



Encontros do CEAA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques

23-25 Junho/Junio 2011



CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo (FCT uID 4041)
Escola Superior Artística do Porto

Encontros do CEAA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO

APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Livro de Actas

Editores

Alexandra Trevisan, Ana Lúcia Virtudes, Daniel Villalobos,

Fátima Sales, Josefina González Cubero e Maria Castrillo Romón

Título:

*Apropriações do Movimento Moderno / Apropriaciones del Movimiento Moderno.
Encontros do CEAA/7. Livro de Actas.*

Editores:

Alexandra Trevisan, Ana Lúcia Virtudes, Daniel Villalobos, Fátima Sales,
Josefina González Cubero e Maria Castrillo Romón

© dos autores e CESAP/ESAP/CEAA, 2011

Arranjo gráfico:

Jorge Cunha Pimentel e Joana Couto

Edição:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Composição:

Joana Couto

Propriedade:

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

Financiamento:

Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia
no âmbito do projecto estratégico PEst-OE/EAT/UI4041/2011

Impressão e acabamento:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP
Porto, Portugal

1ª edição, Porto, Setembro de 2012

Tiragem: 150 exemplares

ISBN: 978-972-8784-41-6

Os textos publicados datam de Junho de 2011

A obtenção dos direitos de reprodução das imagens é da exclusiva responsabilidade
dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas.

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto
Largo de S. Domingos, 80
4050-545 PORTO – PORTUGAL
Telef: 223392130 / Fax: 223392135
e-mail: ceaa@esap.pt

www.ceaa.pt

Encontros do CEEA / 7

APROPRIAÇÕES DO MOVIMENTO MODERNO

APROPRIACIONES DEL MOVIMIENTO MODERNO

Organização:

Grupo de Investigação de Teoria, Crítica e História da Arquitectura
CEEA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto, Portugal

Instituto Universitario de Urbanística
E.T.S. Arquitectura
Universidad de Valladolid, España

Departamento de Teoria de la Arquitectura y Proyectos Arquitectonicos
E.T.S. Arquitectura
Universidad de Valladolid, España

Local:

Zamora, Fundación Rei Afonso Henriques, 23-25 Junho 2011

Índice

Conferências

ALVAREZ MORA, Alfonso – *La Ciudad del Capital y las Propuestas Urbanísticas del Movimiento Moderno.* 13

VILLALOBOS, Daniel – *El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp: Le Corbusier en los Límites del Movimiento Moderno.* 33

Comunicações

ALMONACID Canseco, Rodrigo – *Paralíticos ó Epilépticos: La ciudad del Movimiento Moderno en la dialéctica Asplund versus Le Corbusier.* 51

ALONSO García, Eusebio – *La Iglesia de Firminy y la Machine a Emouvoir de Le Corbusier.* 63

ALVES, Margarida Brito – *Revisitações, Citações e Apropriações. Da proximidade entre Arte e Arquitectura.* 71

ALLEN, Pablo – *Mies van der Rohe: Elkaresansui como Apropiación de la Arquitectura Tradicional Oriental.* 78

ARES Álvarez, Óscar M. – *La Modernidad Alternativa: Mediterráneo y Forma.* 102

CARDOSO, Alexandra; MAIA, Maria Helena – *Arquitectura e Poder. Para uma historiografia do Movimento Moderno em Portugal.* 113

CEBRIÁN Renedo, Silvia – *Fernando Távora: La organización del espacio portugués contemporáneo.* 121

FERNÁNDEZ Villalobos, Nieves – *La Respuesta Brutalista al Movimiento Moderno.* 137

FERNÁNDEZ-CARRACEDO, Daniel – *Peter Celsing y la Evolución del Movimiento Moderno. La Casa de Cultura de Estocolmo.* 157

GONZÁLEZ Cubero, Josefina – *Doble, Escenografía y Clon del Movimiento Moderno.* 168

JIMÉNEZ, Marina; CASTRILLO Romón, María A. – *El Potencial del Verde Moderno: Entre el "todo verde" y el hoy llamado "Landscape Urbanism". Entre la V7 hecha materia viva de trabajo en Chandigarh, los sistemas de parques de antes y los corredores verdes de después.* 185

