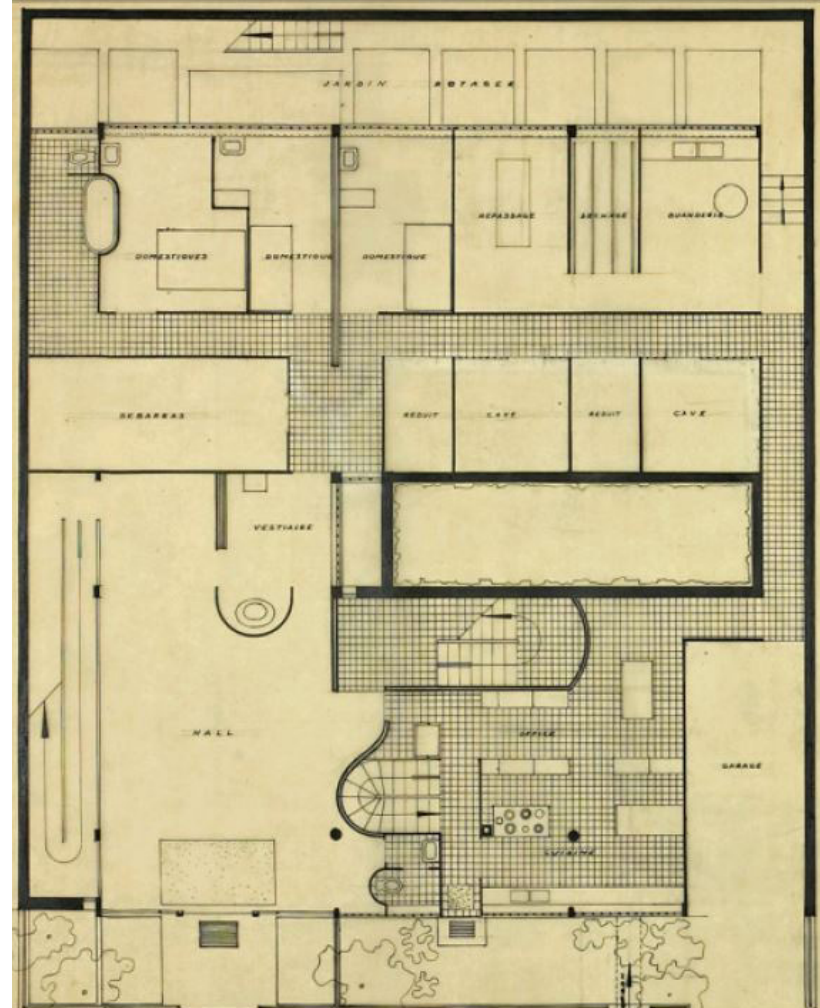
Rez de chaussée inferieur

La casa posee tres entradas (principal, de servicio y garaje) que inician los recorridos diferenciados desde la planta baja (**fig. 2**).

La entrada principal, a la izquierda, abre a un *hall* en el que se inicia el recorrido de la rampa y que contiene tras un muro curvo el *vestiaire* (ropero) justo en frente, y un pequeño aseo a la derecha. Existe una escalera que podría entenderse como principal, pero que parece estar limitada a un uso particular, al encontrarse tras una puerta, y que invitaría a utilizar la rampa desde el acceso. La entrada de servicio, en el centro, se abre directamente a la cocina y office, con acceso inmediato a la escalera destinada para los empleados y un montaplatos. El recorrido se dirigirá a la parte trasera, que con la mencionada diferencia de cota entre el frente de la calle y el posterior, se representa en esta planta el jardín inglés que proporciona luz a las estancias de la parte trasera: un cuarto de baño, tres habitaciones de servicio denominadas *domestique*, un lavadero, secadero y sala de planchado. Aparece un elemento singular en el centro de la planta, representado como un rectángulo murario ciego pero con vegetación. No se abre ningún hueco a este, y aunque está vinculado con dos *réduit* (trastero) y dos *caves* (bodegas), estos no parecen necesitar iluminación natural. Define por tanto una zona de terreno contenido, que permite plantar vegetación de raíz profunda en la planta superior. A la izquierda de estas estancias aparece un *débarras* (almacén o depósito).

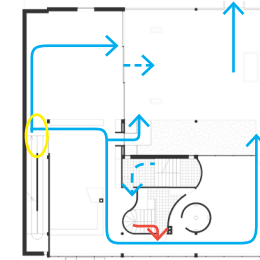


Rez-de-chausée inférieur. Dibujo del autor



Rez-de-chausée inférieur. FLC 10371

La pequeña abertura destinada a iluminar el ropero de la planta inferior, se reduce aún mas al cubrirse con la salida al patio cubierto, que bloquearía aproximadamente un tercio de la ya reducida entrada de luz.



3. Planta baja superior. Esquemas y representación.

La planta baja superior sigue el e pero sustituyendo el vacío que recorre verticalmente por la parte con vegetación.



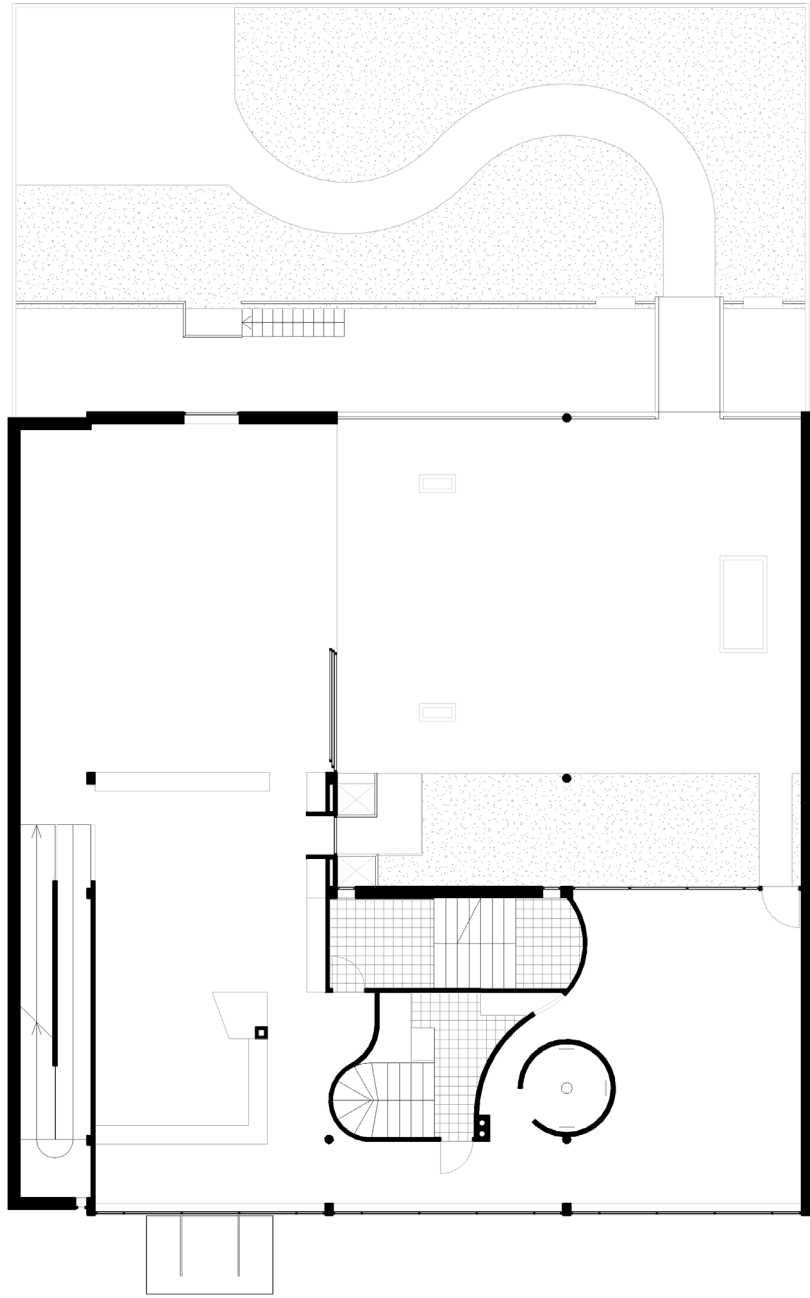
4. Planta inferior Inmuebles Villa, 1922. FLC 19082

Rez de chaussée supérieur

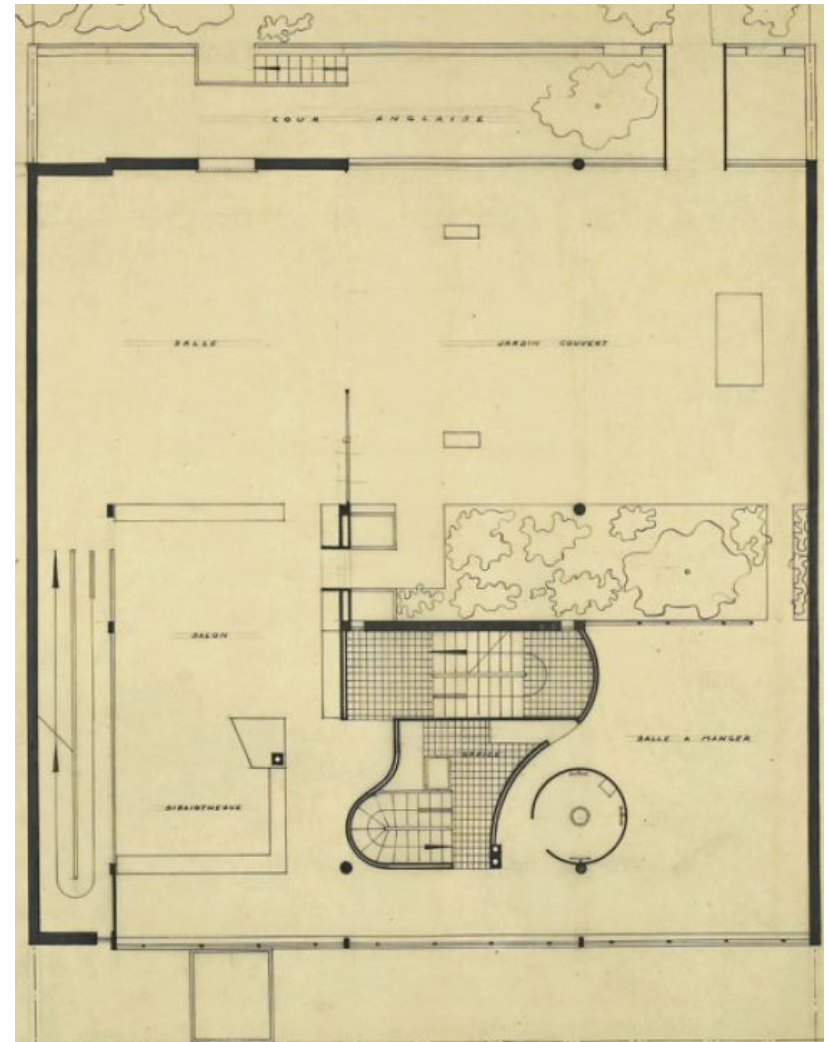
Esta denominada planta baja superior por su cota a altura del jardín pasa a tomar una forma de L, que forman las dos primeras crujías en el frente de la calle y las dos de la parte izquierda. El programa consta de una gran sala de estar a doble altura (*salle*), un *salon*, biblioteca y comedor a la derecha (*salle à manger*). Carece casi totalmente de estancias destinadas al servicio (a excepción de un pequeño *office* en la llegada de las escaleras de servicio) (**fig. 3**), ya que se concentran en la planta inferior. El resto de la planta la ocupa un patio cubierto prácticamente en su totalidad, a excepción del área que en la planta inferior contenía el volumen de terreno, y que aquí ocupa la vegetación. La necesidad de crear el jardín inglés para iluminar las estancias de la planta inferior crea una separación entre el patio cubierto de esta planta con el jardín posterior, que se salva con una pasarela también cubierta.

En comparación con el dibujo original, he modificado la anchura del voladizo sobre la entrada que se representa, ya que coincidiría con las líneas de los documentos de alzado de una manera más fiel.

El esquema de la planta tiene de referencia directa la planta inferior de los Inmuebles Villa (**fig. 4**).



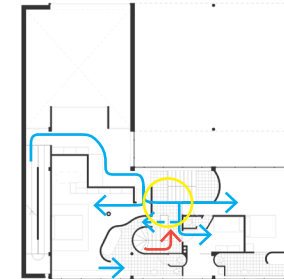
Rez-de-chausée supérieur. Dibujo del autor



Rez-de-chausée supérieur. FLC 10371

Señalado en amarillo el montaplatos que queda descolgado en la planta y que hace difícil el acceso al baño.

No se aprecian puertas en los muros inclinados que conectan las dos habitaciones secundarias, pero parecería lógico que las hubiera.



5. Planta principal. Esquemas y representación.



6. Planta inferior Inmuebles Villa, 1922. FLC 19082

Étage

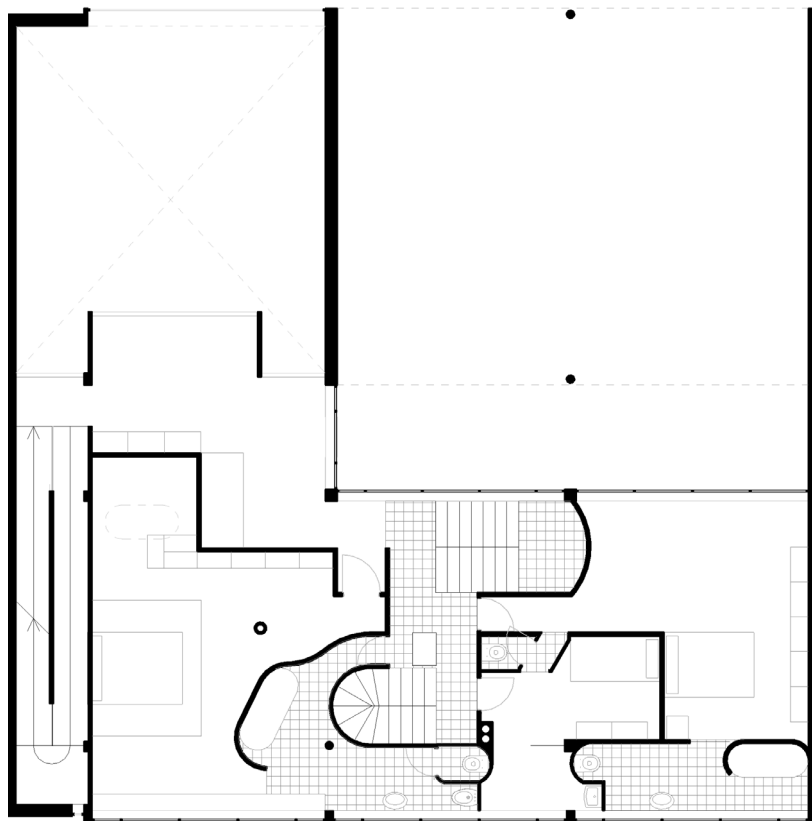
Manteniendo la misma organización que la planta inferior gracias a la doble altura del patio cubierto, esta la conforman las estancias de noche: un boudoir (alcoba) con vistas a la doble altura de la sala de estar (de la misma forma que en la versión anterior del proyecto), la habitación de Mme Meyer con su sala de baño, una segunda habitación con sala de baño propia, y una tercera con acceso a un pequeño aseo y a la segunda habitación.

Los recorridos de esta planta resultan un poco conflictivos (**fig. 5**): accediendo desde la rampa, llegar a la habitación de Mme Meyer solo requiere atravesar el boudoir y cruzar una puerta. Sin embargo para las otras dos habitaciones, habría que cruzar una puerta que da entrada a la zona de escaleras para desde allí acceder a las habitaciones en un recorrido quebrado que se entendería mejor si el ascenso a esta planta para estas dos habitaciones se realizase por las escaleras principales de apoyo.

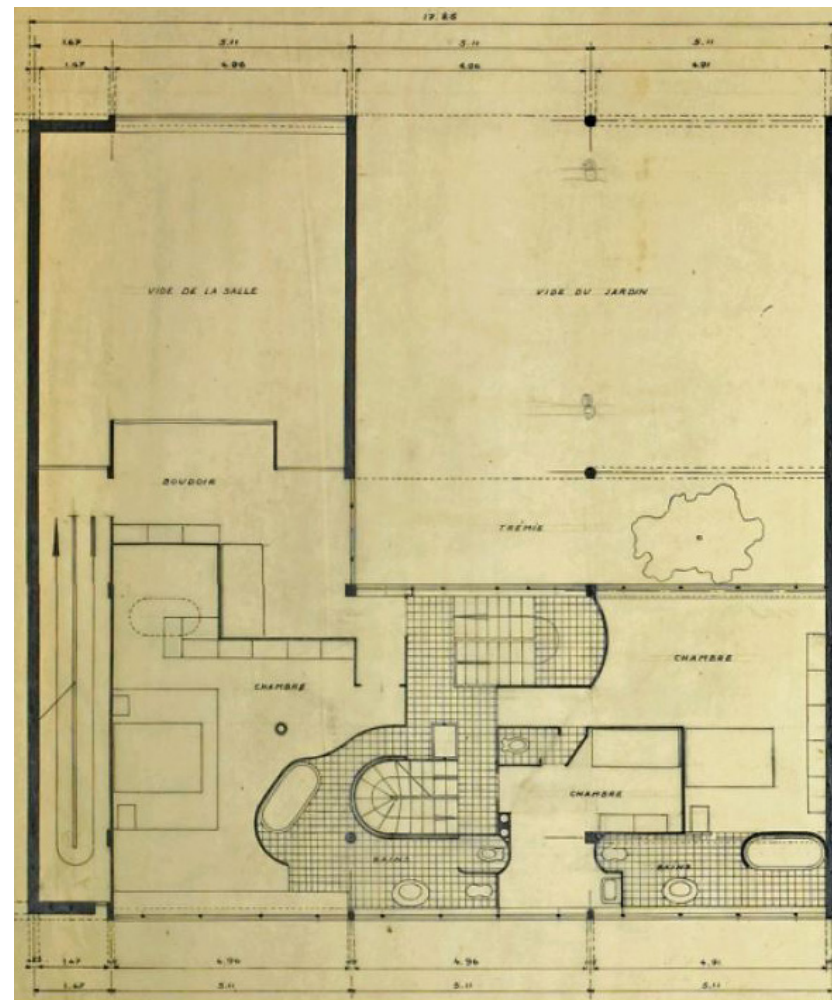
El montaplatos queda exento en la planta al lado de la escalera de servicio y dejando un reducido espacio para el acceso al baño de Mme Meyer desde este área, seguramente limitado al servicio, ya que Mme Meyer lo haría desde su habitación.

