

**arquitectura, símbolo y modernidad**

Edición a cargo de  
Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro

## ARQUITECTURA, SÍMBOLO Y MODERNIDAD

Darío Álvarez Álvarez, Juan Carlos Arnuncio Pastor, Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga  
Ignacio Feduchi Benlliure, Juan Millares Alonso, Ramón Rodríguez Llera,  
Daniel Villalobos Alonso, José María Jové Sandoval, Jairo Rodríguez Andrés,  
Sara Pérez Barreiro, Cecilia Ruiloba Quecedo, Iván Rincón Borrego, Alberto López del Río,  
Nieves Fernández Villalobos, Andrés Jiménez Sanz, Óscar Miguel Ares Álvarez,  
Carlotta Torricelli, Daniel Fernández-Carracedo Pérez, Silvia Cebrián Renedo,  
Leonardo Tamargo Niebla, José Ramón Sola Alonso, Daniela V. de Freitas Simões,  
Paula André, Fátima Filipe, Carlos Caetano, Eusebio Alonso García,  
Enrique Jerez Abajo, Carlos Rodríguez Fernández, Sagrario Fernández Raga,  
Esther Escribano Rivera, Miguel Ángel Rosique Valverde, Sergio Walter Martínez Nieto,  
Noelia Galván Desvaux, Marta Alonso Rodríguez, Rodrigo Almonacid Canseco,  
Marta Úbeda Blanco, Daniel Dávila Romano, Salvador Mata Pérez, Yolanda Martínez Domingo

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Arquitectura, Símbolo y Modernidad / edición Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro; (et al.);.- Valladolid: Real Embajada de Noruega en España. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2014. Cargraf, Valladolid.

568 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.

ISBN: 978-84-617-3470-2

1. Arquitectura, Símbolo y Modernidad. I. Real Embajada de Noruega en España. II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Villalobos Alonso, Daniel, Rincón Borrego, Iván, Pérez Barreiro, Sara ed. V. Álvarez Álvarez, Darío. VI. Arnuncio Pastor, Juan Carlos. VII. Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. VIII. Feduchi Benlliure, Ignacio. IX. Millares Alonso, Juan. X. Rodríguez Llera, Ramón. XI. Villalobos Alonso, Daniel. XII. Jové Sandoval, José María. XIII. Rodríguez Andrés, Jairo. XIV. Pérez Barreiro, Sara. XV. Ruiloba Quecedo, Cecilia. XVI. Rincón Borrego, Iván. XVII. López del Río, Alberto. XVIII. Fernández Villalobos, Nieves. XIX. Jiménez Sanz, Andrés. XX. Ares Álvarez, Óscar Miguel. XXI. Torricelli, Carlotta. XXII. Fernández-Carracedo Pérez, Daniel. XXIII. Cebrián Renedo, Silvia. XXIV. Tamargo Niebla, Leonardo. XXV. Sala Alonso, José Ramón. XXVI. V. de Freitas Simões, Daniela. XXVII. André, Paula. XXVIII. Filipe, Fátima. XXIX. Caetano, Carlos. XXX. Alonso García, Eusebio. XXXI. Jerez Abajo, Enrique. XXXII. Rodríguez Fernández, Carlos. XXXIII. Fernández Rago, Sagrario. XXXIV. Escribano Rivera, Esther. XXXV. Rosique Valverde, Miguel Ángel. XXXVI. Martínez Nieto, Sergio Walter. XXXVII. Galván Desvaux, Noelia. XXXVIII. Alonso Rodríguez, Marta. XXXIX. Almonacid Canseco, Rodrigo. XL. Úbeda Blanco, Marta. XLI. Dávila Romano, Daniel. XLII. Mata Pérez, Salvador. XLIII. Martínez Domingo, Yolanda.

© de los autores

© 2014, de la edición

Real Embajada de Noruega en España

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)

Diseño de portada: Daniel Villalobos

Maquetación: Iván Rincón Borrego.

ISBN: 978-84-617-3470-2

Depósito legal: D.L. VA-937-2014

Imprime: Cargraf, S.L.

## ÍNDICE

<b>Presentación</b>	11
Daniel Villalobos Alonso	
<b>Paisajes metafísicos contemporáneos</b>	15
Darío Álvarez Álvarez	
<b>La Arquitectura Moderna y la Técnica como Símbolo</b>	31
Juan Carlos Arnuncio Pastor	
<b>Templos del trabajo. El Edificio Larkin y los Edificios Johnson Wax de Frank Lloyd Wright</b>	45
Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga	
<b>El edificio Carrión. Capitol</b>	61
Ignacio Feduchi Benlliure	
<b>La arquitectura como lugar del crimen: El Pabellón de Barcelona</b>	91
Juan Millares Alonso	
<b>El Bosque Sagrado</b>	101
Ramón Rodríguez Llera	
<b>El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette. El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos</b>	135
Daniel Villalobos Alonso	
<b>El espacio como imagen de un país. Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua</b>	151
José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés	
<b>Alvar Aalto, transfiguraciones simbólicas de la arquitectura nórdica</b>	165
Sara Pérez Barreiro; Cecilia Ruiloba Quecedo	

<b>El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn</b>	175
Iván I. Rincón Borrego	
<b>Arquitectura del bosque en la modernidad finlandesa</b>	191
Jairo Rodríguez Andrés	
<b>El árbol como referente simbólico en la arquitectura contemporánea japonesa. La abstracción del modelo en la definición del espacio arbóreo</b>	203
Alberto López del Río	
<b>Un Altar en la Naturaleza. La Capilla del Bosque de Heikki y Kaija Siren, 1957</b>	215
Nieves Fernández Villalobos; Andrés Jiménez Sanz	
<b>Tres iglesias en Finlandia. La arquitectura sacra de Aarno Ruusuvuori</b>	233
Óscar Miguel Ares Álvarez	
<b>The Symbolic Dimension and the Pursuit of the Origins in the Sacred Place. The Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery of Stockholm</b>	245
Carlotta Torricelli	
<b>Celsing y el campanario. Presencias en su arquitectura religiosa</b>	257
Daniel Fernández-Carracedo Pérez; Silvia Cebrián Renedo	
<b>Naturaleza, arquitectura y signo. La Capilla Thorncrowm</b>	269
Leonardo Tamargo Niebla	
<b>Habitar una espiritualidad arquitecturizada. La Peregrina (s.XIII) &amp; la Tourette (s.XX)</b>	279
José Ramón Sola Alonso	
<b>Modern Religious Architecture in Portugal. Modernism, Architecture and Symbolism in four tempi</b>	293
Daniela V. de Freitas Simões	