En esta planta concluye el recorrido de la escalera principal de apoyo a la rampa.

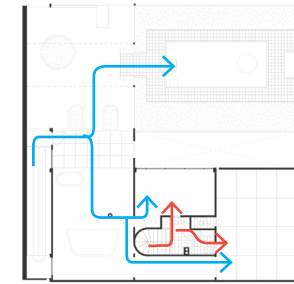
La referencia directa, igual que la inferior, será la planta superior de los Inmuebles Villa (**fig. 6**).



Étage. Dibujo del autor



Étage. FLC 10370



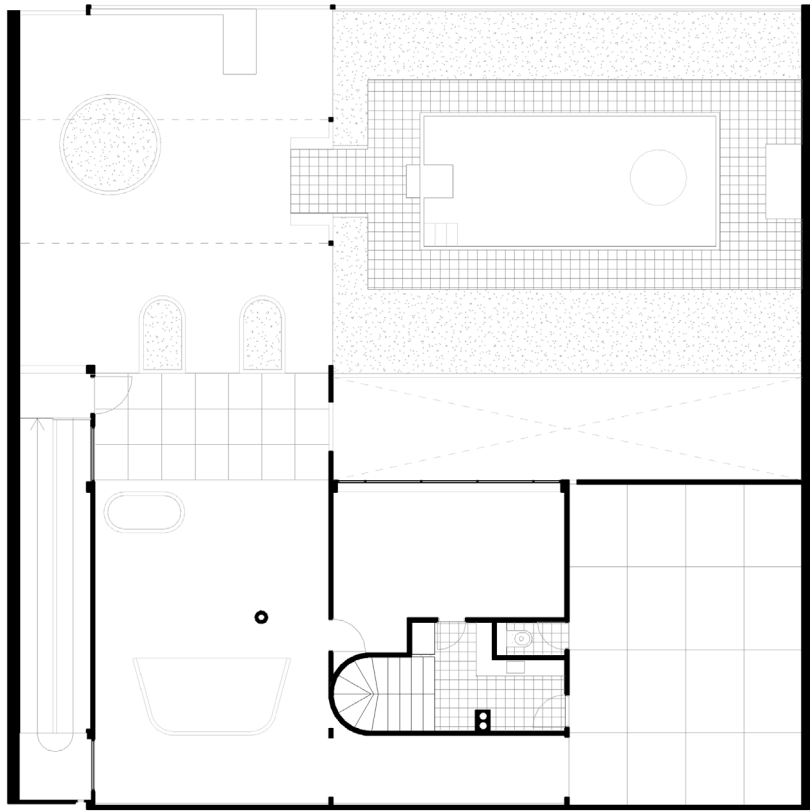
7. Planta de terraza-jardín. Esquemas y representación.

Terrasse

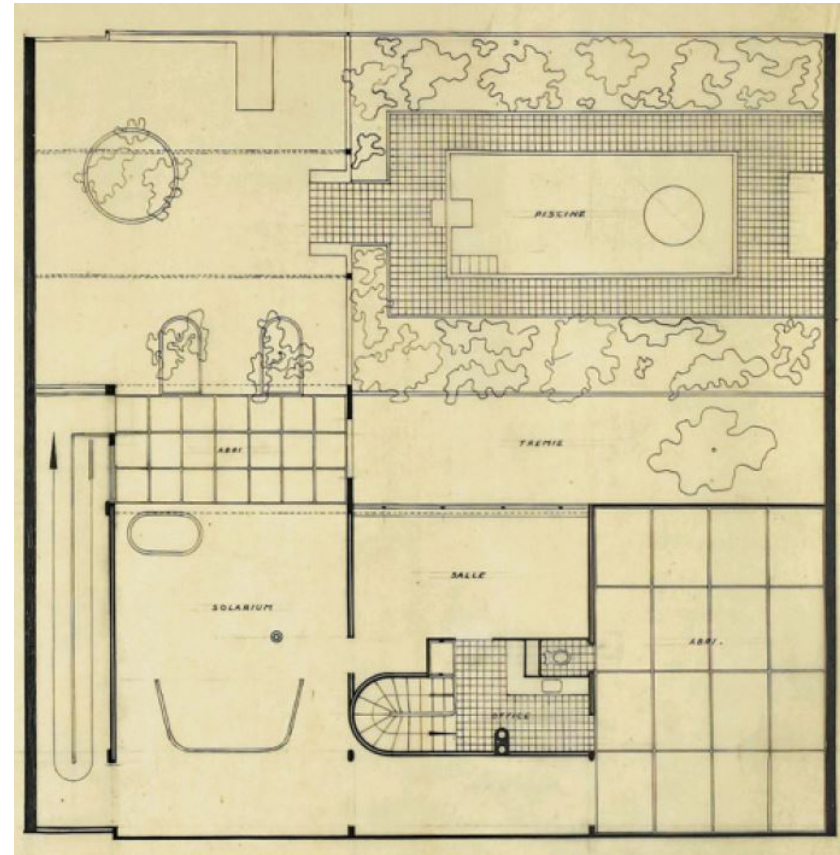
Concluyendo el recorrido ascendente de la rampa y siendo el único acceso principal tras el fin de la escalera de apoyo en la planta inferior, se llega a la cubierta jardín. La L que formaban las dos plantas anteriores se convierte en una C que cubre el patio a doble altura inferior.

Se generan seis zonas estanciales definidas por la geometría estructural. Siguiendo el recorrido de la C encontramos en primer lugar cubriendo el patio la *piscine*, rodeada por una zona pavimentada con baldosa y a su vez separada de las barandillas por una línea de vegetación. Se representa un acceso tras dos escalones (80 cm como mucho) y luego un descenso de 6 escalones, que resultará imposible con las especificaciones e información de croquis y alzados. En segundo lugar aparece un jardín de suelo de grava sin un nombre atribuido, que contiene maceteros, una mesa merendero que nace del muro y que enmarca la vista a la Folie Saint-James con una ventana arquitectónica. Se traza con líneas discontinuas la proyección del sostén estructural del toldo. Tras esto y pavimentado con baldosas de mayor dimensión, aparece el *abri*, cubierto, según concluye la rampa siendo el primer área que uno se encuentra al llegar. A continuación vendrá el *solarium*, con la presencia de un muro que se abre al Sur en forma de U, abrigando del viento y creando la zona idónea de tomar el sol. Se dibuja también una claraboya-macetero sobre la habitación principal y una chimenea de ventilación que nace de la chimenea del salón. Desde aquí se puede ir a la *salle*, cubierta también, o travesar un pasillo que conduce a otro *abri* estando este último sin cubrir

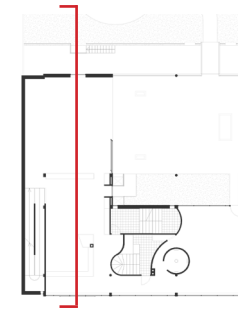
y que posee el único aseo de la planta. El servicio desde su escalera tendrá acceso al office, desde el cual puede salirse directamente a estas dos últimas estancias (**fig. 7**).



Terrasse. Dibujo del autor



Terrasse. FLC 10370



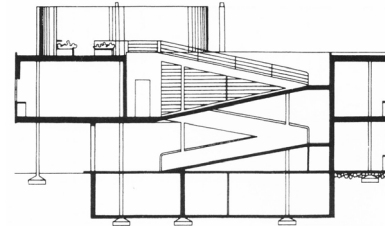
8. Planta +1. Corte de la sección

Sección transversal

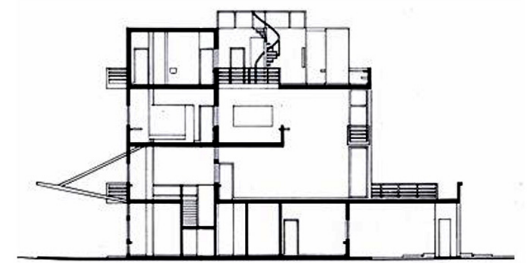
La sección a tinta del proyecto muestra tres de los aspectos más característicos de esta versión del proyecto: la rampa, el estar a doble altura y el desarrollo de la cubierta jardín. Comenzando el recorrido desde la entrada, se dibuja una losa en voladizo de dos metros (la separación mínima impuesta hasta el borde de la parcela en el *Cahier de charges*) que protege el ingreso de la lluvia. Según se entra a la casa uno se encuentra con la rampa, de características similares a la Villa Savoye (**fig. 9**), y el ascenso es inmediato. Por otro lado, la mitad trasera de la planta baja se vincula a la iluminación por medio del jardín inglés mediante ventanas longitudinales. En el piso siguiente a cota del jardín, se secciona toda la zona de estar, salón y biblioteca, abierta a la calle con ventanas longitudinales y al jardín trasero con solamente una ventana cuadrada que en la parte superior de la doble altura se ampliará a un gran ventanal. En la planta segunda la sección corta la habitación de Mme Meyer y el *boudoir*, que asoma al estar, de forma similar a la Villa Stein-de-Monzie (**fig. 10**). Finalmente la sección deja ver el solarium abierto, el pequeño *abri* según termina el recorrido de la rampa, y la estancia sin nombre que se protege del sol mediante un toldo y enmarca el jardín y las vistas a la Folie Saint-James.

Es precisamente en esta sección donde se aprecia la gran ocupación de terreno comparándolo con las versiones anteriores, dejando un jardín trasero de unos seis metros, pero que se separa ocho de la casa, algo que no cumplían las anteriores versiones con la terraza elevada.

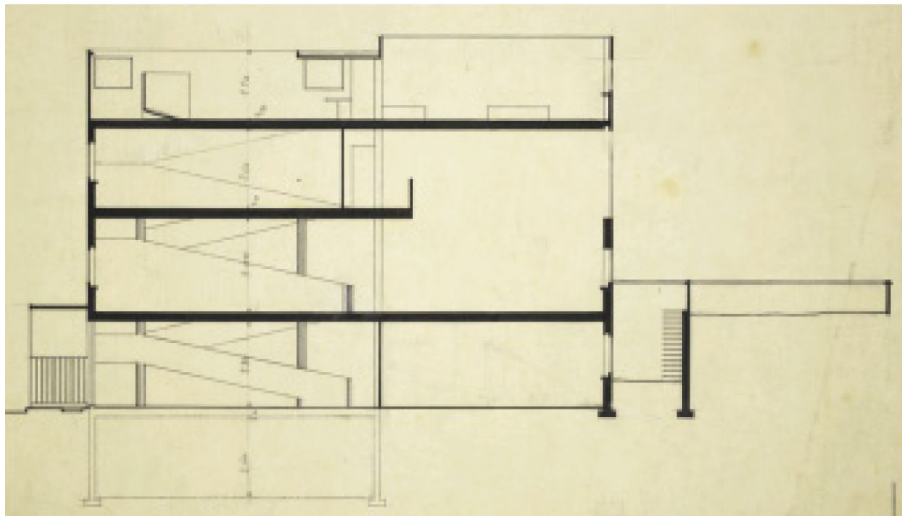
Se dibuja un sótano correspondiente a la sala de calderas.



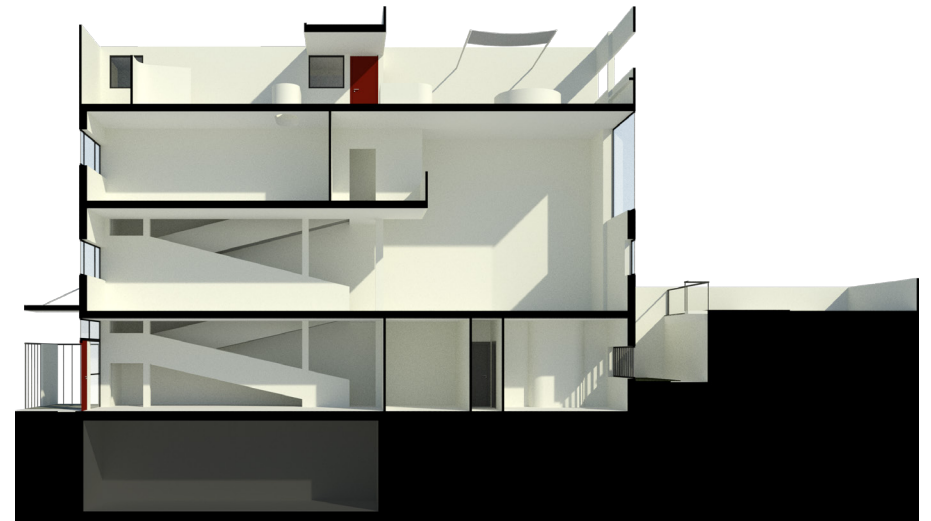
9. Sección Villa Savoye, 1929. © FLC/ADAGP



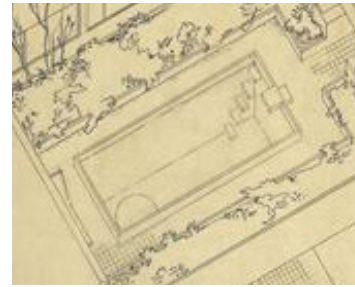
10. Sección Villa Stein-de-Monzie, 1927. © FLC/ADAGP



Sección transversal a tinta. FLC 10372



Sección transversal fugada. Dibujo del autor



11. Zoom de la piscina.



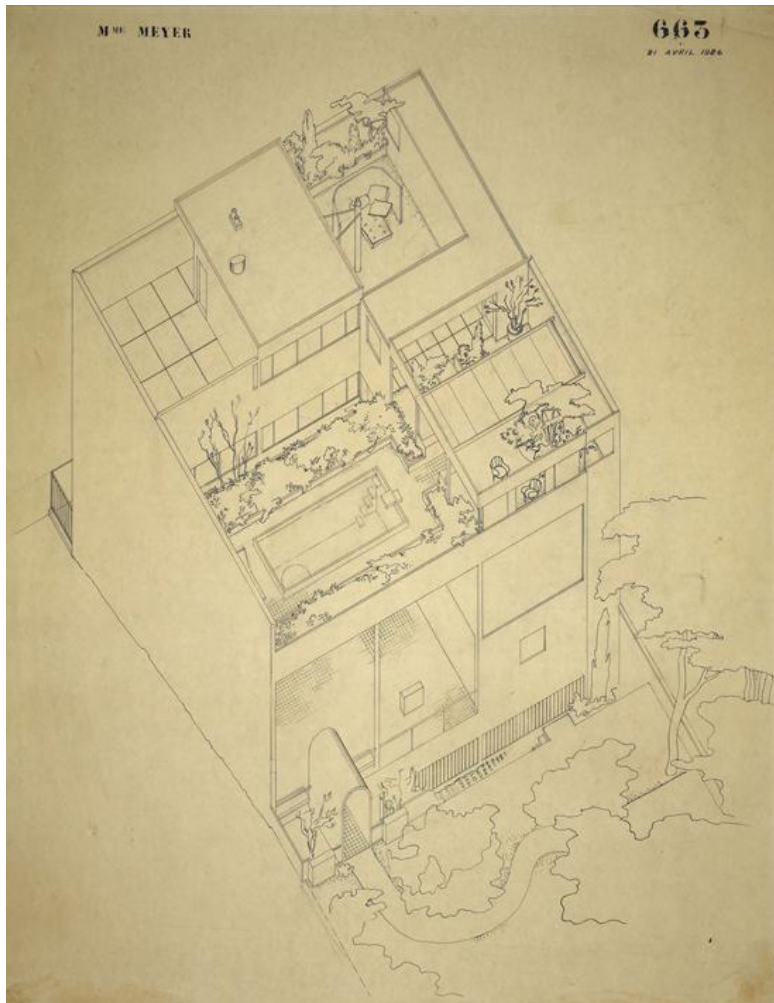
12. Inmuebles Villa, 1922. FLC 19069.

Axonometría

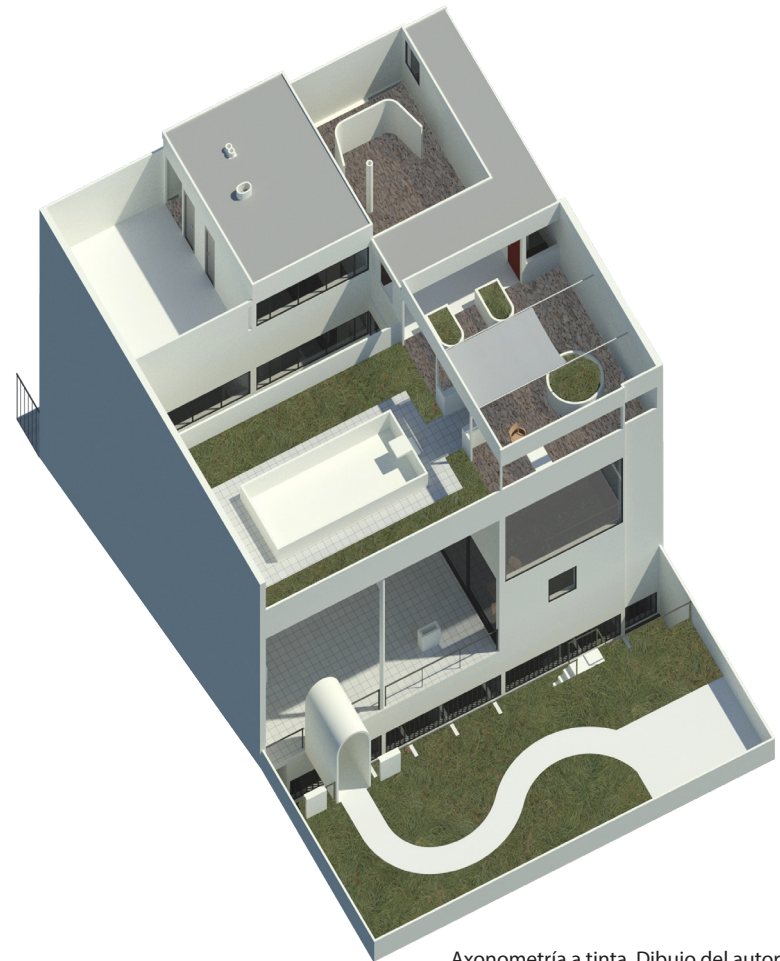
El dibujo axonométrico a tinta aclara la volumetría de la cubierta y de la terraza jardín complementando la información aportada por la sección. La representación es clara en cuanto a la edificación en sí pero se va difuminando en los límites del jardín, quizá para dar a entender la unión de la vegetación propia con la del parque.

Aparecen dos niveles de cota de cubierta: uno inferior en forma de L que techa el ascenso de la rampa y su salida al *abri*, y que marca la altura de los muros ciegos laterales y de la calle. Se prolonga la parte superior generando la pérgola, donde se apoyarán los cables del toldo y se forma el dintel de la ventana arquitectónica a la Folie Saint-James. El nivel de cubierta superior alberga la *salle*, el *réduit* y el pasillo que une el *solarium* y el *abri* descubierta. Tiene un papel compositivo importante en la fachada de la calle, creando una línea que sobresale del paño principal en el medio.

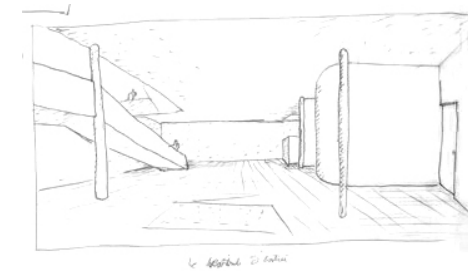
La piscina, como se señaló en la descripción de la última planta, no representa una profundidad factible siendo acorde con el diseño dado (**fig. 11**). Para entrar en ella, el muro asciende 35 centímetros, y se dibuja un fondo que contendría 1,85 metros de altura del agua, hecho que se contradice con la representación del muro del frente del jardín, de 1,20 metros. Aún así existiría la posibilidad de que descendiese bajo el nivel de techo, que se desmiente en el dibujo de alzado y en el croquis 4 de la lámina explicativa del proyecto. La similitud con el esquema organizativo de los Inmuebles Villa (**fig. 12**) es clara.



Axonometría a tinta. FLC 31538



Axonometría a tinta. Dibujo del autor



13. Croquis del hall de la Villa Ocampo, 1928. FLC 24235

Croquis 1

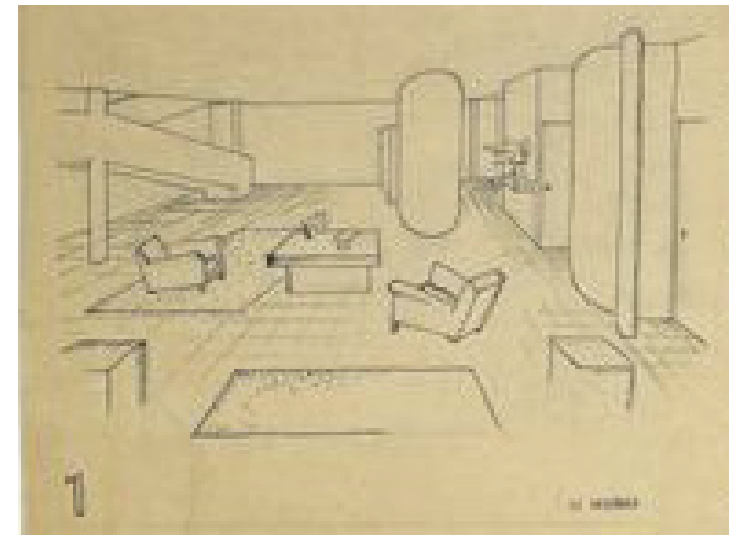
Entrando en la descripción individual de los croquis de la lámina de presentación (**fig. 1**) aparece en primer lugar una vista del hall en la entrada principal. Marca el inicio del recorrido de la *promenade architecturale* con la presencia de la rampa a la izquierda.

Tiene un carácter estancial con la colocación de sillones, que serviría para recibir a invitados de forma breve.

La estructura queda vista, y entre esta los tabiques generan formas a su antojo, liberándose las particiones de función estructural.

Al fondo tras uno de estos tabiques curvos se encuentra el ropero que se ilumina (teóricamente) por la ventana a su derecha. Entre estos dos una puerta da acceso al hall desde la zona de servicio. Las otras dos puertas abren a la escalera principal de apoyo a la rampa y a la derecha a un pequeño aseo.

De forma casi literal se aplica este esquema organizativo y aspecto a la Villa Ocampo (**fig. 13**), proyecto al que esta versión de la Villa Meyer sirvió de referencia directa.



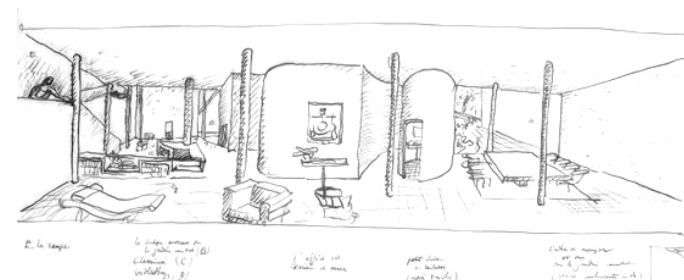
Vista del hall de entrada. Infografía del autor.

Croquis 2

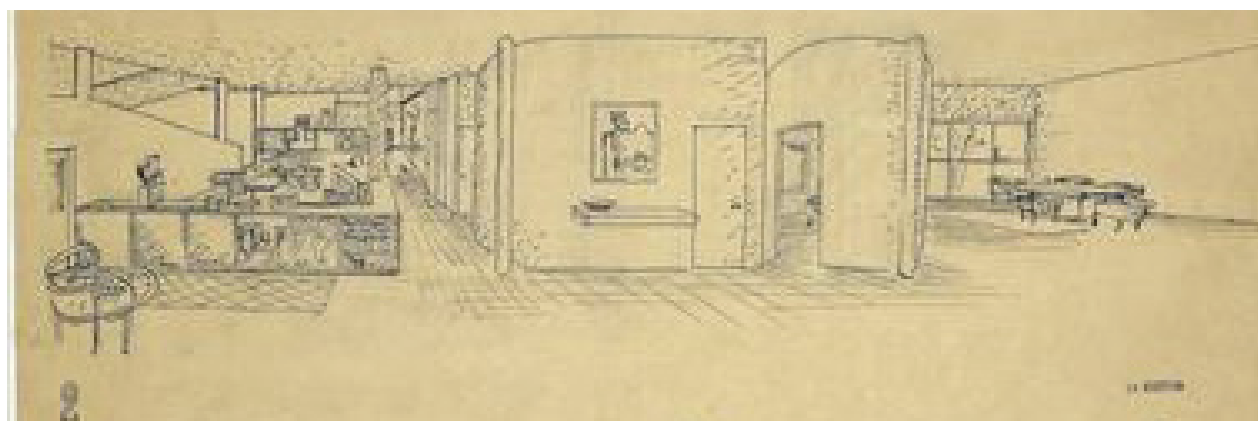
De la misma forma y con el mismo punto de vista que el croquis anterior, se dibuja el interior de la *rez-de-chausée supérieure* en un croquis panorámico que refleja la biblioteca, salón con chimenea y zona de estar en la crujía contigua a la rampa, seguida del área de escaleras y servicios caracterizada por la curvatura de sus tabiques en la crujía central, y finalmente el comedor, que se abre al patio y al frente de la calle, que adquiere un carácter de paso entre estas zonas.

La imagen extraída del modelo BIM, configurada con la orientación real del proyecto, muestra las distintas intensidades de luz de las estancias, y en la zona de estar se ilumina abundantemente, reduciéndose progresivamente en salón y biblioteca, acorde a los usos de cada una. En el comedor el patio cubierto que lo precede hacia el Sur atenúa la luz, haciendo de esta estancia un lugar más íntimo, separado de las llegadas mediante rampa y escaleras.

La traslación de las ideas de la Villa Meyer a la Villa Ocampo (**fig. 14**) es tan literal que en el croquis de la primera planta se repite hasta la colocación del mobiliario.



14. Croquis de la primera planta de la Villa Ocampo, 1928. FLC 24235

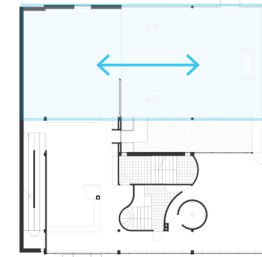


Vista panorámica de la planta primera. Infografía del autor.

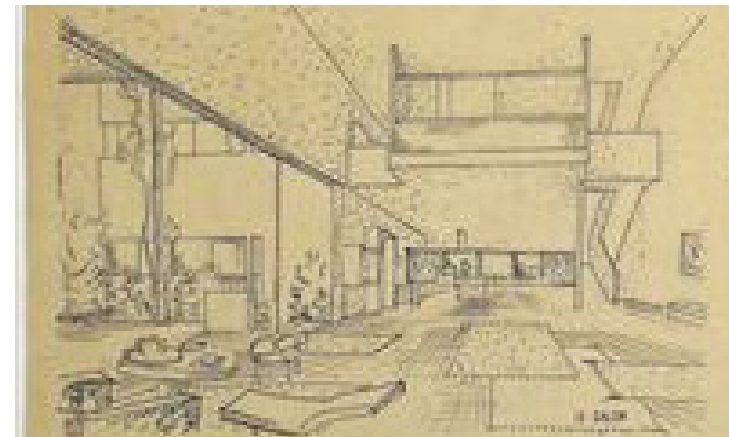
Croquis 3

En sentido contrario al croquis 2, Le Corbusier ilustra la vista desde el fondo de la zona de estar hacia la calle. Se ve la llegada desde la rampa a este área, singular por su doble altura y un acristalamiento en todo el lateral que dividido en tres paneles correderos permite abrirse al patio cubierto relacionándolo con la zona de estar y ampliándolo al triple de superficie al considerarlo la misma estancia (**fig. 15**). Su representación original en planta (página 57) no diferencia pavimentos y las ventanas corredera se dibujan abiertas, por lo que la intención está bien definida.

Singular es también el voladizo que asoma a esta estancia desde la planta superior, con llegada directa desde la rampa y continuando por tanto la *promenade architecturale*. Lo ocupa el *boudoir* y se abre en la parte frontal, con una barandilla y una barra que recuerdan al de la versión anterior, mientras que los lados son muros de forjado a techo, que podrían sostener dicho voladizo. Este se ilumina desde un lateral por una ventana que se abre a la parte sin cubrir de la C que forma la planta de cubierta. También lo ilumina la gran cristalera que se abre en la planta superior de la fachada del jardín, que enmarca la vista del *boudoir* a la Folie Saint-James desde el interior.

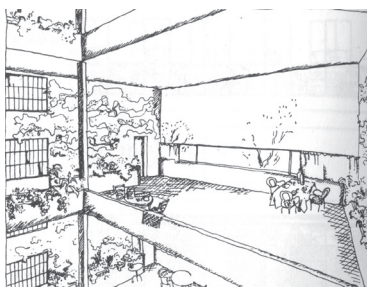


15. Rez-de-chausée supérieur. Vinculación del estar con el patio.

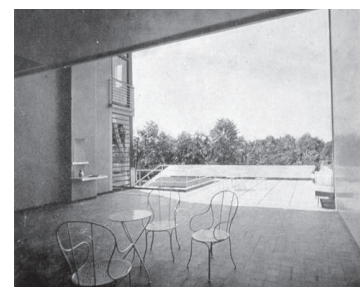


Vista de la sala de estar. Infografía del autor

Croquis 4



16. Croquis del patio en altura de los Inmuebles Villa, 1922. FLC 19069



17. Terraza y patio elevado. Villa Stein-de-Monzie, 1927 © FLC/ADAGP



18. Puerta simbólica de acceso. Edificio de la Asociación de hilanderos de Ahmedabad, 1954. © FLC/ADAGP

El cuarto croquis sigue centrado en el área de relación entre las estancias de la planta baja con el patio cubierto. Con el punto de vista desde el comedor la vista se abre hacia el patio, pudiéndose apreciar en primer plano la parte no cubierta, llena de vegetación y que separa visualmente el comedor de la parte cubierta, considerada más bien de ocio. La cristalería de puertas correderas de la sala de estar se representa abierta y con unas cortinas a modo de telón teatral hacia el patio.

Se dibujan los dos pilares que sostienen la cubierta del patio unidos por una viga de gran canto, comprensible teniendo en cuenta que se planteaba ubicar allí encima la piscina. Sin embargo, este dibujo desmiente la remota posibilidad que había en la axonometría (**fig. 11**) de que la piscina fuera factible al encontrar un techo completamente liso que exigiría una cota inferior para adquirir la profundidad representada de la piscina.

La configuración del croquis se dibujó anteriormente para explicar los patios en altura de los Inmuebles Villa (**fig. 16**), en los que el área con vegetación sin cubierta representaría la planta baja del bloque de inmuebles, que se abre verticalmente.

Pasando a la obra construida, encontramos un patio elevado cubierto aunque de menores dimensiones en la Villa Stein-de-Monzie (**fig. 17**), que seguramente sea traslación directa de este planteamiento.

La vista se remata con una puerta simbólica con forma de arco que ocupa la pasarela de unión con el jardín posterior, símbolo tradicional de varias culturas como la japonesa, que Le Corbusier introducirá también entre otros proyectos en el edificio de la Asociación de hilanderos de Ahmedabad (**fig. 18**), tras el recorrido de ascenso, con un fondo vegetal como en este caso.



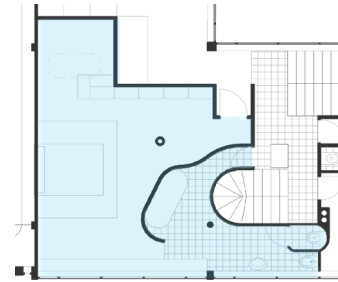
Vista del patio inferior. Infografía del autor.

Croquis 5

Tras describir las estancias de la *rez-de-chausée supérieure*, el quinto croquis ilustra la habitación principal en el *étage* o planta principal y perteneciente a Mme Meyer. El perímetro de esta se antoja irregular (**fig. 19**), zonificando la propia habitación y el baño que la equipa. La parte superior en planta e izquierda en el croquis crea un espacio de tocador, iluminado cenitalmente por una claraboya. Se recoge del resto por el mobiliario y solo se accede desde la zona de la cama, generosa en dimensiones y con un fondo de muros sinuosos muestra de la ejecución de una planta libre de muros estructurales. Aparece un cilindro en el croquis que a primera vista parece un pilar pero que según la planta se corresponde con la salida de humos de la chimenea del salón, que podría tener la función de calentar la habitación también. El pilar estructural se localiza detrás del muro curvo del fondo, que separa la zona de baño, lavabo y bidet de la de dormir, careciendo de puerta, que solamente existe para el inodoro. Asoma en el dibujo la esquina de una puerta que abre directamente a la zona de baño desde el pasillo.

Existe una configuración similar pero de distinto uso de nuevo en el Edificio de la Asociación de hilanderos de Ahmedabad (**fig. 20**).