<b>Timelessness of symbolic space in religious buildings</b>	313
Paula André; Fátima Filipe	
<b>El Convento de Gondomar de Fernando Távora. Elementos simbólicos de la modernidad</b>	323
Silvia Cebrián Renedo; Daniel Fernández-Carracedo Pérez	
<b>La campana de los concejos portugueses en las Épocas Medieval y Moderna</b>	335
Carlos Caetano	
<b>De Ronchamp al Hospital de Venecia. Mito religioso y memoria colectiva en el último Le Corbusier</b>	349
Eusebio Alonso García	
<b>Espacio, símbolo y modernidad en la Iglesia de Los Padres Dominicos en Valladolid de Miguel Fisac</b>	367
Daniel Villalobos Alonso; Sara Pérez Barreiro	
<b>Miguel Fisac: mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente</b>	383
Enrique Jerez Abajo	
<b>El paisaje cósmico de Isamu Noguchi</b>	397
Carlos Rodríguez Fernández	
<b>Zollverein. Símbolo del progreso actualizado en el paisaje</b>	409
Sagrario Fernández Roga	
<b>Vacío semántico y arquitectura como mediación: Bruder Klaus Kapelle y Steilneset Memorial</b>	423
Esther Escribano Rivera; Miguel Ángel Rosique Valverde	
<b>El espacio efímero religioso. Una membrana habitada</b>	433
Sergio Walter Martínez Nieto	
<b>Zonnestraal: la máquina de curar, un icono del Funcionalismo moderno</b>	443
Cecilia Ruiloba Quecedo	

<b>Louis Kahn y Anne Tyng en los Baños de Trenton. La búsqueda de un lenguaje perdido</b>	457
Noelia Galván Desvaux; Marta Alonso Rodríguez	
<b>Mies van der Rohe y el rascacielos Seagram: la inversión del mito en Manhattan</b>	469
Rodrigo Almonacid Canseco	
<b>El proyecto del Palacio de los Soviets de Le Corbusier: metáfora y símbolo</b>	483
Marta Úbeda blanco; Daniel Villalobos Alonso	
<b>La arquitectura de Albert Speer y la ideología nazi: sus relaciones a través de la semiótica y la teoría de la <i>Einfühlung</i></b>	493
Daniel Dávila Romano	
<b>El Palacio de todos, una utopía libertaria española</b>	509
Salvador Mata Pérez	
<b>Torres de Babel. El declive del contenedor residencial</b>	523
Yolanda Martínez Domingo	
<b>La piel que habita. Ampliación del museo de Bellas Artes de Asturias</b>	533
Marta Alonso Rodríguez; Noelia Galván Desvaux	
<b>Bibliografía</b>	543

## De Ronchamp al Hospital de Venecia.

### Mito religioso y memoria colectiva en el último Le Corbusier

Eusebio Alonso García

#### 1. Le Corbusier y el cambio de sensibilidad: consciencia de lo colectivo

El viaje que Le Corbusier recorre desde *Ronchamp* (obra incompleta en su ejecución) hasta el *Hospital de Venecia* (proyecto inconcluso) permite reconocer, a pesar de las diferencias formales y, tal vez, mejor por ello, la creciente presencia del espacio público y del espacio social en su última obra como argumento clave en sus estrategias proyectuales. Este breve análisis, que se complementa con otros tres hitos de la prolija producción de esta época (*La Tourette*, la iglesia de *Firminy* y el *Centro de Artes Carpenter*) pone el acento en la reivindicación del espacio público y colectivo, de un espacio de encuentro y relaciones, una reivindicación que tras la Segunda Guerra Mundial impregnó toda actividad artística, social y política.

*Ronchamp* no es solamente una obra singular en la carrera de un gran arquitecto; su importancia va más allá de su particular programa. En ella, Le Corbusier, consciente del cambio vital de la sociedad de postguerra y que él mismo experimentaba, inició un proceso de reflexión que le llevó a recorrer el desplazamiento del simbolismo religioso hacia la identidad colectiva, enfoque este último que en sus obras siguientes adquiere mayor importancia, en las que subrayará una clara diferencia ideológica frente a sus trabajos anteriores y cuya interpretación más urbana en programas más civiles va a centrar el proyecto en el privilegio del fenómeno urbano y el espacio público.

La tesis del presente texto es que *Ronchamp* no contiene solamente un tema religioso sino que la vida social y colectiva que el tema



comporta (recorrido, ascensión, reunión, dentro, fuera, etc) sesga la organización del programa y su estructura espacial y significativa.

## **2. Ronchamp: detonante transgresor y afirmación inefable** (Fig. 1)

La capilla de Ronchamp va a derivar, como experiencia proyectual, de pensar sobre el evidente tema religioso a pensar sobre lo colectivo del ser humano, aspecto este que, con relación a sus anteriores obras, podremos observar notables cambios en el trabajo de sus últimos quince años.

La Unidad de *Habitación de Marsella* (1947-52) y la capilla de *Nôtre Dame du Haut de Ronchamp* (1950-54) representan el final de una etapa, la primera, y el principio de otra, la segunda. Todavía hoy, vistas juntas, configuran una imagen ambivalente que las hace parecer cosas diversas; buena parte de la crítica asumió sin más que, abandonando las proclamas maquinistas de las décadas anteriores que prepararon la construcción de la Unidad de Habitación, Le Corbusier se sumergió en una experimentación plástica motivada por el programa religioso. Abstracción formal en la primera y empatía en la segunda expresan claramente sus diferencias y los cambios vitales

“En el interior de la obra de arte se desarrollan procesos formales que corresponden a las tendencias naturales orgánicas en el hombre”<sup>1</sup>.

*Marsella* y *Ronchamp* son dos caras contrapuestas de la reflexión sobre la relación entre técnica y arquitectura que constituye a su vez un debate permanente en la historia del arte y de la arquitectura. James Stirling expresó tempranamente en primera persona la perplejidad que gran parte de la crítica experimentó ante la dualidad contrapuesta que el propio Le Corbusier asumió al concluir dos obras casi en el mismo tiempo como *Ronchamp* y las casas *Jaoul*, apenas posteriores a la finalización de la *Unidad de Habitación de Marsella*. Al analizar la experiencia que Le Corbusier había recorrido en su arquitectura doméstica desde la segunda década del siglo XX hasta sus casas más brutalistas advertía que:

1. Gilles Deleuze, *Mil Mesetas*, p. 504.



Julien J. [illegible]  
 [illegible]  
 [illegible]  
 [illegible]  
 [illegible]  
 [illegible]



1 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Entorno, croquis general con la explanada este/iglesia exterior con la pirámide, carnet K41 [Danièle Pauly, *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*, ABADA, Madrid, 2005, 84]. Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Vista exterior del ángulo SE [fotografía del autor, 6/2/2014]

“Le Corbusier, yendo de lo general a lo particular, ha producido una obra maestra de un orden excepcional pero completamente personal”.

Y subraya cómo Garches y Jaoul :

“... representan los dos extremos de su vocabulario...”<sup>2</sup>.