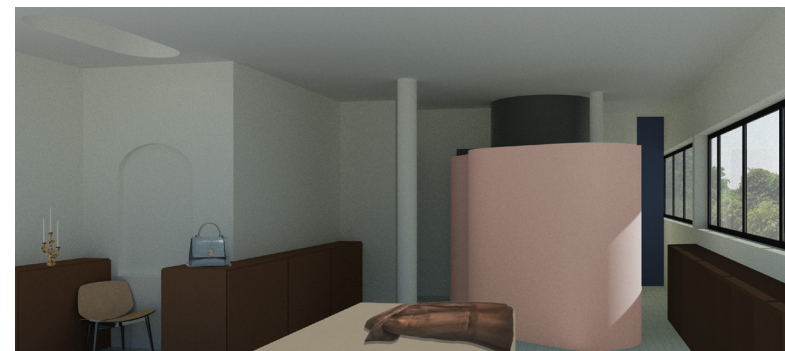
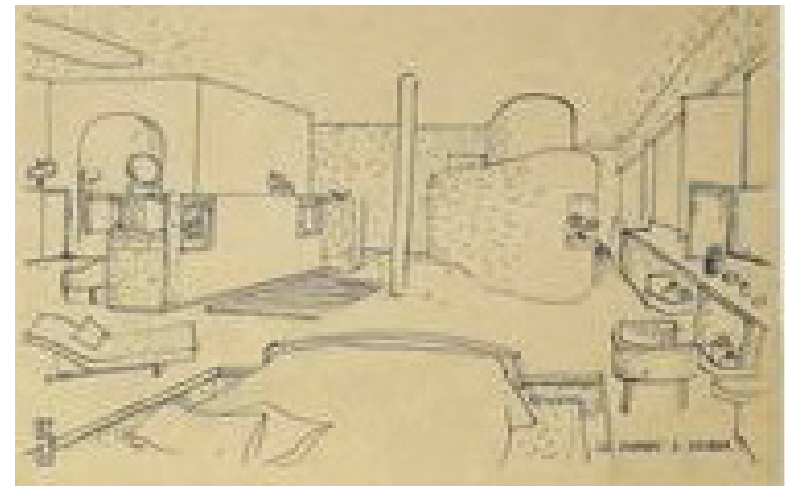
La iluminación se realiza por ventanas longitudinales que dan a la calle y que incorporan en su alféizar elementos muebles.



19. Zoom de la habitación de Mme Meyer en el *Étage*.



20. Interior del Edificio de la Asociación de hilanderos de Ahmedabad, 1954. Foto por Vishal Dhingra, 2012.



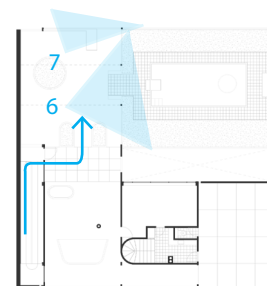
Vista de la habitación de Mme Meyer. Infografía del autor

Croquis 6 y 7

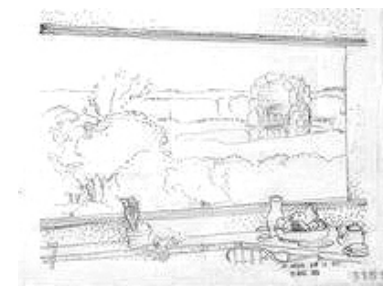
Como representación de la cubierta jardín y finalización del recorrido de la rampa (**fig. 21**) aparecen los últimos dos croquis, con ambos puntos de vista desde el área a modo de pérgola que carecía de nombre. Desde ella entre maceteros arquitectónicos se generan dos perspectivas: la primera de ángulo muy amplio que abarca desde la ventana arquitectónica longitudinal al parque al límite del *abri* cubierto, barriendo la mencionada zona sin nombre cubierta por un toldo móvil y que da acceso a la zona de la piscina, representada al fondo.

El segundo (**fig. 22**) ilustra la vista desde este área hacia la Folie Saint-James, detallando incluso la gruta de este. Tiene un carácter casi de ‘bodegón racionalista’ con la incorporación de frutas, jarrones y la mesa del merendero, que por otro lado formaban parte de la temática de los cuadros puristas.

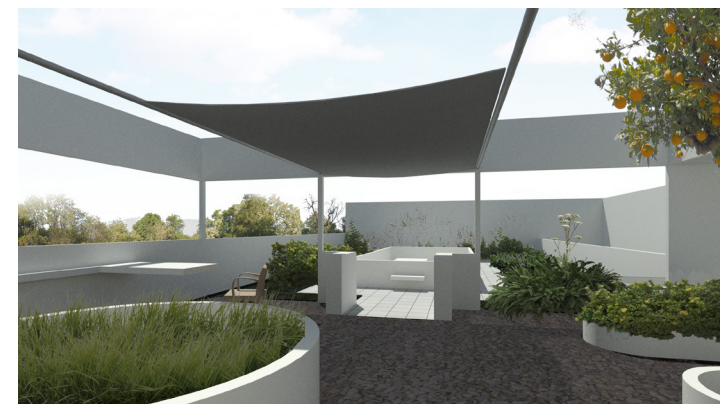
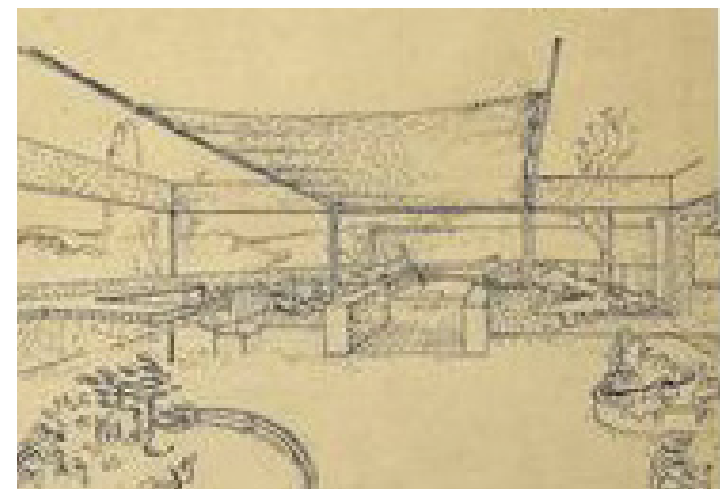
A pesar de que la ubicación estaba clara si no desde un principio sí desde el “primer proyecto”, se hacía referencia a la enmarcación de las vistas al finalizar el recorrido de ascenso por la casa en los textos de descripciones de las láminas y en la correspondencia, pero hasta este momento no se había reflejado de manera gráfica esta intencionalidad, dando el sentido completo al fin del ascenso y como culminación de dicha *promenade architecturale*, como ocurrirá en la Villa Savoye.



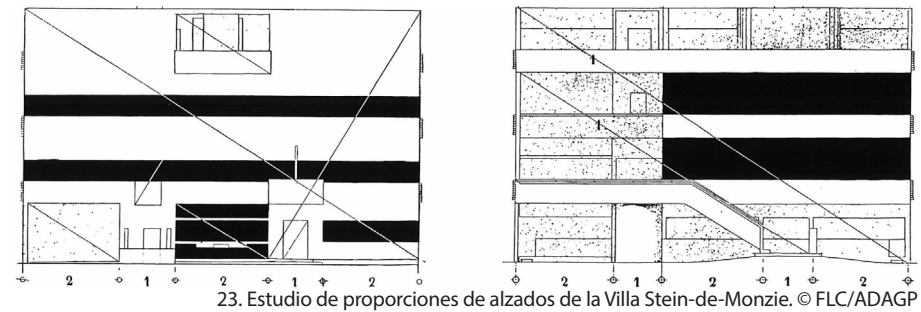
21. Planta de terraza-jardín. Perspectivas.



22. Croquis 7.



Vista de la cubierta jardín. Infografía del autor



23. Estudio de proporciones de alzados de la Villa Stein-de-Monzie. © FLC/ADAGP

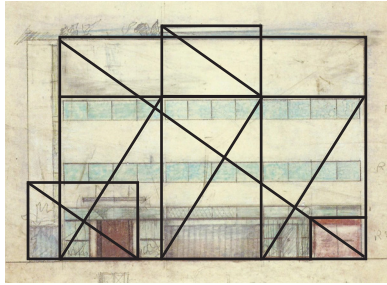
Alzados

En el “segundo proyecto” se producen los primeros documentos de alzado hasta entonces.

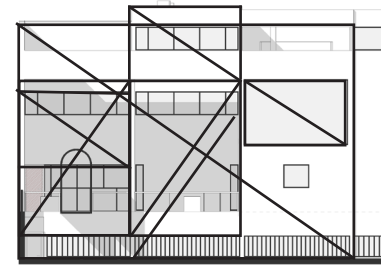
Tal y como empezó a realizar Le Corbusier (aunque se trate de un recurso ya utilizado en la arquitectura clásica) desde la Villa Schwob a la Villa Stein-de-Monzie (**fig. 23**), los alzados contienen relaciones dimensionales, que establecen los principios del trazado regulador, y que generan fachadas con proporciones áureas. En el caso concreto de la Villa Stein-de-Monzie, escogido por su similitud con el “segundo proyecto” se establecen las relaciones áureas mediante diagonales y se indican las relaciones 1-1 y 1-2 entre las franjas ciegas y acristaladas, sombreadas en negro para resaltarse unas y otras. La organización de la fachada delantera es similar a la Villa Meyer aunque volteada horizontalmente, con tres entradas en el mismo frente de los distintos usos: una entrada principal bajo un gran voladizo a un lateral, una entrada secundaria y una puerta de garaje al otro lateral. En el alzado de la calle de esta versión de la Villa Meyer se indican suavemente a lápiz los trazados diagonales de las proporciones áureas, remarcados en el esquema (**fig. 24**). Existe un cambio en la división de las ventanas con las carpinterías, así como la colocación de la puerta de entrada del servicio, en el alzado a croquis en la crujía derecha y en el redibujado, en el centro, acorde con los planos delineados a tinta que implican un mayor desarrollo del proyecto y que enfatiza una simetría de las tres crujías que sin embargo no adopta un papel protagonista en la composición, sino que es un resultado funcional.

La fachada posterior de la Villa Stein-de-Monzie (**fig. 23**) presenta también un patio en altura cubierto, pero de menores dimensiones, y solo se representan dos líneas diagonales que expresen la proporción áurea. En el caso del alzado posterior en croquis de la Villa Meyer, no aparece ninguna línea diagonal que pueda dar a entender que también se establecen proporciones áureas, pero según he superpuesto con el alzado redibujado, existirían varias de estas líneas diagonales que relacionan huecos, alturas y dimensiones estructurales (**fig. 25**).

Varía respecto al alzado posterior original la ausencia en este de una puerta de acceso al patio inglés en planta baja, que sí aparece en los planos, además de las dimensiones y divisiones de algunos huecos mediante las carpinterías. Destaca en él la gran cristalera que abre en la planta superior de la sala de estar, sobre una más pequeña centrada en la planta inferior, y que enmarcan cada una a su escala el parque de la Folie Saint-James.



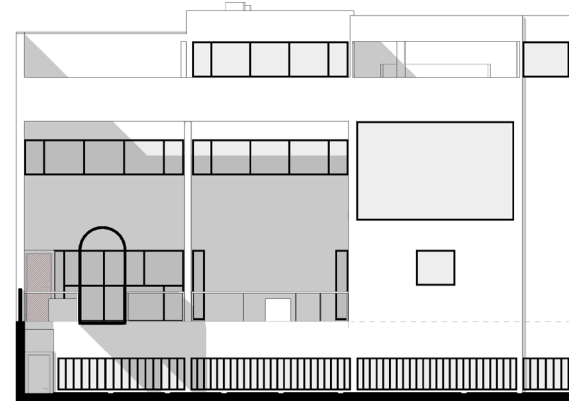
24. Estudio de proporciones áureas sobre el alzado de calle de la Villa Meyer.



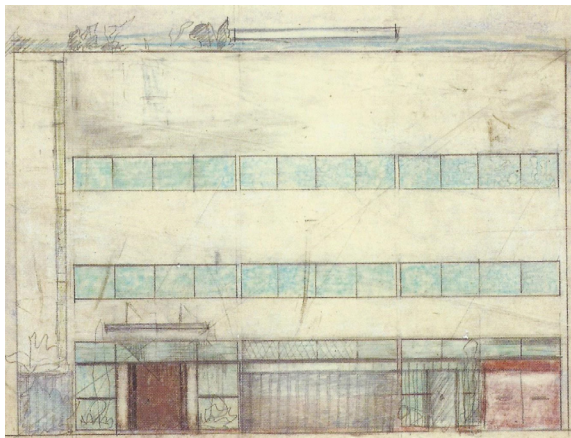
25. Proporciones áureas sobre el alzado trasero de la Villa Meyer.



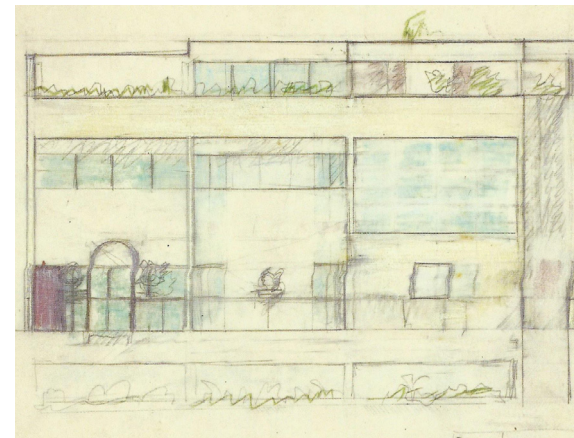
Alzado delantero. Dibujo del autor



Alzado trasero. Dibujo del autor



Alzado delantero. FLC 10585



Alzado trasero. FLC 10585



26. Restitución de la Villa Martínez de la Hoz, 1930.
© Dionisio González, 2013.

Vista desde la calle

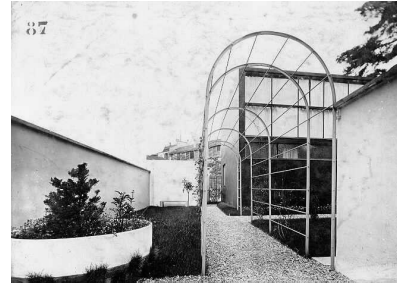
La fachada de la calle se compone de un plano principal liso, que ocupan las tres crujías derechas, enrasados sus pilares con la fachada y que impiden que las ventanas longitudinales de las dos plantas superiores vayan de extremo a extremo, dividiéndolas en tres partes. El acristalamiento en planta baja es mayor en la entrada, resguardada por una losa en voladizo con presencia importante, así como en la entrada y zona de servicio. El otro paño se retranquea ligeramente en la crujía izquierda que se corresponde a la rampa, y la presencia de una ventana vertical en el límite de ambos paños enfatiza este desplazamiento.

Es de destacar también que en la central de las tres crujías iguales aparece una sutil línea de cubierta a una cota superior, similar a la que proyectó para la Villa Martínez de la Hoz (**fig. 26**) y que han definido así por su apariencia: “*La Villa Meyer es un volumen de ortoedro que Le Corbusier definirá como liso y unitario, “Como un baúl de viaje de agradables proporciones”.*” (Curtis, 1986). Parecería de hecho que esta línea superior es un asa de una maleta.

En la representación de las carpinterías de las ventanas responde a las divisiones seccionadas en planta, también presentes en la axonometría (página 83), y no en la manera que aparece en el croquis de alzado (página 91), resultando de la forma reflejada en la siguiente infografía.



Vista desde la calle. Infografía del autor



27. Maison Tarnisien, 1926. © FLC/ADAGP



28. Restitución de la Villa Ocampo, 1929. © Dionisio González, 2013.

Vista desde el jardín

En contraste con el liso total de la fachada a la calle, el frente posterior se abre al interior formando el patio cubierto, y presentando una variedad de huecos que le da un carácter completamente distinto.

En cuanto a la implantación, el hecho de ocupar todo el ancho de la parcela la configura como una vivienda pensada para colocarse en hilera, ya que de no ser así las edificaciones vecinas, con aberturas a los laterales, quedarían descontextualizadas. De haberse ejecutado de esta manera a pesar de incumplir la condición de vivienda aislada impuesta en el *Cahier de charges*, seguramente las viviendas contiguas lo serían también, como se encuentran varios ejemplos en la proximidad del barrio.

Llama la atención la forma de la pasarela de acceso desde el jardín, a modo de puerta arcada, con una geometría que ya ejecutó como soporte para enredaderas en el jardín de la desaparecida Maison Tarnisien (**fig. 27**) en el mismo 1926, así como el tipo de maceteros de la imagen, que aparecen en la cubierta.

Se ejecutó un ejemplo de patio elevado y cubierto de características similares posteriormente en la Villa Stein-de-Monzie (1927), pero el ejemplo que más relación guarda con esta versión de la Villa Meyer es, como ya se ha descrito a lo largo de los croquis, la Villa Ocampo (**fig. 28**), tanto en el interior como en el exterior. Se asemejan en la disposición de las plantas y en los huecos de fachada, con la diferencia casi única de un volumen colgado en la parte izquierda del patio. La condición que las diferencia es que la Villa Ocampo

se localiza en un terreno llano, y aunque las estancias del servicio estén en planta baja, para garantizar un espacio abierto con intimidad fuera de las vistas del servicio Le Corbusier recurre a una terraza elevada similar a la del “primer proyecto” y la Villa Stein-de-Monzie. No es esto necesario en el “segundo proyecto” de la Villa Meyer gracias al patio inglés que ilumina las habitaciones del servicio.



Vista desde el jardín. Infografía del autor

¿“Tercer Proyecto”?

1926

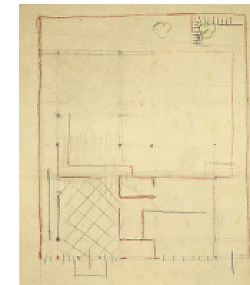
La existencia de un denominado “tercer proyecto” causa discordancias entre los autores principales sobre el tema (María Candela Suárez y Tim Benton). El salto de una cifra en la nomenclatura de las versiones del proyecto solo parecería justificable en el caso de que esta hubiese desaparecido sin copias o de que el autor haya decidido expresamente no publicarlo pero sí admitiendo su existencia. La ausencia de este número en el archivo trae consigo dos planteamientos distintos: Tim Benton opina que sí existió un “tercer proyecto” como tal, adjuntando en *The Villas of Le Corbusier: 1910-1930* las plantas de lo que María Candela Suárez denomina “Grilla alternativa del segundo proyecto” incluyéndola como un subapartado del “Segundo proyecto”.