No obstante esta dialéctica no es cerrada y en ambos casos se interpretan y transfieren valores de uno de ambos sistemas (maquinista y fenomenológico) en el otro. Aunque, como el propio Stirling detecta, cabe identificar claramente un cambio filosófico de actitud entre el sistema formal de *La Unidad de Habitación* y el de la capilla de *Ronchamp*, el debate contiene mayor complejidad, pues si en el contexto social es posible datar en torno a 1950 este cambio<sup>3</sup>, también es fácil identificar ejemplos de esa actitud fenomenológica con anterioridad y, a su vez, el eco de estrategias enunciadas anteriormente en las obras posteriores.

La actitud brutalista de las casas *Jaoul* está presente en el hormigonado en bruto de los pilotis de *Marsella*, cuya marcada textura de la tablazón del encofrado –que el propio arquitecto prefería frente al relamido acabado de los pilotis de *Berlín*– recuerda la materia de que están hechos y el trabajo artesanal de su ejecución; una actitud, que teniendo episodios anteriores, convive en *Marsella* con el montaje en seco de elementos prefabricados<sup>4</sup>.

2. James Stirling, “De Garches a Jaoul”, en *AR*, 1955; James Stirling, Ronchamp. “La capilla de Le Corbusier y la crisis del racionalismo”, en *AR*, 1956.

3. Tony Judt, *Post-guerra*, p. 24.

4. Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, pp. 112-146.

## 2.1. Significado versus funcionalismo

El funcionalismo del período entre las dos guerras trató de eliminar todo lo que había sido heredado del pasado; el término 'arquitectura', por su vinculación con el arte, era sustituido por el de 'Nueva Construcción', pues en expresión de Hannes Meyer (1928)<sup>5</sup>:

"... la arquitectura no debería ni expresar ni simbolizar, sino funcionar. Todo en este mundo es producto de las fórmulas... Todo arte es composición y, en consecuencia, antifuncional. Toda vida es función y, en consecuencia, antiartística".

Alan Coulquhoun constata la "necesidad de introducir 'intención' en el proceso de diseño" ante la imposibilidad de la pura objetividad tras la entrevista con Xenakis en la que éste relata cómo en el proceso de diseño del *Pabellón Philips* (1958), junto a Le Corbusier (otra versión no cúbica de la *boîte des miracles*)<sup>6</sup>:

"utilizó procedimientos matemáticos para determinar la forma característica de la estructura ... el cálculo determinó la forma característica de la estructura, pero después de esto la lógica deja de actuar y la organización compositiva tiene que ser decidida basada en la intuición";

y concluye que

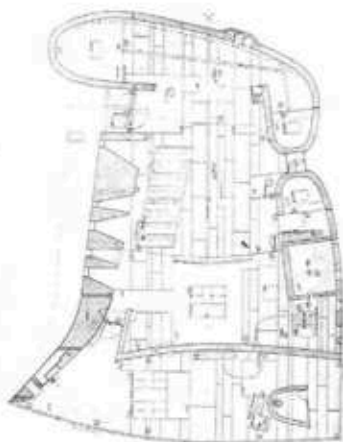
"una doctrina puramente teleológica de las formas técnico-estéticas resulta insostenible".

Analizando algunas de estas obras de los años 50 y 60 cabe observar ya un carácter y un significado diferentes y en muchos aspectos contradictorias en relación con sus obras anteriores — *Ronchamp* (1950-55), *Carpenter* (1961-63), *Hospital de Venecia* (1964-65), pero también *La Tourette* (1952-57) y *Firminy* (1961-63)— y se puede advertir cómo se recurre a estructuras significantes que transitan desde la ironía y la transgresión para potenciar su expresión y comunicabilidad, asumiendo paradigmas de esta nueva sensibilidad de la postguerra<sup>7</sup>.

5. Christian Norberg-Schulz, *El significado en arquitectura* (1966), en Charles Jencks, *El significado en arquitectura*, p. 237.

6. Alan Coulquhoun, *Tipología y método de diseño*, en Charles Jencks, *ibidem* p. 302.

7. Anthony Eardley, *Le Corbusier's Firminy Church*; Enrique de Teresa, *Tránsitos de la forma*; Luis Burriel Bielza, *El altar y la puerta en la iglesia parroquial de Saint-Pierre de Firminy-Vert*; Eusebio Alonso, *La iglesia de Firminy y la machine à émouvoir de Le Corbusier*, pp 61-68; *ibidem*, *Estrategias alucinatorias en el último Le Corbusier*.



2 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Emplazamiento de la capilla en la colina de Bourliémont: vista aérea [Danièle Pauly, 27] Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Planta definitiva con el dibujo de pavimentos, FLC 7169 [Danièle Pauly, *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*, ABADA, Madrid, 2005, 85]

### 3. La capilla de Ronchamp: identidad, memoria, significado (Fig. 2)

Aldo van Eyck defendió la idea de que la arquitectura, más allá de ser funcional, debía ser portadora de significado<sup>8</sup>. Definió la arquitectura como construcción significativa en una clara crítica hacia el funcionalismo e investigó en los mecanismos de accesibilidad al nivel emocional<sup>9</sup>:

“Van Eyck reconoció ‘el lugar’ en tanto que cualidad universal fundada en todas las formas de la arquitectura urbana pre-industrial, como ‘espacio abierto’, como ‘espacio hecho accesible’, tanto emocional como institucional, como un espacio concreto que es conquistado por el lenguaje urbano desde el vacío neutral del espacio Newtoniano y cargado con potencial específico de la experiencia”.

Para Reyner Banham la capacidad de *conmover* es una de las características del nuevo brutalismo; inicialmente le asignaba tres características: la legibilidad formal de la planta, clara exhibición de la estructura y valoración de los materiales por sus cualidades inherentes; posteriormente, siguiendo los proyectos de los Smithson, reemplazó el primer punto por “memorabilidad como imagen”, subrayando la relevancia de la imagen por sí misma y explicaba que su valor reside en la capacidad de *conmover* a quien la contempla<sup>10</sup>.

8. Francis Strauven, Aldo van Eyck. *The Shape of Relativity*, 1998.

9. Francis Strauven, “The urban conjugation of functionalism architecture”, en VV.AA., Aldo van Eyck, p. 101.

10. Nieves Fernández Villalobos, *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smithson*, p. 23.

### 3.1. Ironía y contingencia

Le Corbusier recibe en 1929 la crítica de Karel Teige al proyecto del *Mundaneum* y le contesta con su conocido texto '*En defensa de la arquitectura*' en que incluye la conocida anécdota de la papelerera, donde subraya sus diferencias respecto al funcionalismo positivista alemán<sup>11</sup>:

"El año pasado, al término de los planos del *Mundaneum* ..., había en nuestro taller céfiros de revueltas. La pirámide ... irritaba a los jóvenes. Sobre otras mesas de dibujo, los planos del *Centrosoyuz* de Moscú estaban terminándose y recogían todos los favores. Tranquilizaban, pues era ese un problema racional de oficinas. Sin embargo, *Mundaneum* y *Centrosoyuz* salían de nuestras cabezas en ese mismo mes de junio. De repente, el argumento perentorio salió de una de las bocas '¡Lo que es útil es bello!' En el mismo instante, Alfred Roth (temperamento fogoso) lanzaba una gran patada a una papelerera de malla metálica que se negaba a engullir la masa de dibujos viejos que él estaba rompiendo. Bajo la presión enérgica de Roth, la papelerera de línea técnicamente '*sachlich*' (expresión directa del trenzado de los hilos) se deformó y tomó el aspecto que muestra este croquis.

Todo el mundo se desternilló. '¡Es repulsiva!', dijo Roth. 'Perdón, le respondí, en esta papelerera cabe ahora mucho más; ¡es más útil, luego es más bella! ¡Compórtese de acuerdo con sus principios!'

Este ejemplo sólo es divertido por las circunstancias que lo hicieron surgir tan oportunamente. Inmediatamente restablecí una balanza equitativa añadiendo: 'La función belleza es independiente de la función utilidad; son dos cosas. Lo desagradable al espíritu es el derroche; porque el derroche es tonto; por eso lo útil nos gusta. Pero lo útil no es lo bello'".

La ironía abre la vía a resolver la estrategia formal mediante paradojas. Le Corbusier se apropia de formas de la tradición, las abstrae, las descompone, recompone sus relaciones formales y funcionales; crea una arquitectura sorprendente y novedosa pero subyacen mensajes evocadores. La iglesia de Ronchamp es un buen

11. Le Corbusier, *El Espíritu. Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, pp. 53-54.

ejemplo del uso de estos mecanismos y de la eficacia conmovedora de las maquínicas apropiaciones que opera Le Corbusier.

La lógica formal de la iglesia de Ronchamp surge de la condición contingente y procesual de otros proyectos de Le Corbusier de los últimos 15 años donde la poética personal prevalece sobre la aplicación de reglas generalizadas. Los volúmenes platónicos que el arquitecto descubrió en la Roma clásica han sufrido a lo largo del proceso de proyecto una transformación; la geometría regula la transformación que acontece entre niveles, estratos o campos diversos. El propio arquitecto reconoce en esos últimos años el carácter biológico de su arquitectura.

### 3.2. Comunicabilidad: La machine à émouvoir

"La percepción ... funciona de una forma que es esencialmente distinta del análisis científico. La experiencia posee una naturaleza "sintética", comprende conjuntos complejos cuyos componentes, aún sin tener una relación lógica, aparecen, sin embargo, totalmente integrados. En nuestro caso es especialmente importante el amplio grupo de sistemas simbólicos conocido como arte. El arte no nos proporciona descripciones sino expresiones directas de ciertos aspectos de la realidad"<sup>12</sup>.

Le Corbusier apreció en sus viajes esta máquina de conmover; en el capítulo dedicado a 'arquitectura pura, creación del espíritu'<sup>13</sup>:

"... Voici la machine à émouvoir. Nous entrons dans l'implacable de la mécanique [...] ces formes provoquent des sensations catégoriques ... Le sentiment d'une fatalité extra-humaine vous saisit. Le Parthénon, terrible machine, broie et domine".

La estrategia formal de Ronchamp trasciende lo razonable y constituye el paradigma de lo que Le Corbusier definió como el 'espacio indecible'<sup>14</sup>, algo de lo que es difícil hablar porque asistimos a una visión repentina de un proceso que ya no es mera combinatoria sino el resultado de transformaciones sucesivas que, como afirma el propio arquitecto<sup>15</sup>:

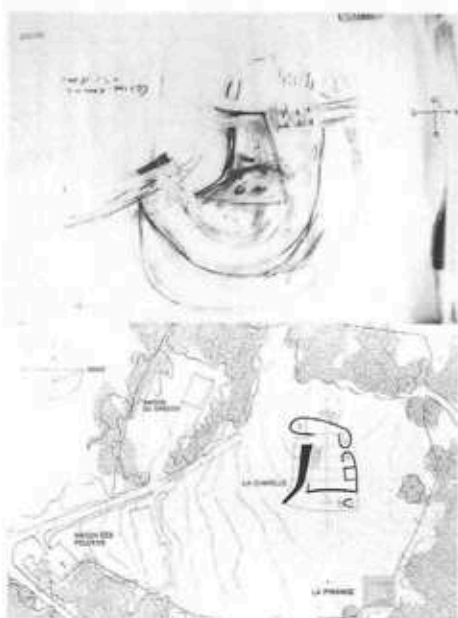
"... es una aventura que se desarrolla en tres tiempos: 1. integrarse en el sitio. 2. Nacimiento 'espontáneo' (después de

12. Christian Norberg-Schulz, *El significado en arquitectura* (1966), en Charles Jencks, op. cit., p. 242-243.

13. Le Corbusier, *Vers une architecture*, p.173.

14. "El espacio inefable": Le Corbusier, "L'espace indicible", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. hors-série, "Art", 1946, pp. 9-17.

15. Jean Petit, *Le livre de Ronchamp*. Le Corbusier, p. 17.



**3** Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Diseño inicial de la planta del conjunto de Ronchamp con la cávea de la explanada este, FLC 7470 [procedencia: Le Corbusier, *Ronchamp, Maisons Jaoul, and other buildings and projects*, 1951-52, Garland Publishing, New York, 1983, vol. RGAA LC/20] Le Corbusier, *Ronchamp, 1950-55, Planta de situación* [Danièle Pauly, *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*, ABADA, Madrid, 2005, 9]

incubación) de la totalidad de la obra, de una vez, de un golpe. 3. Lenta ejecución de los dibujos, de los diseños, de los planos y de la construcción misma y 4. Acabada la obra, la vida está implicada en la obra, totalmente encajada en una síntesis de sentimientos y de medios materiales de realización”.

Un diseño temprano de la planta de Ronchamp, (Fig. 3), dibujado en formato grande y en una sola sesión, conteniendo algunas correcciones, es un buen ejemplo de esto. Aunque faltan todavía piezas claves del programa como las capillas-torre, elementos fundamentales en la estabilidad del edificio, la estrategia formal está definida con claridad, conteniendo desde estos inicios las dos iglesias, la interior y la exterior de la que se ocupará en posteriores diseños y de la que finalmente no se llegará a construir la cávea que sí queda aquí recogida y aparece en numerosos diseños (un elemento éste de la cávea que acompaña a muchas de las *boîte à miracles* de su producción). Están ya aquí identificadas las claves de la “acústica visual” del lugar.

Es éste un diseño enigmático, “como surgido de golpe”, donde queda reflejada desde sus trazas iniciales la diferente función de los muros sur y este; ambos se reúnen en la esquina que habrá de recibir a los peregrinos en su acceso al sitio y cuyo encuentro con la cubierta configura una de las imágenes más crípticas y conmovedoras de la arquitectura moderna a la vez que ha generado, como advirtiera Stirling, uno de los cuestionamientos más duros a la misma. El edificio contiene todos los elementos necesarios para la liturgia, con el altar situado al este y en cuyo extremo opuesto se ubica la gran gárgola que evacua las aguas de la cubierta sobre la cisterna exterior; queda marcado así un eje este oeste que con otro transversal, que liga las dos capillas más orientales, dibuja un cruz en el pavimento interior, dispuesto con ligera pendiente hacia el altar principal, resuelto con inclinación contraria a la que adopta en el mismo eje el techo, abriendo la perspectiva y activando el terreno de la colina donde se ubica; al igual que en la iglesia exterior, la propia topografía participa en la iglesia interior.