La documentación se compone de solamente cuatro plantas a croquis en lápiz y color. El desarrollo de las plantas es mínimo (**fig. 1**), apenas representando la estructura, particiones, masas vegetales y puntualmente algunas piezas de mobiliario, incluso limitando la representación de las piezas de comunicación vertical a un simple rectángulo en algunas de ellas.

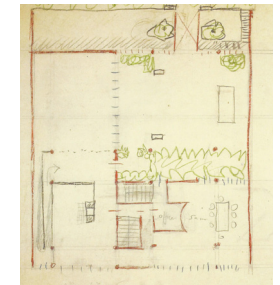
De características similares a la versión anterior pero reduciendo el número de muros curvos, así como el voladizo interior del *boudoir* y de la piscina de la cubierta-jardín surge como una posible respuesta a un primer contacto con los presupuestos, intentando la consecuente reducción de costes más directa.

Respecto al momento en el que se generó esta pseudo-versión, Suárez mantiene que la distancia temporal entre esta y la producción de documentos del “segundo proyecto”, fue mínima, y reafirma el hecho de incluirla dentro de un subapartado del “segundo proyecto” con el siguiente párrafo:

“Este juego de planos parece dibujado por la misma mano que realizó los demás borradores. Por lo tanto, aunque la distancia temporal entre un plano y otro fuera mínima, debe ser considerada. (...) Un lapso de tiempo, por mínimo que sea, permite que el dibujante vaya puliendo, con cada paso, aspectos poco defi-



1. Rez-de-chausée inférieur.
FLC 10395



2. Rez-de-chausée supérieur.
FLC 10395

nidos, en un proceso que no es lineal, sino de idas y vueltas. Pulir es un acto que puede ocurrir de varios modos: depurando la solución (...) o borrando la solución existente y proponiendo una nueva; apartando la solución a la vista y retomando otras ya propuestas, incluso abandonadas” (Suárez, 2006)

Esta versión sería por tanto resultado de retomar un planteamiento.

Se simplifican las líneas, se modifican algunos recorridos y la grilla estructural, pasando de la modulación estructural transversal BAAA apreciable en el frente de la calle (página 93) a una BACAC (**fig. 2**), que según lo que se dibuja, queda integrada al igual que el “segundo proyecto” en plano de fachada, cambiando la apariencia de las ventanas longitudinales.

La definición exclusivamente en croquis en planta y la similitud con lo anterior parece que determinaron su no continuidad en el proceso, que quizá no conseguía el ahorro presupuestario al que habría que llegar, implicando que esta variante del segundo proyecto o tercer proyecto nunca llegasen a enviarse a Mme Meyer o a su madre.

Esta actitud reduccionista precede al “cuarto proyecto”, creado con la misma voluntad pero tomándose estos recortes más seriamente, intentando no obstante mantener el carácter del proyecto donde es posible.

“Cuarto proyecto”

Junio 1926

La carta del “segundo proyecto” en abril de 1926 fue sucedida por un envío de presupuestos a Mme Hirtz en el mes siguiente. El precio máximo acordado era de 350.000 fr., y los presupuestos de la última versión del proyecto ascendían a 512.500 fr. según exponía Pierre Jeanneret (FLC H3-1-58). En el estudio estuvieron barajando distintas posibilidades para reducir tan elevada suma: desde ahorrar en acabados, reducir las dimensiones, eliminar la piscina... tanteadas algunas de ellas en el “tercer proyecto” o “grilla alternativa del segundo proyecto”.

La información que se hizo llegar a Mme Hirtz fue muy general, asegurándole que el coste entraba dentro del presupuesto al obviar ciertos cargos, e invitándole a tener una reunión presencial para firmar el contrato de ejecución, asegurando que tras tener la firma obtendría toda la información detallada de los presupuestos. Mme Hirtz respondió comunicándoles que por el momento iban a pausar las negociaciones debido a estar en un mal momento económico, pero con intención de retomarlas lo más pronto posible (FLC H3-1-13). Haciendo caso omiso a esta pausa, en junio de 1926 ya estaba listo el que llamarían “cuarto proyecto”, que modificaba ciertos aspectos acordados entre ellos anteriormente y que intentaba enfrentarse de una manera más realista al presupuesto acordado.

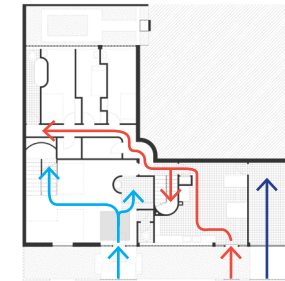
El siguiente intercambio se data en diciembre del mismo año, hacia Mme Meyer “y no a su madre, que ya no respondía” (Suárez, 2006), adjuntándole los planos de la última versión. Tras conocer el envío de esta carta y la existencia de los planos de un nuevo proyecto después de haber dicho que se pausaba la negociación, Mme Hirtz responde, explicando que se presentó en el estudio en junio según habían acordado, y que estuvo esperando a ser recibida, cosa que no ocurrió (Mme Hirtz decía que la reunión había sido acordada para las 15:30, mientras que en la agenda de Le Corbusier figuraba las 14:30). Muestra su asombro reaccionando a la producción de un proyecto cuando había dicho que se esperaba a un nuevo aviso para continuar, y alega que el mal momento económico que provocó la pausa del proceso productivo del

proyecto había empeorado (sin tener un contrato firmado), dejando caer que se ponía fin a la negociación y por tanto al proyecto.

Se trata de una versión reduccionista del “segundo proyecto” y que obligada por el presupuesto sacrifica la rampa, el espacio de salón-estar a doble altura, el *boudoir*, la piscina... que vienen a ser las estancias que podrían definirse como más burguesas y con más voluntad espacial. Hay una reducción drástica también en superficie y número de estancias.

Conserva la disposición en L desde la *rez-de-chausée inferieur*, y que se convierte en C en la planta de terraza, creando un patio elevado similar al de la versión anterior, pero que en esta queda abierto en el frente del jardín.

La documentación que he podido reunir se compone de planos en croquis y a tinta, una axonometría a tinta, dos secciones a tinta y estudios de alzado en croquis y a tinta.



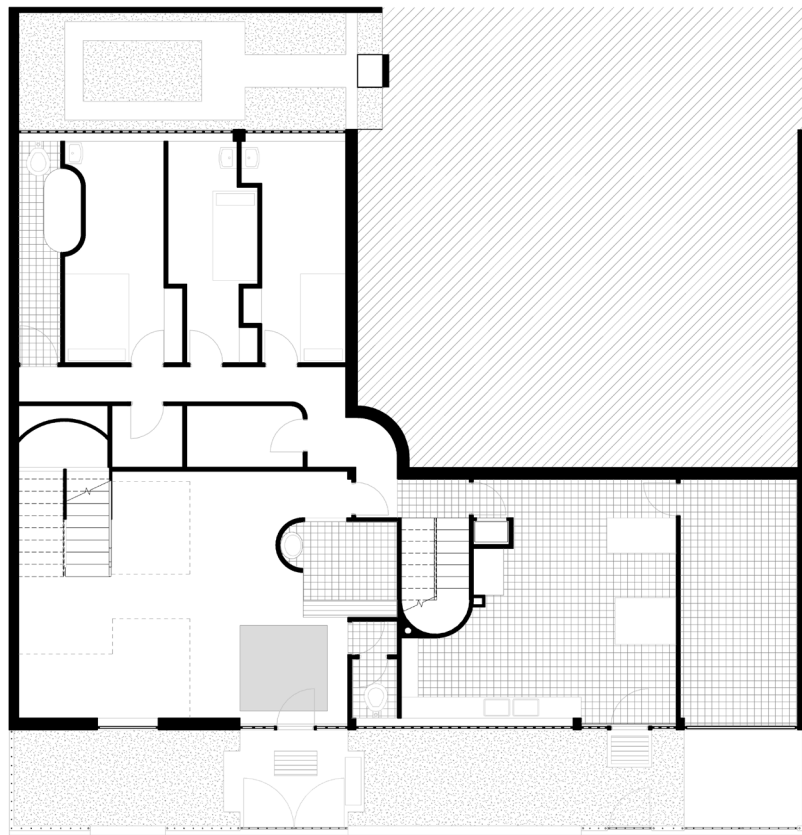
1. Rez-de-chausée inférieur.
Esquemas.

Rez-de-chausée inférieur

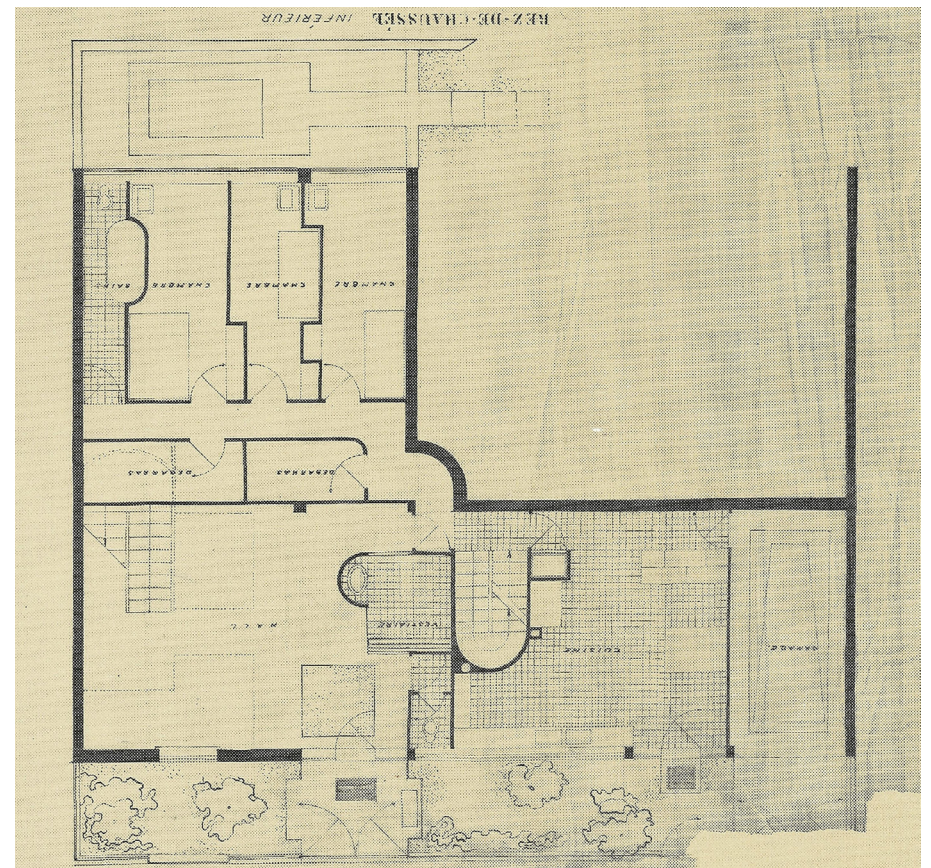
Las condiciones de implantación son similares a las del “segundo proyecto”, utilizando todo el ancho de la parcela, generando una tipología de vivienda en hilera, y considerando la diferencia de cota de un nivel entre el frente de la calle y el frente posterior.

Se distribuye formando una L, en la que el recorrido principal accede por la izquierda y se abre al hall, con acceso directo a un WC y ropero, similar a la versión anterior pero que en el lugar de la rampa ubicará las escaleras en un singular espacio a doble altura. El servicio accede directamente a la cocina, de grandes dimensiones, y continúa hacia la parte trasera, donde abiertas hacia el jardín inglés se encuentran tres habitaciones del servicio y una sala de baño. Este jardín, que en la versión anterior ocupaba todo el ancho de la parcela y tenía una salida directa desde la planta inferior, ocupa en este caso la mitad del ancho y se accede desde el nivel superior por una escalera integrada en el terreno, generando un descenso ataluzado. Sin iluminación natural aparecen dos pequeños débarras (almacenes) contiguos a la escalera principal. El garaje, a la derecha del todo, tiene acceso directamente a la cocina.

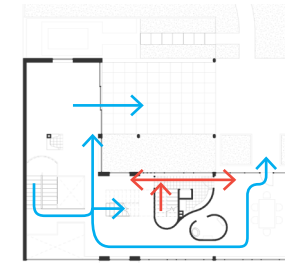
El sacrificio de una porción tan considerable de superficie respecto al “segundo proyecto” ha supuesto que estancias como la sala de lavado, planchado, secado o los trasteros desaparezcan, sin reubicarse en otra planta y restando no el carácter pero sí la funcionalidad burguesa de estas.



Rez-de-chausée inférieur. Dibujo del autor



Rez-de-chausée inférieur. FLC 10374



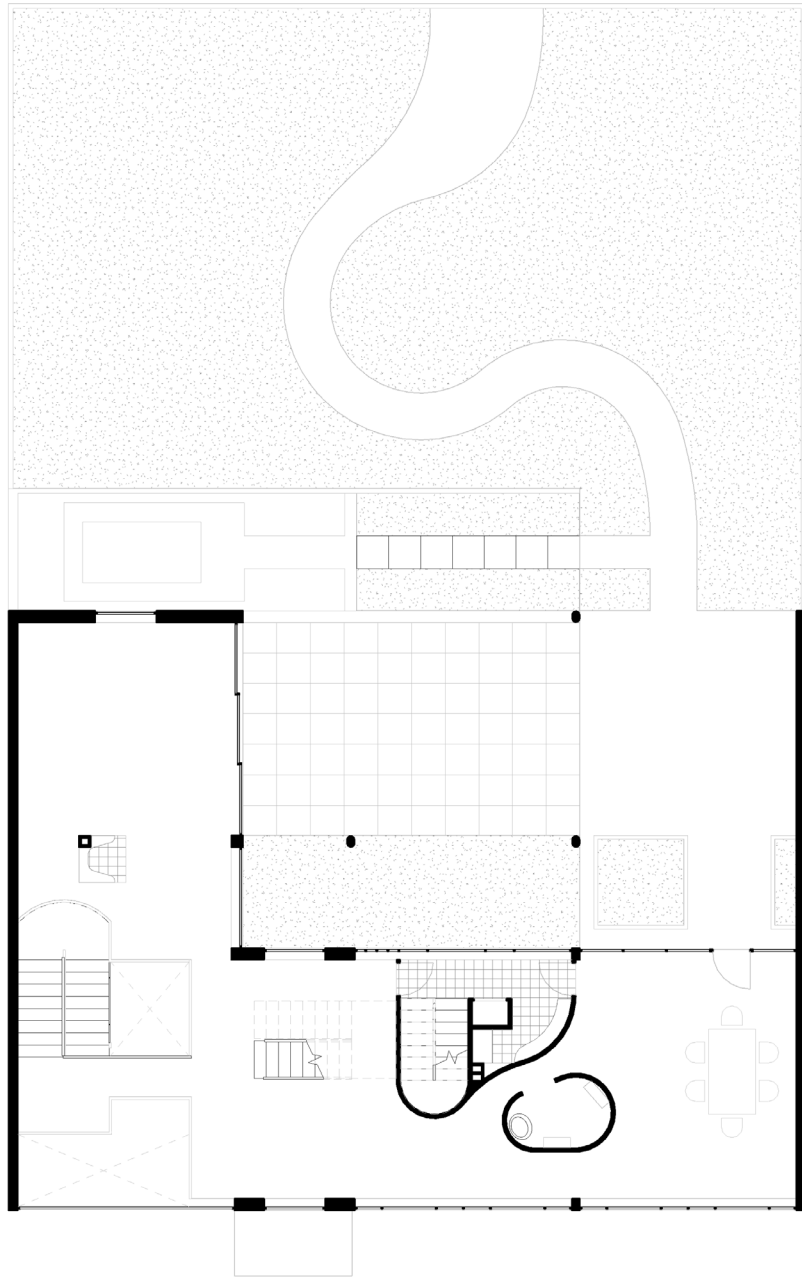
2. Rez-de-chausée supérieur.
Esquemas.

Rez de chaussée supérieur

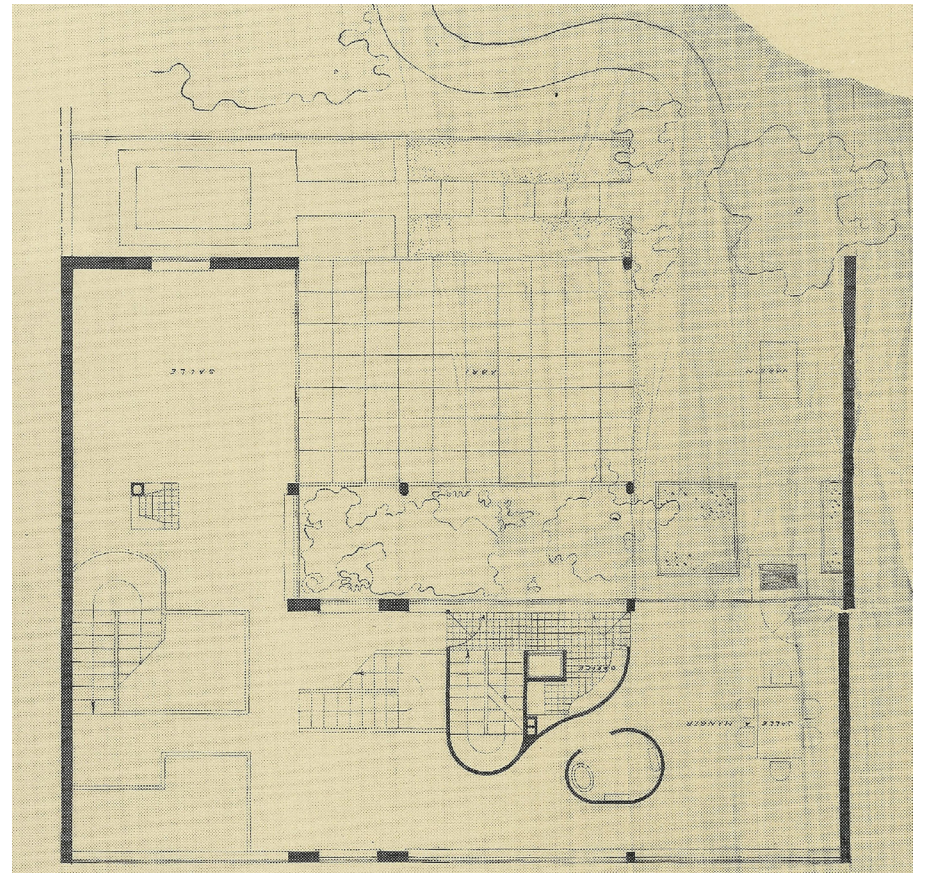
La planta de acceso a cota del jardín mantiene la distribución en L pero suprime la superficie interior de las dos crujías horizontales superiores de la segunda crujía vertical. Es característica también la supresión de uno de los pilares del frente del jardín, que no parece ser un error ya que se suprime también en la siguiente planta y en la axonometría.

El recorrido principal llega desde la escalera izquierda, y asomando hacia el gran ventanal de la calle en el descansillo, se conecta con el resto de la casa con una pequeña pasarela sobre el espacio a doble altura. Hacia la parte trasera se encuentra la *salle* (sala de estar), con una pequeña ventana al jardín y abierta en toda una cristalera hacia el patio cubierto, de la misma forma que en el “segundo proyecto” pero sin una doble altura. Se representa en ella una chimenea exenta que zonifica esta sala de estar. Hacia la derecha aparece una segunda escalera, que asciende a la planta superior, y tras esta, una tercera escalera, del servicio, que se enlaza desde un muro curvo con un pequeño *office*, vinculado a la última estancia interior: la *salle a manger* (comedor), que se abre al frente de la calle y al jardín posterior, en esta versión sin estar cubierto en esta crujía.

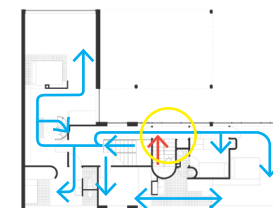
En la disposición del patio aparece el mismo componente vegetal que en la versión anterior en el interior de la C que genera la cubierta, y que se relaciona con el planteamiento de los Inmuebles Villa (1922) (página 87 **fig. 16**). La representación de pavimentos incluye baldosas en la parte cubierta, vegetación, y gravilla desde la puerta del comedor hasta el jardín posterior, prolongándose en un camino sinuoso. que se une también con el jardín inglés.



Rez-de-chausée supérieur. Dibujo del autor



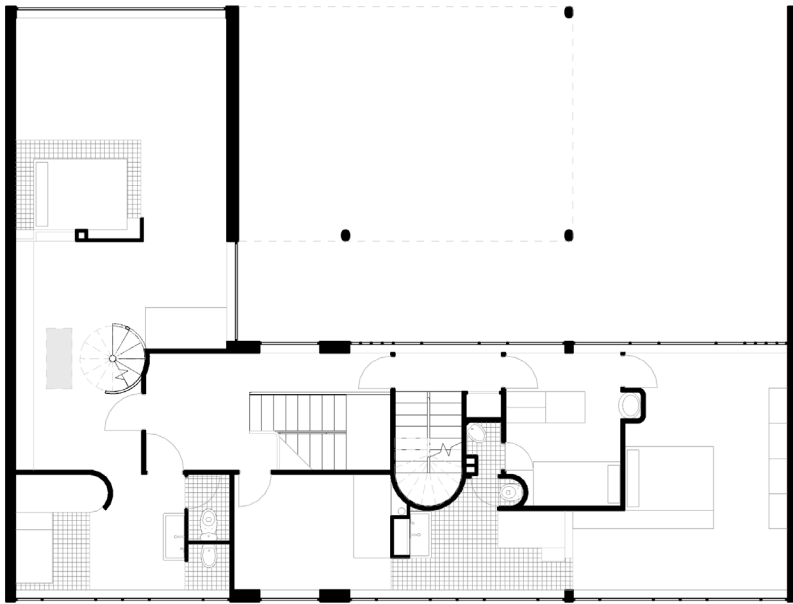
Rez-de-chausée supérieur. FLC 10374



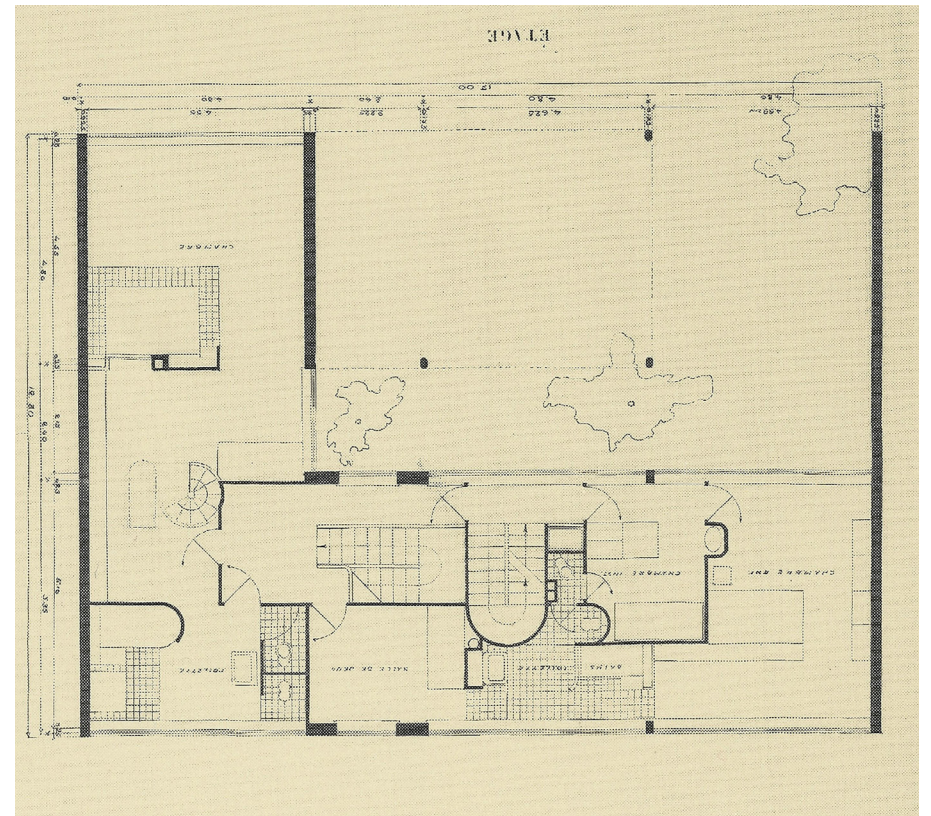
3. Étage. Esquemas.

Étage

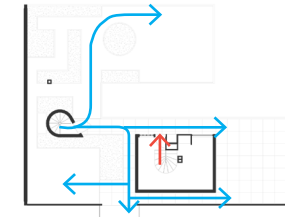
Esta planta contiene las estancias de noche y mantiene la ocupación en planta de la *rez-de-chausée supérieur*. El grafiado contiene las cotas principales en relación a la estructura, que definen los espesores de muro y dimensiones de pilares de todas las plantas de esta versión. Respecto al “segundo proyecto” ha desaparecido el *boudoir* que asomaba en voladizo a la sala de estar, algo imposible en este caso ya que se ha reducido a una sola altura. El recorrido principal llega desde la escalera a un rellano de distribución, que abre hacia la izquierda a la *chambre* (habitación de Mme Meyer), zonificada en guardarropa (iluminado desde el lateral y cenitalmente) y dormitorio (iluminado desde un gran ventanal hacia el jardín). Aparece aquí dentro una segunda escalera en la planta, de caracol y que conecta con la cubierta jardín directamente desde la habitación de Mme Meyer, determinando quién es el usuario principal de esta. Con dirección al frente de la calle el rellano se abre al *toilette* (sala de baño perteneciente a esta habitación), y a la *salle de joue* (sala de juegos). Hacia el frente del jardín aparece una puerta, que separa de la escalera de servicio (de nuevo tercera escalera de la planta) y montaplatos, y que hay que atravesar para llegar a la *chambre inst(itutrice)* (habitación de la cuidadora) que habrá que atravesar para llegar a la *chambre enf(ant)* (habitación del niño), que se ilumina desde los dos frentes y se conecta con la sala de juegos a través de la sala de baño, conectada a su vez con la habitación de la cuidadora por la cabina del inodoro. El funcionamiento de este último enlace es conflictivo y no se pondrá remedio al no haber una siguiente versión.



Étage. Dibujo del autor



Étage. FLC 10384



4. Terrasse. Esquemas.

Terrasse

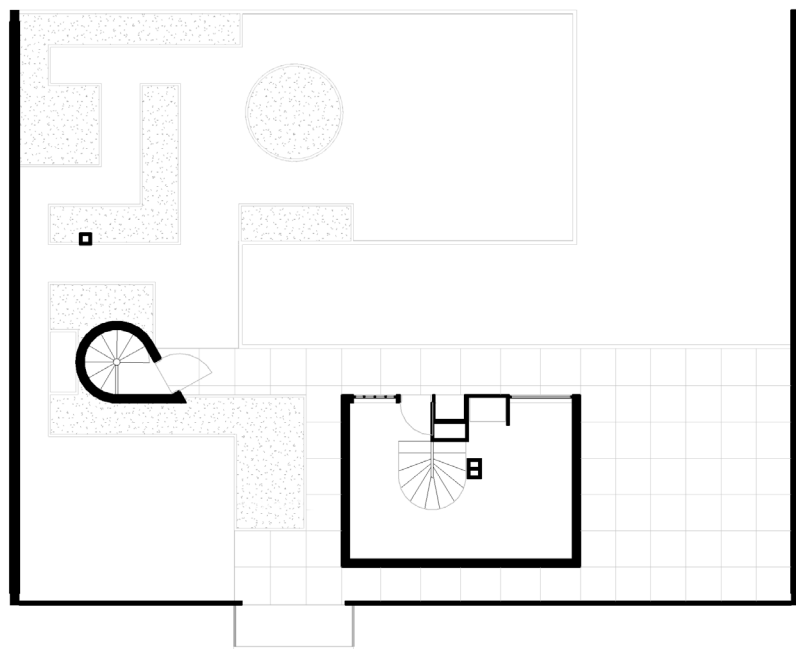
La planta de cubierta-jardín adquiere una forma en C que no se cierra en un extremo del frente al jardín, coincidiendo con la crujía de más a la derecha. El acceso principal se realiza desde la escalera de caracol que arranca desde la habitación de Mme Meyer y asciende dando lugar a un reducido habitáculo con cerramiento en forma de lágrima, conectado por la cubierta con la otra estancia cerrada que contiene una *salle* y la escalera del servicio y montaplatos, que a la hora de organizar los recorridos queda a modo de rotonda.

La salida principal se abre en diagonal hacia la parte trasera, de pavimento de gravilla, sin rotular con un nombre específico, y que con los maceteros forman un pseudo-laberinto que en el extremo de la C queda libre. Coincidiendo con las líneas de los maceteros se camufla la claraboya que ilumina el guardarropa de la habitación de Mme Meyer, así como la salida de humos de la chimenea.

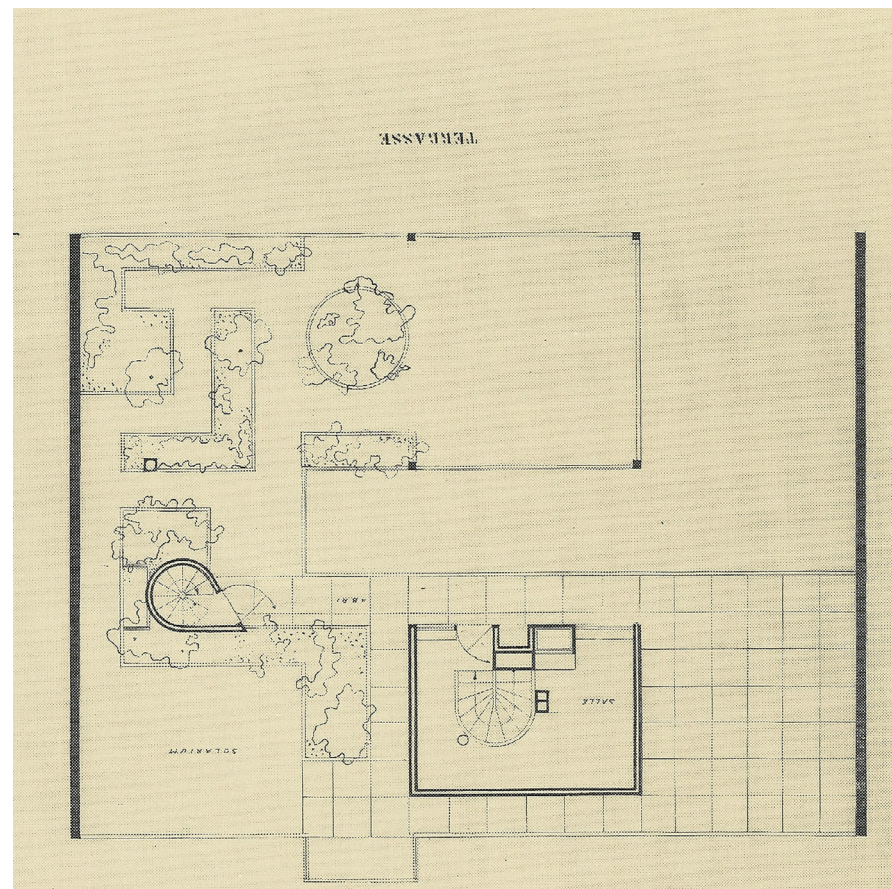
En el documento original se representan cuatro pilares seccionados que podrían sostener una pérgola o cubierta ligera, que sin embargo no se representa en la axonometría a tinta ni en los alzados.

Hacia el frente de la calle y conectado por detrás del acceso principal aparece el *solarium*, con la misma pavimentación de gravilla.

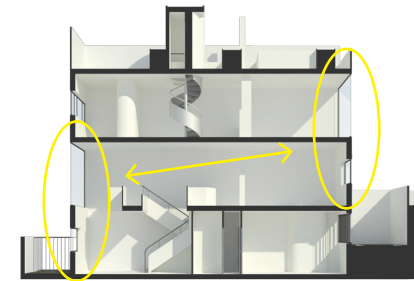
Con un cambio de pavimento a baldosas, aparece un *abri* (resguardado) bajo la cubierta que une la salida principal con la estancia de la derecha, también sin rotularse pero que por semejanza con la versión anterior sería otro *abri* descubierto. Finalmente hacia la fachada de la calle vuela un balcón de anchura coincidente con la segunda crujía vertical.



Terrasse. Dibujo del autor



Terrasse. FLC 10374



5. Sección transversal. Esquemas

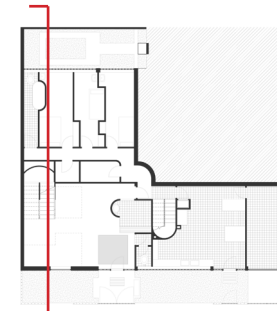
Sección transversal

Esta sección, de características similares a la del “segundo proyecto”, muestra el carácter espacial desde el hall de entrada, que ocupa una doble altura relacionada con la zona de estar de la zona superior.

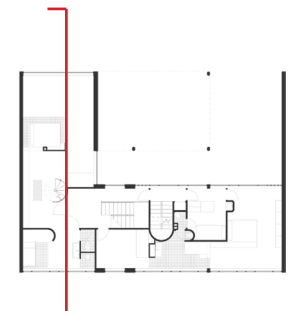
Refleja el paralelismo que existe (**fig. 5**) entre el frente de la calle, con una pequeña ventana en la planta baja y un gran ventanal en la planta primera, y el frente del jardín, con la misma situación en la planta primera, que se entiende como la planta de acceso desde el jardín, y la planta segunda. En este último caso, se corresponde con la conservación del aspecto del frente trasero en el “segundo proyecto” (página 95), aunque sin el espacio a doble altura (que sí que hay en el frente a la calle en este caso). El patio inglés ilumina las habitaciones del servicio mediante un ventanas longitudinales con una altura desde la cota del patio hasta el forjado, en una búsqueda del mayor aprovechamiento de la luz.

Entre las dos plantas superiores se aprecia también la presencia de la escalera de caracol, que muestra la salida a la cubierta jardín desde la habitación de Mme Meyer.