### 3.2. Ceci n'est pas une voûte (Fig. 4-6)

Al igual que cuando nos aproximamos al exterior, en el interior de la iglesia *'la machine à émouvoir'* actúa con eficacia y junto a la sorpresa entra en juego la memoria: reconocemos formas y mensajes, un espacio abovedado, gruesos muros y vidrieras, aunque, parafraseando a Duchamp, tendríamos que decir que *'ceci n'est pas une voûte'*, pues lo que vemos no es una bóveda sino un gran arquitepe con un perfil de sección en permanente variación y el muro que parece más grueso, por la geometría de sus ventanales abocinados y no coincidentes, es precisamente el muro más ligero de toda la construcción, pues es un *'muro hueco'* que se construye con delgadas pantallas de hormigón armado, arriostradas horizontalmente a diferentes alturas, en concordancia con la distribución de ventanas, y sobre las que se fijaron mallas metálicas para recibir el hormigón proyectado que conforma el acabado de la pared que vemos; toda la cubierta se construyó con delgadas láminas de hormigón que exigieron un encofrado con precisión puntual para cada caso pero con un trabajo sistematizado. La técnica es sofisticada en su planteamiento y callada en su presentación, permitiendo *'activar'* el espacio en la intención deseada.

Ronchamp es ante todo espacio interior; lo era incluso la iglesia exterior con su altar específico y su cávea envolvente y nos recuerda por ello el mecanismo de la *'boîte à miracles'* (no cúbica, en este caso) tal como la describió el propio Le Corbusier<sup>16</sup>:

"... el arquitecto puede concebir los edificios que os serán más útiles, porque posee el más alto grado de conocimiento de lo volumétrico. Puede, de hecho, crear una caja mágica que encierre todo lo que podéis desear. Desde la estancia en juego de la *'Caja de los Milagros'* escena y actores se materializarán: la *'Caja de los Milagros'* es un cubo; en ella se dan todas las cosas necesarias para la fabricación de los milagros, levitación, manipulación, distracción, etc".

La experiencia anterior a Ronchamp fue la frustrada iglesia excavada en la montaña de la *Sainte Baume* y esta condición de espacio excavado y moldeado está presente en Ronchamp, no sólo por lo que respecta a la *'aparente bóveda invertida'*, sino por



4 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Alzado este de la capilla y de la cávea que acota la explanada de la iglesia exterior, FLC [procedencia: Le Corbusier, Ronchamp, *Maisons Jaoul, and other buildings and projects*, 1951-52, Garland Publishing, New York, 1983, vol. RGAA LC/20] Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Vista interior de la capilla hacia el oeste, con el techo y el muro sur [fotografía del autor, 6/2/2014]

16. Lámina 11, Proyecto del Museo del Siglo XX, en Le Corbusier, *Obra Completa*, Volumen 7, p. 170.





5 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Alzado interior y sección del muro sur, FLC 7423 y FLC 7200 [procedencia: Le Corbusier, *Ronchamp, Maisons Jaoul, and other buildings and projects*, 1951-52, Garland Publishing, New York, 1983, vol. RGAA LC/20] Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Vista interior del muro sur y de la zona de bancos [fotografía del autor, 6/2/2014]

la superficie reglada de la pared del muro sur, o las capillas que alberga el espacio-estructura –en la tradición francesa del poché– de las tres torres. Todo el juego de luces, la que resbala desde lo alto de las torres, la que entra por la grieta entre los muros sur y este y la ‘bóveda’ es el ‘juego sabio’ para activar estas sensaciones. Con obras como la iglesia de *Firminy* o el *Pabellón Philips* en la Expo de Bruselas (1958) aprendimos que la ‘caja de los milagros’ no tiene que ser necesariamente cúbica como si lo es, entre otras obras, en la *Tourette* o en el *Hospital de Venecia*.

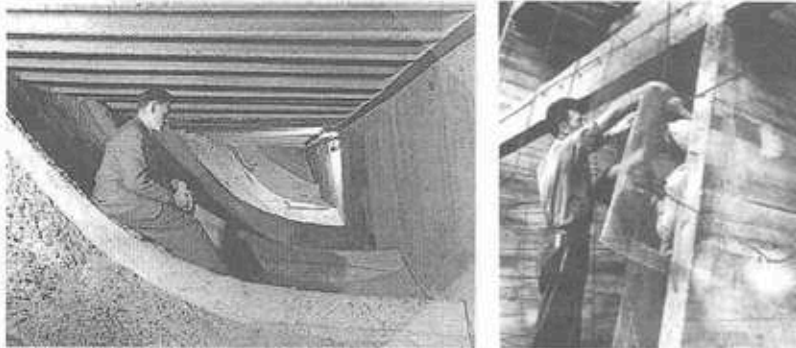
#### 4. Tres hitos de un proceso común

Función, estructura y símbolo es un breve texto de Kenzo Tange (1966) donde aparecen estas preocupaciones<sup>17</sup>:

“Creo poder afirmar que tenemos necesidad de un concepto simbólico de la arquitectura y del espacio urbano, a fin de asegurar al hombre la significación y el valor humanos. Si hacemos corresponder una forma característica a una función característica ésta resulta perceptible de inmediato y posee su propia identidad. Desarrollando esta noción, se comprueba que a través de la forma se puede expresar no sólo una función física del espacio, sino también su significación metafísica. ... El pensamiento simbólico entra también en el proceso de estructuración. Es práctico dar una significación simbólica a la propia estructura para elaborar los planes y favorecer su comprensión por la gente”.

La interacción con el lugar, la permeabilidad del edificio al espacio público y su particular tratamiento de encuentro con el suelo aporta soluciones memorables y diversas que profundizan en el pensamiento simbólico y en la comunicabilidad de sus estructuras significantes. Las cotas topográficas del lugar que obsesivamente Le Corbusier dibuja en el interior de la planta de *Ronchamp*, materializadas en el tallado del suelo, son una muestra más de la negación del edificio como forma pura, aislada, y afirmación de su inserción dialéctica en el mundo; la forma de los muros este y sur responde a su función de acotación de sus respectivos espacios exteriores (el espacio de encuentro colectivo de la iglesia exterior y el espacio de llegada). En *La Tourette* la respuesta acumulativa de la organización en vertical

17. Kenzo Tange, *Función, estructura, símbolo*, p. 225; Zhongjie Lin, *K. Tange and the Metabolism Movement*, pp. 172 ss.



6 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, En construcción, vista del interior de la estructura de la cubierta y detalle del muro sur con la disposición de mallas metálicas para recibir el hormigón proyectados, FLC L3.2 55 y FLC L3.3.57 [procedencia: Roberto Gargiani y Anna Rosellini, *Béton Brut and Ineffable Space*, 1940-1965. *Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, EPFL Press, Lausana, 2011, 301 y 304].

del programa y transgresora de la lógica tipológica jerarquiza de manera radical la transición entre lo público y lo privado: la pendiente natural del terreno que acoge los pilotis de espacios y pasillos suspendidos, los espacios colectivos de reunión y comedores y, finalmente, en los niveles superiores, las habitaciones. Estrategia de superposición en vertical y cruce de niveles que reinterpreta con libertad en proyectos posteriores. En *Firminy* invierte las ubicaciones programáticas: el volumen de la iglesia queda suspendido sobre el cuerpo inferior que acoge el programa más íntimo y privado de la casa y la sacristía y, sin embargo, materialmente más transparente; este juego irónico en la relación con el papel tradicional del suelo se reafirma en el tratamiento del pliegue del graderío y coro. La calle-rampa que atraviesa el *Carpenter* elide la tradicional delimitación entre arquitectura y ciudad y activa la presencia de lo urbano, anticipando con ello intenciones claramente presentes en la estrategia formal del Hospital de Venecia, donde el edificio flota sobre el espacio de la ciudad que discurre libremente de parte a parte, cuya jerarquización en vertical de lo público y lo privado nos recuerda la estrategia de localización de usos anticipada en *La Tourette*.

#### 4.1. El convento de la Tourette: un claustro vertical sin suelo (Fig. 7a)

La sencillez geométrica de la planta rectangular del claustro, cerrado al norte por la caja de la iglesia contrasta con algunas soluciones inusitadas en la organización del programa y en su anclaje al lugar;

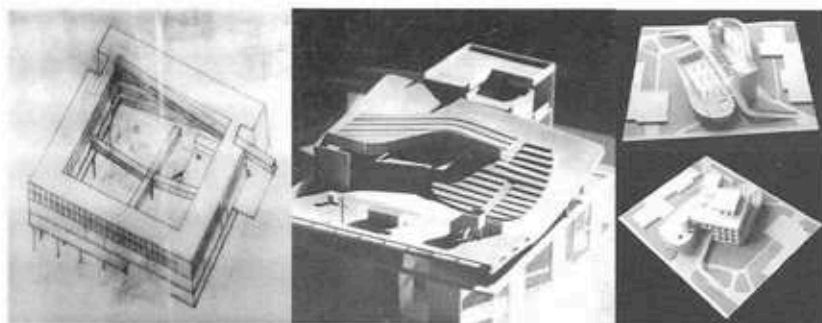
La idea del claustro sin suelo aparece temprana en la concepción del proyecto. Si en *Ronchamp*, la convexidad natural de la colina se continúa en el propio interior (dibujando con precisión las líneas de cotas topográficas en el interior de la planta de numerosos diseños originales), la *Tourette* implanta sin articulación previa su volumetría sobre el desnivel del terreno; Le Corbusier enrasa el volumen por arriba y anticipa un 'rascasuelos', apoyando o vaciando en el encuentro con el terreno, provocando la solución-sorprendente del patio del claustro con el filtro de pilotis.

La solución formal viene avalada por la distribución del programa; coloca los elementos repetitivos de las habitaciones en las dos plantas superiores, que son las únicas, junto con la inmediatamente inferior, que se desarrollan en toda la planta; los usos colectivos se distribuyen en las plantas inferiores, agrupando piezas de diversos tamaños y con libertad de ocupación de su superficie, como explotará más ampliamente en *Venecia*. La tradicional extensión horizontal de un programa conventual aparece aquí superpuesta verticalmente; en un diseño inicial llega a plantear un juego de rampas que daba acceso a las diferentes plantas desde el área de entrada.

La diferenciación formal de cada parte en función de su uso, resulta decisiva en la imagen de 'collage dislocado' que el edificio presenta, con los espacios más privados montados sobre los espacios colectivos del convento, los aparentemente aleatorios vacíos del perímetro en su encuentro con el suelo y la superposición de pilotis de diferentes cuerpos.

#### **4.2. La cúpula de Firminy: habitar en la estructura (Fig. 7b)**

La forma de la iglesia *Firminy* remite a una iconografía reconocida, una cúpula sin tambor que, exteriormente, se levanta sobre un estilóbato cuadrangular que conforma el piso inferior y que contiene el programa de servicios y espacios auxiliares. La articulación formal se sustancia colocando el icono de la cúpula sobre el estilóbato funcional y doméstico. El hormigón permiten transformar la construcción en un ejercicio de papiroflexia; la forma troncocónica abstrae las formas de la tradición y gestiona la anamorfosis de la planta cuadrada al volumen tridimensional generado por el pliegue del plano de hormigón.



Interiormente y a diferencia de la tradición, la cúpula no corona el espacio; es ella misma el espacio: arranca directamente del suelo y alberga el graderío<sup>18</sup>.

### 4.3. El Centro de Artes Visuales Carpenter: la ciudad atraviesa la casa (Fig. 7c)

Edificio con una mayor implicación urbana, que anticipa planteamientos del *Hospital de Venecia*; lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo conviven simultáneamente.

“Entanto que forma, lo urbano lleva un nombre; es simultaneidad<sup>19</sup> ... Simultaneidad de percepciones, de acontecimientos, espacio por tanto de hipersocialización, puesto que es la forma concreta que adopta el encuentro y la reunión de todos los elementos que constituyen la vida social”<sup>20</sup>.

Sobre la base de la multitud de caminos que atravesaban diagonalmente las diferentes parcelas en el entorno de *La Yarda de Harvard* y sobre la idea de mantener este recorrido, al parecer existente sobre la propia parcela y con anterioridad a la construcción del centro de artes, Le Corbusier ensaya desde el inicio del proyecto esta visión de un camino que atraviesa en diagonal la parcela; en un diseño muy temprano este recorrido parece describir un bucle sobre lo que habrá de ser el edificio, menos definido y vuelve a salir por el lado opuesto. Como en otros proyectos que hemos visto, esta intuición poética y poderosa supone un anclaje al lugar, entendido de un determinada forma o, mejor dicho, percibido de una determinada