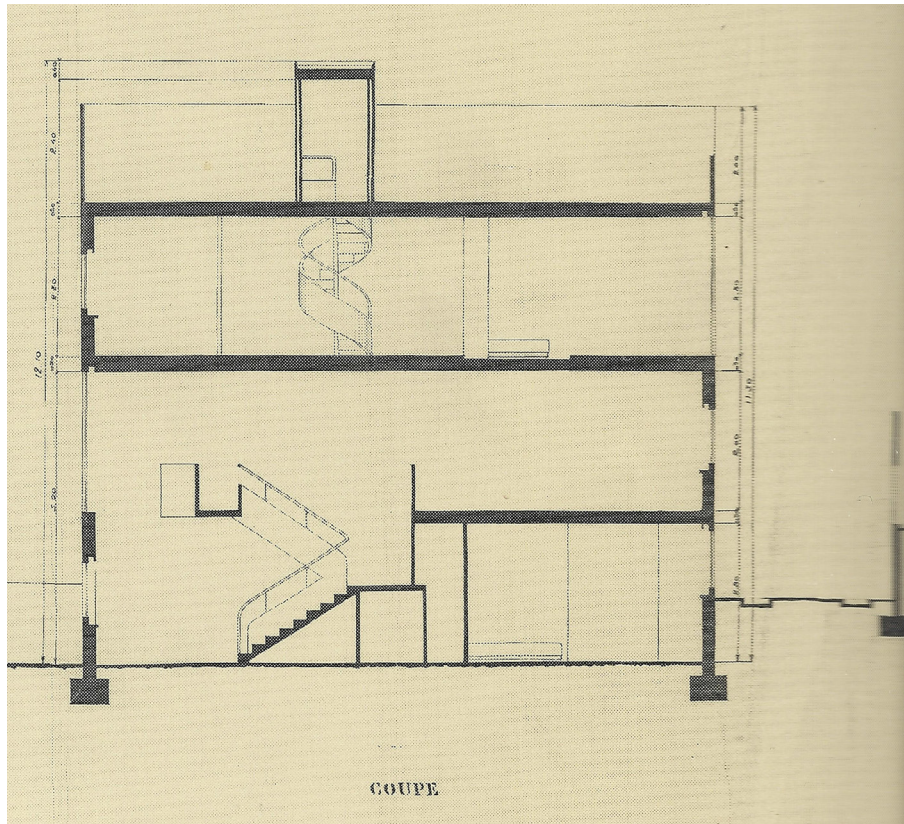
Cabe destacar que la sección original no se corresponde con una línea recta, sino que la de las dos plantas inferiores no coincide con la de las dos superiores, lo que supone que en la sección extraída del modelo BIM no se secciona la escalera inferior (**fig. 6 y 7**).



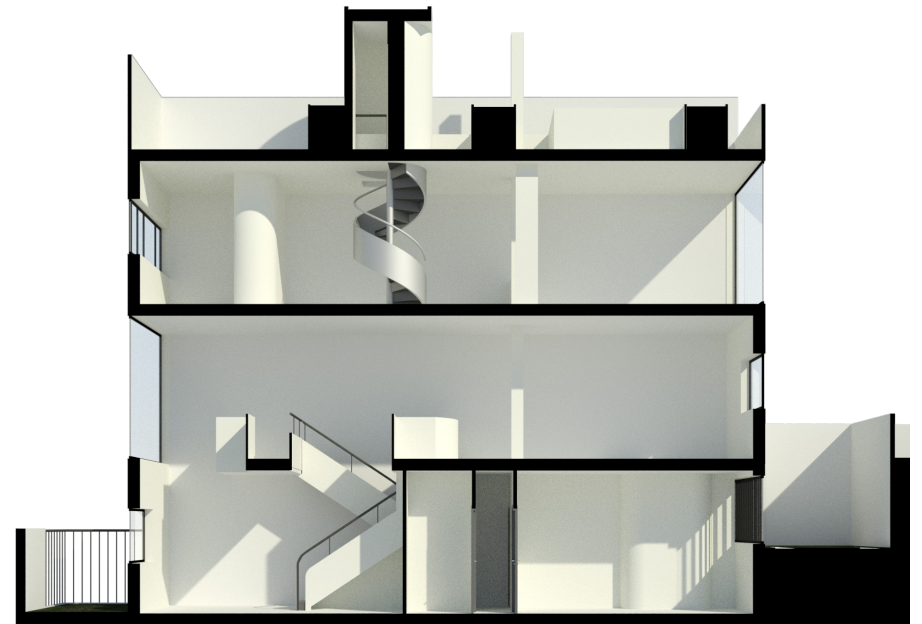
6. Planta 0, corte de la sección



7. Planta +2, corte de la sección



Sección transversal. FLC 10374



Sección transversal. Dibujo del autor

Rodeado en rojo se indica una línea que parece haberse olvidado delinear, ya que de no ser así, la escalera llegaría al muro de cerramiento, al estar su barandilla en el mismo plano que la ventana.



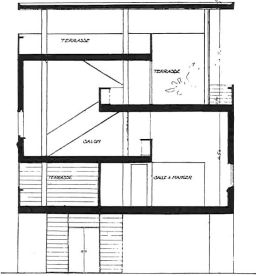
8. Sección longitudinal. Esquemas

Sección longitudinal

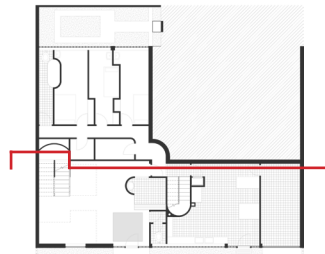
Se trata de la única sección en esta dirección de todo el proyecto. En ella se observa la distribución de las cuatro plantas más la sala de calderas en un sótano del que no he encontrado planos. Llama la atención la espacialidad vertical de toda la parte derecha, correspondiente al recorrido de ascenso principal y que muestra cómo se enlazan las tres escaleras, con una organización de vacíos en L (**fig. 8**) que se asemeja al posterior proyecto de la Villa Baizeau (**fig. 9**).

El dibujo muestra el carácter de cada planta, siendo la planta baja claramente dividida entre el hall de entrada y las estancias de servicio y garaje; la planta primera correspondiente a los usos de día abierta a excepción de la escalera de servicio y *office*; la planta segunda más compartimentada de acuerdo con las estancias de noche; y la planta tercera, limitada al acceso principal desde la habitación de Mme Meyer y la *salle*, unidas por la cubierta.

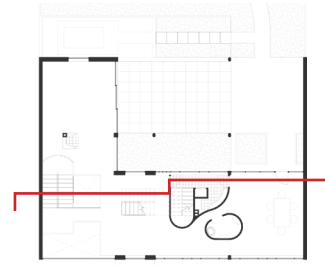
Sin embargo ocurre lo mismo que en la sección transversal, que la sección original en las dos plantas inferiores no se corresponde con la misma línea de corte que las dos superiores (**fig. 10, 11, 12 y 13**), por lo que la sección no resulta como tal cual está en el documento original. Si bien se trata de una representación, la sensación espacial del recorrido sí que puede responder al propósito de dos espacios a doble altura que se enlazan.



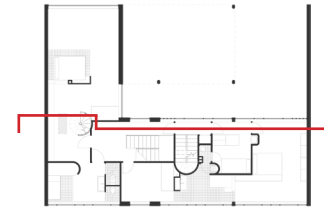
9. Villa en Cartago, 1928 © FLC/ADAGP



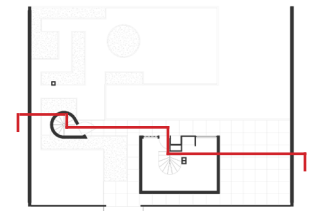
10. Planta 0, corte de la sección



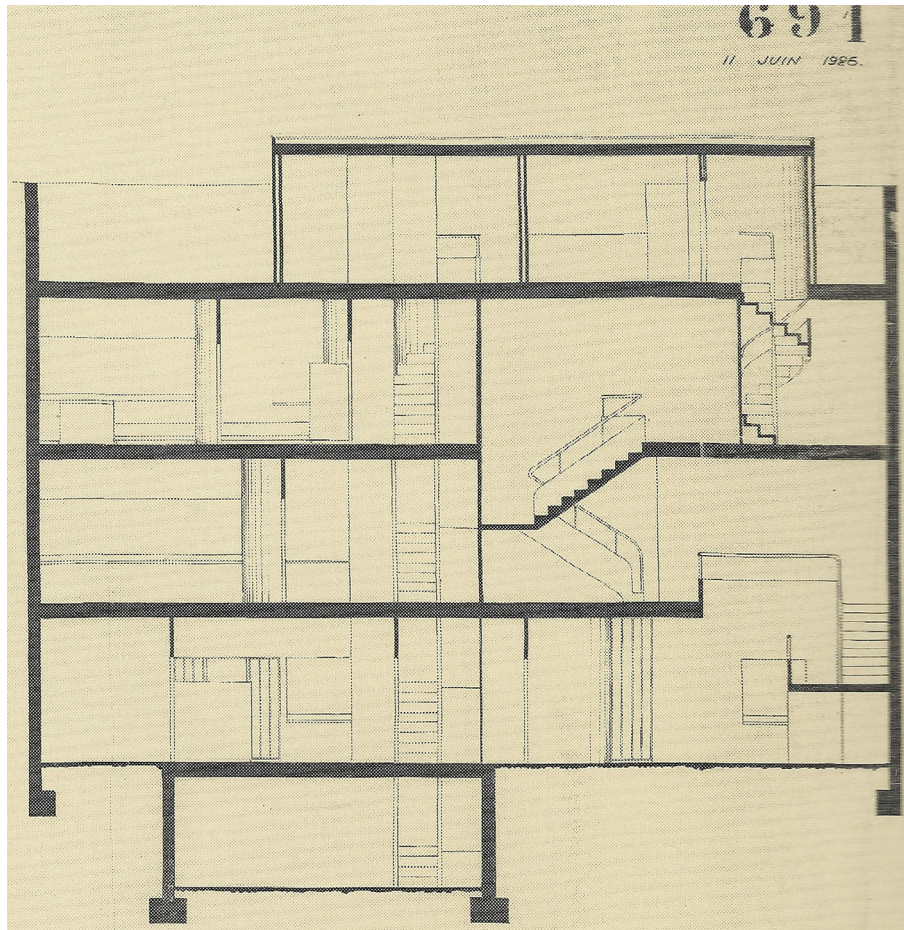
11. Planta +1, corte de la sección



12. Planta +2, corte de la sección



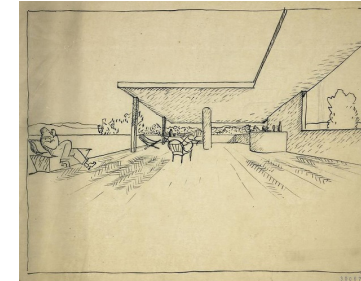
13. Planta +3, corte de la sección



Sección longitudinal. FLC 10374



Sección longitudinal. Dibujo del autor



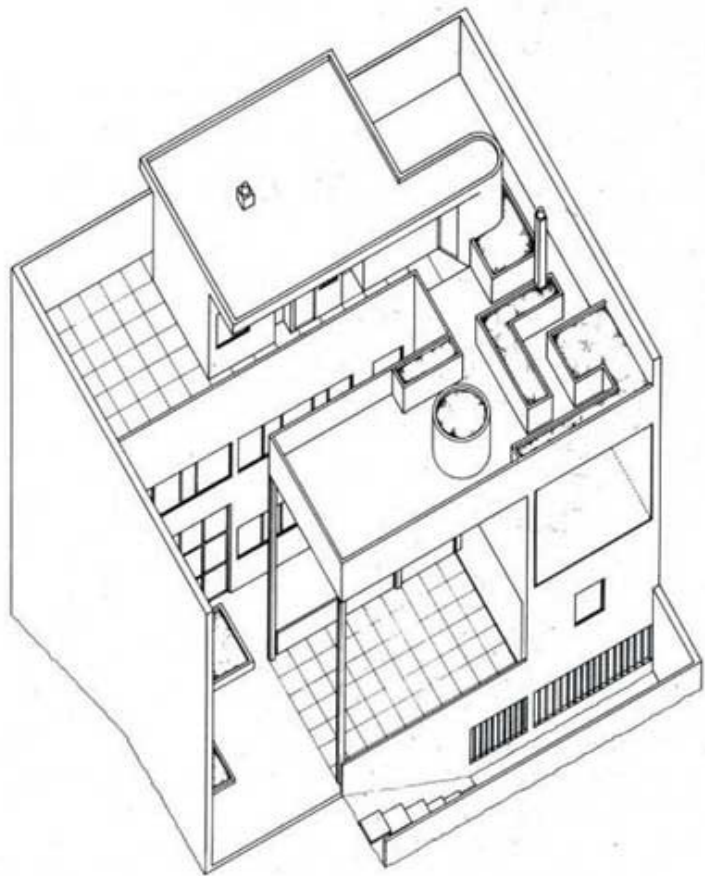
14. Croquis de la Villa Rambouillet, 1924
© FLC/ADAGP

Axonometría

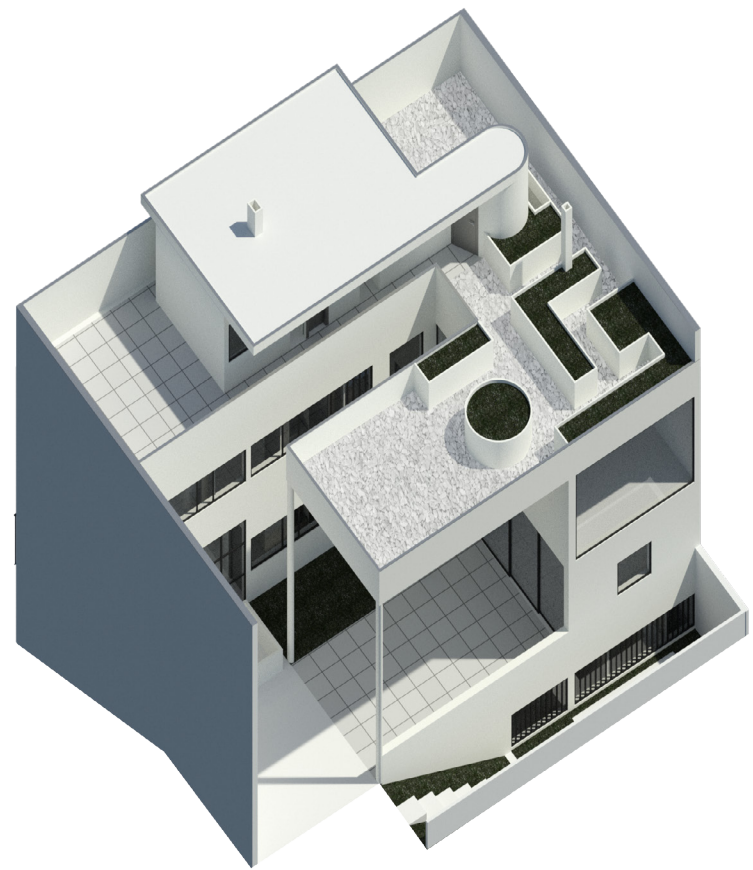
Esta axonometría a tinta muestra la organización volumétrica de la cubierta y la parte trasera que genera de nuevo un patio cubierto. Como ya se apreciaba en la sección longitudinal, la *salle* y la salida principal desde la habitación se unen mediante la cubierta, que a modo de pasarela conecta esos dos volúmenes asemejándose a la cubierta del proyecto de la Villa Rambouillet (**fig. 14**). La zonificación de la planta superior es clara, incluso en la representación de los pavimentos, cosa que no ocurre fielmente en la parte inferior, en la que no aparece diferenciada la zona vegetal correspondiente con la abertura en el interior de la C que forma la cubierta.

Es clara la disposición del patio inglés y su descenso por medio de escaleras integradas en un terreno inclinado, así como la barandilla que protege de la caída, que no se delineó en el “segundo proyecto”. A diferencia de aquel, en la axonometría de este “cuarto proyecto” no se dibuja una selvática vegetación, buscando posiblemente centrarse en la casa en sí, tema central de la reducción presupuestaria ya que la definición del jardín ya se desarrolló en las versiones anteriores y la traslación del planteamiento del “segundo proyecto” a este es casi la misma.

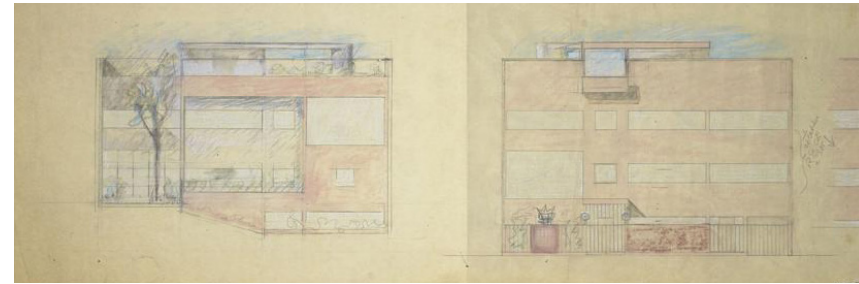
La ausencia del pilar en la línea estructural exterior mientras que sí se representa en la interior, verifica que en las plantas se decidió eliminarlo a propósito. No aparece sin embargo dibujada la claraboya en el macetero contiguo al acceso principal a la cubierta, que sí se aprecia en la axonometría del modelo BIM.



Axonometría trasera. FLC



Axonometría trasera. Dibujo del autor.