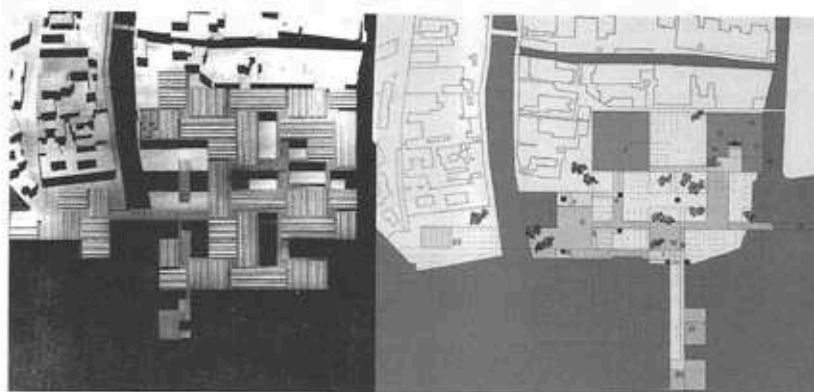
7 Le Corbusier, El convento de la La Tourette, 1952-57, Diseño original de axonometría donde aparece una propuesta de rampas junto al lado oeste de la iglesia, FLC 1244 [procedencia: Le Corbusier, *La Tourette and other buildings and projects*, 1955-57, Garland Publishing, New York, 1984, vol. RGAA LC/28]. Le Corbusier, iglesia de Firminy, José Ouvrier, maqueta del interior con el graderío definitivo, 1979, FLC [procedencia: Anthony Eardley, *Le Corbusier's Firminy Church*, IAUS, Rizzoli International, NY, 1981] Le Corbusier, Centro de Artes Visuales Carpenter, Harvard, 1961-63, Vista de la calle que atraviesa el edificio en el nivel 3º, maqueta estudio de Enrique de Teresa [procedencia: E. de Teresa, *Tránsitos de la forma*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, fig 77]

18. Eusebio Alonso, *La iglesia de Firminy ...*, op. cit.

19. Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, p. 68.

20. Lefebvre, *ibidem*. p. 99.

8 Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, maqueta del 2º proyecto, 1965, vista cenital, [Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, Volume 7 1957-65, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1965, p. 141] Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, Diseño original de Le Corbusier y Jullian de la Fuente: Primer proyecto, 1964, planta 1 (cota cero) [procedencia: Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1985 (1965), vol. 7, 1957-65, p. 143]



forma, pero también al programa; la idea de una calle que atraviesa el edificio satisface también el requisito de flexibilidad y el de potenciar la accesibilidad de los estudiantes de los diferentes centros del entorno a la escuela de artes, anticipándose así a la introducción de la ciudad en la casa que será tema específico en Venecia.

Pero aquí las consecuencias son diferentes, entre otros motivos porque no se impone en ningún momento enrasar la volumetría ni por arriba ni por ningún lado; al contrario, la evolución del proyecto documenta que, definida la calle, ésta extrude el volumen que se ve paulatinamente sometido a diferentes estrategias formales que caminan en la misma dirección (*desdoblamiento, escisión, deslizamiento, fragmentación*); en definitiva, la calle que se eleva hasta el tercer nivel para volver a descender después de atravesar el edificio es el elemento formalmente más estable. A pesar de la pequeña dimensión, la oportunidad para desplazar el enfoque del problema arquitectónico hacia lo urbano y el espacio colectivo sitúa este proyecto en una imagen memorable gracias a esta 'calle extra' que reclamaba por aquellos años Jane Jacobs como solución a tantos problemas urbanos<sup>21</sup>.

## 5. El Hospital de Venecia: la ciudad como metáfora y analogía (Fig. 8-10)

Los dos últimos años de su vida Le Corbusier trabajó en el *Hospital de Venecia*, que finalmente no se llegó a realizar, potenciando con

21. Jane Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, p. 214.

ello el carácter mítico y testamentario que contribuirá a ampliar la resonancia y validez de las posibilidades que el proyecto contiene, cuestión programática inherente a su propio planteamiento, pues en él se aborda no sólo la solución a determinados problemas enunciados sino la cuestión de la flexibilidad frente a la aparición de problemas futuros.

“Las ciudades son caleidoscópicas, metamórficas y caóticas y lo son necesariamente”<sup>22</sup>.

### 5.1. Saltando sobre la ciudad y sobre el canal

En el *Hospital de Venecia*, Le Corbusier asume la condición mutable del propio programa sanitario y plantea la idea de flexibilidad en su organización como mecanismo más idóneo para poder adaptarse a las situaciones diferentes. Entre estas circunstancias cambiantes, sus posibilidades de crecimiento estaban entre las más importantes, dotando al edificio de una condición de “inacabado”<sup>23</sup>:

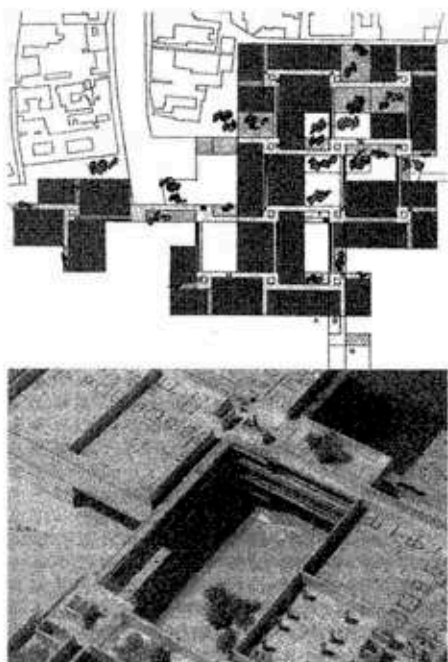
“... la especificidad de la sección del ático codifica genéticamente el crecimiento del Hospital... El modo en que el crecimiento queda controlado representa todavía uno de sus avances más significativos”.

La idea de la posibilidad de crecimiento es experimentada de modos diversos en relación a cada parte distinta del casco de Venecia, de tal modo que el perímetro del hospital asume desde el proyecto las mayores condiciones de incertidumbre que cabe advertir o, lo que viene a ser lo mismo, el sistema de organización inherente y su estrategia de implantación permite resolver de forma diferente situaciones diversas; esto es, asume con naturalidad las singularidades del sistema.

El *Hospital de Venecia* plantea un sistema sintáctico de partes iguales entre sí estableciendo múltiples enlaces en su periferia con el casco de la ciudad. El proyecto se desarrolla horizontalmente —*mat building* o edificio estera— por medio de una acumulación lógica basada en una cuidada casuística. La unidad básica del programa o ‘*unité de batisse*’, la unidad de cuidados formada por 28 camas, se repite hasta el final.

22. Aldo van Eyck, *La interioridad del tiempo*, en Charles Jencks, op. cit., p. 201.

23. Hashim Sarkis, “La paradójica promesa de la flexibilidad”; *Ibidem*, *Le Corbusier’s Venice Hospital and the mat building revival*.



9 Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, Diseño original de Le Corbusier y Jullian de la Fuente: Primer proyecto, 1964, planta 3 [procedencia: Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1985 (1965), vol. 7, 1957-65, p. 148] Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, Detalle de la maqueta con los jardines colgantes entre patios [procedencia: Hashim Sarkis, *Le Corbusier's Venice Hospital and the mat building revival*, Harvard Design School, Munich, London, NY, 2001, fig. 17, p. 31]

La composición rotatoria de las unidades, establece conexiones y vínculos entre un pabellón y otro, mientras su desplazamiento produce la aparición de vacíos en el campo horizontal del hospital. Es la forma de esta unidad básica y el modo preciso en que son articuladas lo que acaba por configurar la forma global del edificio<sup>24</sup>.