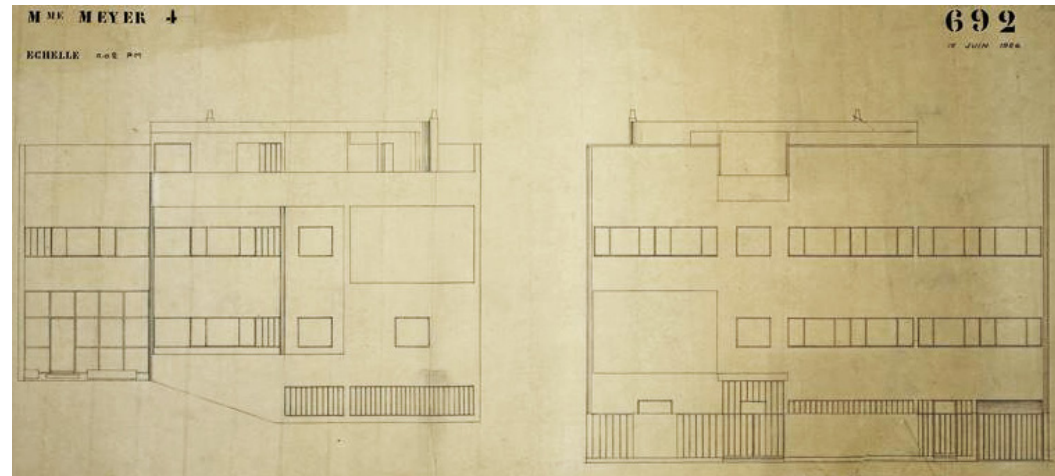
15. Croquis de estudio de alzados a lápiz y colores. FLC 10378

Alzados

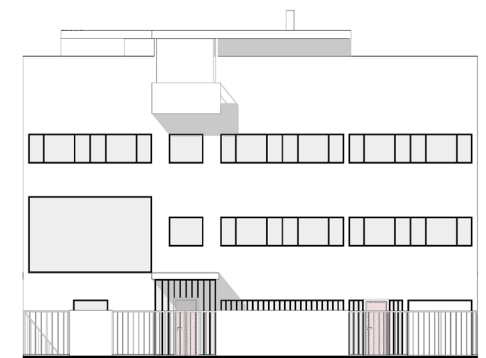
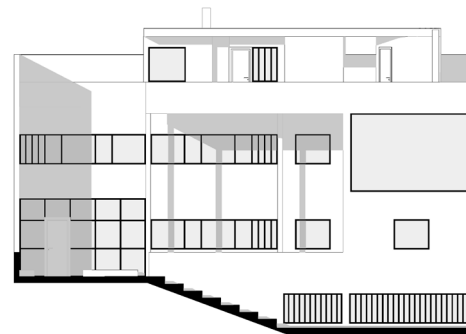
Para esta última versión se realizaron más estudios de alzados que en la anterior, que se limitaban a unos croquis a lápiz y color con alguna línea intuitiva de estudio de las proporciones áureas. En este caso aparecen unos croquis a color (fig. 15), que se entiende como analítico de los paramentos y no como acabado final, y unos alzados delineados a tinta, que incluyen la definición de las carpinterías.

La diferencia entre ambos documentos aparte del nivel de detalle de las carpinterías es la presencia en el caso delineado del pilar trasero que sostiene la cubierta del patio, que no se intuye en los croquis, así como una línea en el croquis que podría representar la pérgola sostenida por los cuatro pilares seccionados en la planta *terrasse* (página 107).

Se observan tres tipos de ventana: la ya conocida ventana longitudinal, con distintos patrones de carpintería; pequeñas ventanas individuales; y paños acristalados de suelo a forjado, presentes en la entrada principal, la planta superior del *hall*, la puerta de salida al patio desde el comedor, y la habitación de Mme Meyer. Como se representa en la sección transversal (página 109) aparece dos veces la combinación de ventana pequeña centrada bajo el gran paño acristalado en las fachadas delantera y trasera, haciendo referencia a la fachada trasera del “segundo proyecto”.



Delineado a tinta de los alzados. FLC 10375

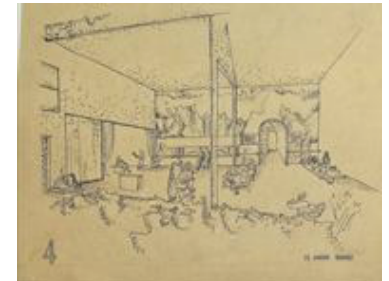


Alzados. Dibujos del autor.

La ausencia de croquis de vistas en esta versión no significa que la casa carezca de cualidades espaciales a destacar. El cambio de la organización interior y la eliminación de los espacios a doble altura hace que la vista interior más representativa sea del hall y el ascenso principal, representado en la sección longitudinal (página 111). Sin embargo parece necesario representar el cambio en la perspectiva que causa la apertura de la cubierta respecto al patio inferior. Se ha extraído esta vista del modelo BIM, desde la salida del comedor, de la misma forma que el croquis 4 del “segundo proyecto” (**fig. 16**).

Se visualiza cómo el saliente de la cubierta queda a modo de baldaquino, soportado por los tres pilares elípticos que se representan en los planos, y enlazado con el cuerpo principal en L. La cristalera que abre al jardín desde la sala de estar es similar a la versión anterior del proyecto y se vincula con la zona cubierta como una ampliación de este área.

El macetero alberga un gran árbol, dibujado en los croquis de alzado, que tiene la libertad de crecer en toda la parte descubierta del patio, de mayor superficie que en la versión anterior y que permite además una mayor entrada de luz hacia las estancias.



16. Croquis 4 del “segundo proyecto”. FLC 31514



Vista del patio. Infografía del autor.



17. Maison Cook, 1926. © FLC/ADAGP

Vista desde la calle

En este caso como en el de la versión anterior, la existencia de planos que definen los alzados permiten una interpretación literal de la voluntad de le Corbusier para con este “cuarto proyecto”.

Presenta la misma aproximación a linderos que la versión anterior, y esto impide entender su relación con las edificaciones colindantes aisladas que guardan la separación mínima con el límite de la parcela y que incluso abren huecos hacia los laterales. De nuevo para que esto tuviera sentido, todas deberían construirse en hilera, cosa que no he representado al ceñirme a la situación actual de la urbanización.

La fachada refleja directamente el esquema de crujeías estructurales ABAA, reuniendo los accesos en la segunda crujeía para la entrada principal, enfatizada por el ancho distinto y el remate del balcón superior, y en la cuarta crujeía para el acceso del servicio y el garaje. El carácter de esta planta baja es más reservado y menos transparente que la versión previa, y la fachada en sí gana en expresividad con el gran ventanal de la planta superior del *hall*, relacionado con la pequeña ventana que tiene debajo, de las mismas dimensiones que las de la segunda crujeía. Se repite la losa en voladizo sobre la puerta de entrada principal, pero esta vez sin tirantes, que sí tendrá el balcón en sus laterales adivinándose en su sombra.

Se asemeja por el remate superior del balcón no centrado a la fachada frontal de la Maison Cook (**fig. 17**), que presenta sin embargo las ventanas longitudinales de extremo a extremo que no parecían buscarse aquí.



Vista desde la calle. Infografía del autor



18. Villa Shodhan, 1951. © FLC/ADAGP

Vista desde el jardín

En esta última infografía el proyecto refleja la voluntad de mantener una estética definida y unos espacios tanto interiores como exteriores a la altura, a pesar de los ajustes presupuestarios que hubiesen sido necesarios para llevar a cabo la construcción de la Villa Meyer.

La casa se vuelca hacia el jardín, y el jardín se incorpora tanto en la cubierta como en el patio inferior con el árbol de considerable altura que, planteado en los croquis de alzados, articula la apertura de la cubierta en forma de L. La menor ocupación de la parcela respecto a todas las versiones anteriores permite una percepción más alejada y sin apenas distorsión óptica de la cámara, situada en todos los casos en el límite de la parcela, limitando con la Folie Saint-James. Coincide también con la ocupación de las edificaciones vecinas, lo que hace pensar que este “cuarto proyecto” en cuanto a dimensiones sería el más acertado. No lo es sin embargo en su morfología, que definida por la tipología de vivienda en hilera que no poseen las edificaciones vecinas hace que el muro izquierdo quede aislado, con una esbeltez a considerar. El patio inglés se oculta tras el peto que, de la misma altura que el arranque de las ventanas, pasa casi desapercibido.

Se toma como referencia la previa versión de la propia casa (página 95), y aunque se sacrifiquen varias estancias y otras pierdan cualidades espaciales, la Villa Meyer de haberse erigido en esta versión podría haber sido un caso paradigmático de desarrollo del jardín articulador de la vivienda racionalista, que se perfeccionaría con la Villa Shodhan (**fig. 18**) ya en otra fase y estilo.



Vista desde el jardín. Infografía del autor

Conclusiones

La historia de este proyecto es el relato de un diálogo frustrado entre arquitecto y cliente, más allá de lo compositivo y diseñado, de relaciones humanas, formas de ser y actuar, con aplicación directa a la vida personal y profesional.

Por un lado nos encontramos con la figura de Le Corbusier, uno de los grandes maestros de la arquitectura del siglo XX, que no por ello está libre de discordancias con las clientas, Mme Hirtz y la futura propietaria, Mme Meyer, quienes al fin y al cabo son las que encargan una vivienda particular que ha de cumplir con sus exigencias programáticas y presupuestarias específicas pudiendo llegar a limitar el entusiasmo creativo y ambición del arquitecto. Le Corbusier fue capaz de crear un lenguaje arquitectónico propio que va más allá de la identificativa ventana longitudinal, el color blanco, la cubierta jardín... albergando complejos estudios geométricos y espaciales bajo una aparente simplicidad formal. Este carácter unifica su obra a pesar de sus diferencias, y se retroalimenta de sí misma como se ha podido observar en las referencias de las que el proyecto de la Villa Meyer se ha y ha nutrido. Estas relaciones entre las obras ayudan a la hora de entender sus proyectos no construidos, ya que los paralelismos se repiten y adaptan a situaciones particulares de exigencias distintas, haciendo que dentro de la fase purista de esta casa, no sea solamente una 'máquina de habitar', sino también de disfrutar, añadiendo una componente social y de ocio para lo que de otra manera pudiese entenderse como simplemente albergar personas.

El desarrollo de la Villa Meyer se plasma en planos con distintos grados de definición y cartas que contienen dibujos en croquis de las ideas fundamentales del proyecto, comentados por el propio autor y creando un discurso que enlaza todos los aspectos a destacar de una forma muy personal y poética. Se genera así un intercambio 'asimétrico', ya que las respuestas serán solamente escritas.

La evolución del proyecto consta de negociaciones, variantes y giros argu-

mentales (como saltarse las normas de la urbanización impuestas en el *Cahier de charges* o decidir en el "segundo proyecto" que existe un desnivel en el terreno que no había en las versiones anteriores ni se aprecia a simple vista de una forma tan exagerada mediante las vistas satélite), que determinarán el curso del proyecto compuesto de cuatro versiones principales.

Los cambios a la hora de abordar un proyecto con finalidad de construirse son algo normal y necesario. En el caso de la Villa Meyer, cada una de las versiones que se realizaron tiene un planteamiento distinto que da solución a cuestiones concretas, y que se centra en unos u otros aspectos, que se van definiendo por quienes fueron los clientes:

En el "anteproyecto" como primera aproximación al encargo se inició con entusiasmo, y tanteó una proposición ambiciosa en cuanto a los recorridos, que finalmente no funcionaba y se modificó en el "primer proyecto", que se centraba más en el desarrollo espacial interior, y que de nuevo se modificó y pareció encontrarse la solución óptima con el "segundo proyecto", que aunaba recorridos, espacialidad interior, un nuevo planteamiento del jardín... pero que resultó ser demasiado ambiciosa en lo económico y que derivó en el "cuarto proyecto", que decae respecto al anterior como si fuese una premonición del fin de este proyecto.

Esto proporciona una primera lección extrapolable a la vida cotidiana, a un contexto atemporal que viene ser la viabilidad de ejecución de un proyecto, limitada en parte por el presupuesto, exigiendo tenerlo en cuenta desde un principio.

La herramienta utilizada para el diseño de las cuatro restituciones, el software

de BIM *Autodesk Revit*, incluye en sus funciones la atribución de costes para toda la información que se introduzca, permitiendo solventar este problema desde el principio si el proyecto se estuviese desarrollando en la actualidad.

Además de las causas económicas aunque con consecuencias en este aspecto, tuvo un papel decisivo el carácter personal de todas las partes involucradas: El mencionado entusiasmo de Le Corbusier y el genio más bien serio y diplomático de Mme Hirtz chocaron debido a la petición por parte de la señora de pausar el desarrollo de la vivienda, mientras que Le Corbusier no lo hizo y continuó planteando la última versión del proyecto. Tras esto, en una reunión acordada entre ellos, el hecho de que Mme Hirtz estuviese esperando a que este encuentro tuviera lugar sin respuesta agravó la situación y si el mal momento económico que ella alegaba no era suficiente motivo, posiblemente este desliz tuvo parte del peso de la decisión de abandonar el encargo, sin firmar, y por tanto sin cobrar los cuatro proyectos. Esto aporta la siguiente lección, relacionada con el cobro de tasas, la firma de contratos y las acciones legales que se pueden tomar siempre y cuando exista un contrato firmado por ambas partes.

La comunicación también ha cambiado radicalmente en los últimos ochenta y ocho años desde que este proyecto se negoció y es un punto a tener en cuenta, pues involucra a las partes en la labor de entender las necesidades de unos y otros. Si por aquel entonces la correspondencia por medio de cartas de papel podía demorarse horas o días, en la actualidad los intercambios cliente-arquitecto pueden ser inmediatos, y se evitan situaciones como la

que pudo ser esta, de malentendidos con consecuencias irreversibles. Sin embargo, en esa inmediatez no parecen tener lugar las singulares cartas de este proyecto, pensadas para convencer y hacer reflexionar a las clientas sobre el potencial de la que hubiera sido su casa, mediante documentos de un alto valor gráfico y de contenido.

La restitución de un proyecto no construido requiere de una labor de entendimiento y estudio previo a abordar el proyecto en sí, ayudando a entrar en materia y poner en situación espacial y temporal el proyecto en concreto. Las fuentes no pueden aportar el cien por cien de la información sobre los proyectos principalmente porque ellos mismos al tratarse de fases de producción iniciales no están definidos en su totalidad, y es aquí donde entra en juego el estudio previo, que proporciona el fundamento de las hipótesis necesarias para complementar la información dada.

En conclusión, se puede extraer una reflexión sobre la forma de vida burguesa de los años veinte según la organización de una vivienda racionalista de Estilo Internacional, con una apariencia moderna pero usos a la época. Se puede también mediante este y otros ejemplos de proyectos no construidos aprender a formular hipótesis fundamentadas para completar información dada en el ámbito de la restitución gráfica arquitectónica. Finalmente se puede mediante el conocimiento del desarrollo del proyecto asimilar lecciones de vida sobre situaciones que otros ya han experimentado, pudiendo estar preparado para enfrentarlas.

Fuentes

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, D., *El Jardín En La Arquitectura Del Siglo XX*, Barcelona: Reverté, 2007.

ANDO, T., *Le Corbusier. Houses*, Japón: University of Tokyo, 2001.

BAKER, G.H., *Le Corbusier. Análisis de la forma*, Reino Unido: Van Nostrand Reinhold, 1985.

BARNET, M.C., «To Lise Deharme's Lighthouse: Le Phare De Neuilly, a Forgotten Surrealist Review». *French Studies*, Volumen 57, Issue 3, 2003, pp. 323–334

BENTON, T., *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*, New Haven and London: Yale University Press, 1987

CALVO SERRALLER, F., GONZÁLEZ GARCÍA, A., MARCHÁN FIZ, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid: Akal, 1999.

COHEN, J.L., *Le Corbusier*. Colonia: Taschen, 2004.

Le CORBUSIER, *Hacia una Arquitectura*, París: Vincent, Fréal & Cie, 1923.

Le CORBUSIER, JEANNERET, P., *Oeuvre complète volume 1, 1910-1929*,

París: Éditions D'Architecture, 1929.

CURTIS, W.J.R., *Le Corbusier. Ideas y formas*, Londres: Phaidon, 1986.

DEMPSEY, A., *Estilos, Escuelas y Movimientos: Guía Enciclopédica Del Arte Moderno*, Barcelona: Blume, 2002.

DREXLER, A., *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Massachussets: MIT Press, 1977.

D'ESPOUY, H., *Fragments d'architecture antique d'après les relevés et restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France a Rome*, París: Ch. Massin, 1897.

GALVÁN DESVAUX, N., *Voluntad por existir: las viviendas no construidas de Louis I. Kahn*, (Tesis Doctoral inédita), Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

GARDINETTI, M., *Villa Besnus, primer ensayo construido*, disponible en <http://tecnne.com/arquitectura/villa-besnus-primer-ensayo-construido/> . Consulta 20/04/2018

MERIN, G., *AD Classics: Modern Architecture International Exhibition / Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock*, disponible en <https://www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-phi->

lip-johnson-and-henry-russell-hitchcock. Consulta 13/03/2018.

NEUILLY-SUR-SEINE, *Le parc Saint-James*, disponible en <https://www.neuillysurseine.fr/parc-saint-james>. Consulta 09/04/2018.

PARK, S., *Le Corbusier redrawn. The houses*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2012.

RAY, M., *Self Portrait*, Boston: Atlantic Monthly Press, 1963.

SANTACANA, J., «*La restitución virtual y la visualización por ordenador: algunas consideraciones*», disponible en <https://didcticadelpatrimonicultural.blogspot.com/2013/03/la-restitucion-virtual-y-la.html>. Consulta 10/05/2018.

SÁBIDO SÁNCHEZ, F., *Lise Deharme*, disponible en <http://www.demi-page.com/web/castellano/autores.php?letra=DEHARME%20Lise>. Consulta 23/07/2018

SILVA, F.S., *Le Corbusier: vers un paysage: a Villa Meyer como paradigma*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016.

SUÁREZ, M.C., *Las Villas Meyer y Hutheesing-Shodhan de Le Corbusier* (Tesis Doctoral inédita), Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2006.

ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, F., *Le Corbusier: artista-héroe y hombre-tipo*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997.