Si en *Ronchamp* resultaban determinantes los mecanismos evocadores de la memoria y el diálogo con el lugar para dotarla de significado, el *Hospital de Venecia* aún en sí el hecho de ser posiblemente el proyecto más contextual de Le Corbusier y de recurrir para ello a los sistemas de crecimiento más abstractos que estaban utilizando los arquitectos del Team X, junto al abandono de la *promenade architecturale*, según relata el propio colaborador de Le Corbusier, Jullian de la Fuente<sup>25</sup>:

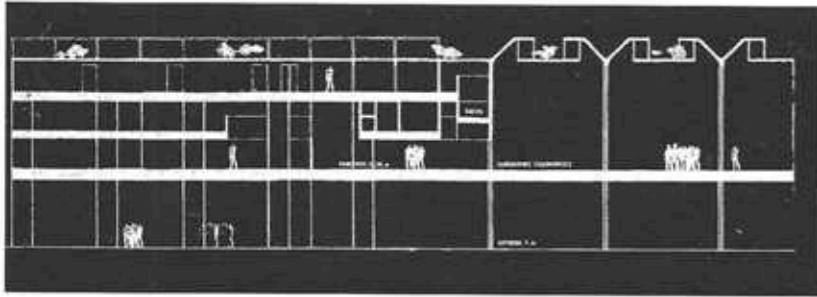
“Desde 1963 con el proyecto de la Olivetti empezamos a plantearnos como estructurar los diferentes espacios sin usar ‘la promenade architecturale’ como medio para conectarlo. El orfanato de Aldo van Eyck y sus escritos en Forum fueron una de las llamadas de atención en ese momento. La idea de un proyecto como una pequeña ciudad o parte de una ciudad fue confrontada con el proyecto del Hospital de Venecia (...). La idea de ‘dual phenomena’ u opuestos fue explorada y, después de mi presencia en la reunión del Team X de Royaumont, confirmado por la discusión sobre el proyecto utópico de Blom para una ciudad. Le Corbusier estuvo de acuerdo: con su proyecto de apartamentos universitarios de 1925 como modelo, añadimos nuestra capacidad para producir una conjunción de solicitudes y variaciones que crearon la estructura, permanencia y provocación del proyecto del Hospital de Venecia de Le Corbusier”.

## 5.2. Construir sin construir

Curiosamente en el *Hospital de Venecia* Le Corbusier adoptó, a favor de la flexibilidad del espacio y de la posibilidad de asumir posibles cambios internos y externos, un mecanismo basado en reglas sumamente abstractas y al mismo tiempo incorporó en su

24. Cfr. Stan Allen, “Distribuciones, Combinaciones, Campos”, pp. 68-75.

25. Francis Strauven, *Aldo van Eyck's Orphanage*. p. 50.



10 Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, Detalle de la sección, incluyendo laboratorios, 'conduits' y rampas de conexión entre niveles superiores [procedencia: Hashim Sarkis, *Le Corbusier's Venice Hospital and the mat building revival*, Harvard Design School, Munich, London, NY, 2001, 4]

organización las claves del sistema urbano del propio lugar en el que surge el edificio<sup>26</sup>:

"La ciudad de Venecia está allí y yo la he continuado. No he inventado nada. He proyectado un complejo hospitalario que puede nacer, vivir y expandirse como una mano abierta: es un edificio "abierto", sin una sola fachada definitiva, en el cual se entra desde abajo, es decir, desde dentro, como en otros lugares de esta ciudad".

Le Corbusier traslada al edificio la lógica del contexto veneciano —calles, plazuelas, puentes, etc.—. Por ello su forma es "abierta", ni cerrada ni inmutable. Su imagen no es definitiva: no sólo conceptualmente, sino que también espacialmente es posible modificarla, cambiarla, extender esta estructura, sin que por ello se altere su principio generador y su concepción arquitectónica global. Esto significa, como ha subrayado Petrilli "construir sin construir".

La idea de generar un sistema de relaciones, de construir una infraestructura espacial que permita desarrollar el programa y contemplar sus variaciones a la vez que configurar espacios colectivos de relación evoca los sistemas de relaciones complejas de los "mat building", en los que el proyecto es entendido en términos de organizaciones topológicas abiertas y variables<sup>27</sup>.

En Venecia la abstracción deriva de un entendimiento del problema en términos de infraestructura y logística. La estrategia formal del edificio, superponiendo en altura los diferentes usos, con las camas en el más elevado, se basa en la organización de las diferentes circulaciones, saltando sobre los campos, plazas y canales de la

26. Amadeo Petrilli, *Il testamento di Le Corbusier*. p. 49.

27. Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga, *Historia de la retícula en el siglo XX*, pp.43 y ss.



28. "El acto de creación en sí mismo tiene mucha más importancia que el objeto creado y éste gana en significación en la medida en que muestra las señales del trabajo que lo ha engendrado y no está perfectamente acabado". Así se expresaban los miembros del Grupo COBRA (1948-51), incorporados luego a la Internacional Situacionista (1957), VV.AA, *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*.

"... la acción sustituyó en el siglo XVII a la contemplación, acontecimiento radical que conlleva la conciencia del carácter procesual de cualquier experiencia, incluso la real experiencia humana... El concepto central de las dos ciencias nuevas de la Época Moderna, las naturales no menos que las históricas, es el de proceso, y la real experiencia humana subyacente es acción", Hannah Arendt, *La condición humana*, p.316.

29. Eusebio Alonso, *Paulo Mendes Da Rocha. Constructor de horizontales en el aire*, pp. 40-49.

ciudad. Con el programa y la geometría diferentes de *Ronchamp*, las torres capillas, que inicialmente no están presentes en el primer croquis de la iglesia y sucesivos, van progresivamente *apareciendo*<sup>28</sup>, transfiriendo esta condición procesual a la propia obra a partir de una relación dialéctica y evocadora con la memoria del lugar y del programa. En *Venecia* esta contingencia se alimenta al proyectar un edificio con los mecanismos urbanos de la ciudad. La relación entre el edificio del hospital y el espacio público ya no es la convencional y mucho menos la relación con el suelo<sup>29</sup>. En esa década de los años 60, tal anhelo coincidirá con la reivindicación de lo público y la cualificación de espacio urbano y colectivo.

Le Corbusier participa y en algunos aspectos anticipa la percepción de esas nuevas relaciones entre *lo público* y *lo privado* que emergen a mediados de los años 50 y de la búsqueda de una mayor flexibilidad de la arquitectura y es esta nueva percepción de los problemas lo que provoca la aparición de nuevos mecanismos formales. *Ronchamp* y *Venecia* representan el inicio y el final de una etapa comprometida con su tiempo y sus coetáneos, con el compromiso de una idea de espacio social y colectivo a partir del cual la arquitectura y la ciudad son percibidas de otro modo.

ISBN 978-84-617-3470-2



9 788461 734702



**EMBAJADA DE NORUEGA**



DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

COLABORA:



Fundación  
Princesa Kristina  
de Noruega