MARTINS, Ana Maria Tavares; VIRTUDES, Ana Lúcia; SAMPAYO Mafalda Teixeira de – *Arquitectura de Luis Barragán. Apropriação e influências na contemporaneidade.* 207

MOREIRA, César Machado – *Hidroeléctrica do Cávado 1945-1964. Uma ideia de Paisagem na arquitectura de Januário Godinho.* 227

PÉREZ Barreiro, Sara – *Relaciones y Derivaciones. Entre la Modernidad Ortodoxia y la Heterodoxia de los Espacios Urbanos.* 244

EL MITO DE LA CAPILLA NOTRE-DAME-DU-HAUT EN RONCHAMP:

Le Corbusier en los límites del Movimiento Moderno

Daniel Villalobos Alonso

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, España

Abstract

This work analyses the conditions that are found in this building simultaneously contradictory and distant from the Modern Movement's purist approaches, and refines the diverse limits, where Le Corbusier moves himself in the Project. So, an approach is developed starting from questions that attend a variety of recesses and inversions as: the traditional history reference to a specific religious space; the inclusion of similarities to roman spaces from the 2nd century, the game of perspective questions as much as spatial and volumetric; certain readings that include conditions of the vernacular tradition and even crossing the races of plastic approaches, as sculptural and graphics; and the creation of a new abstract language, personal and silent. In the sequence of these inclusions, the work keeps back in the search of an explanation for any modern architecture premises, attending much more to the symbolic mystic and emotional themes derived from inherent architecture and art values.

On the other hand, the architectonic path includes itself in the last connection and the culmination of the nearing to the building's borders. Of course not only in itself, architectonic or mystic, exterior and interior, but linking interior-exterior process, interior-exterior that attends to one world of contrasts and fundamental visual sensations, but also tactile and sonorous.

The study ends with a reading of the building as a metaphysical experience, enunciating the sequential steps, parts where one develops, characters and elements that have a voice in the formulation of living space as experience that transforms man and enunciates, from the artifice, a reflexion about reality, dreams and beliefs.

Imagínate una caverna subterránea, que dispone de una larga entrada para la luz a todo lo largo de ella, y figúrate unos hombres que se encuentran allí ya desde la niñez, atados por los pies y el cuello, de tal modo que hayan de permanecer en la misma posición y mirando tan solo hacia adelante,.... Pon a su espalda la llama de un fuego que arde sobre una altura a distancia de ellos, y entre el fuego y los cautivos un camino flanqueado por un muro... a lo largo de ese muro unos hombres que llevan objetos de toda clase que sobresalen sobre él, y figuras de hombres o de animales...
— ¡Extrañas imágenes describes —dijo— y extraños son también esos prisioneros!
—Sin embargo, son semejantes en todo a nosotros...
Esos hombres tendrían que pensar que lo único verdadero son las sombras.
Platón (1988: 778)

El creador oculto

Sobre Le Corbusier, Miguel Fisac contaba una anécdota narrada en tercera persona, en la cual se describía a dos arquitectos, de habla castellana y con cierto renombre internacional, de visita en su estudio del 35 Rue de Sèvres en el París de la década de los años cincuenta¹. Los dos arquitectos, más jóvenes que “el maestro”, fueron conducidos a una zona de espera de ese estudio instalado en un primitivo monasterio jesuítico donde en un largo y estrecho corredor (4 x 25/28 m.) se alineaban más de una decena de tableros de dibujos, taburetes, sillas, caballetes...etc. y todo tipo de material de dibujo. Una puerta pequeña separaba la algarabía del trabajo diario, a menudo acompañada de música de Bach o de los cantos gregorianos provenientes de la aneja iglesia monacal, del espacio privado reservado para el trabajo personal e íntimo del arquitecto². Los visitantes pasaron un plazo generoso de tiempo a la espera de ser recibidos por un “invisible” arquitecto, tiempo que según se explicaba llegó a ser muy prolongado. Tras esa larga y ya molesta demora, hizo su entrada Le Corbusier en la sala de espera; les saludó haciéndoles una pregunta directa: “¿Saben por qué Dios es tan importante?”, y ante la muda respuesta de los dos jóvenes, él mismo argumentó: “Porque no se le ve”. Tras lo cual y sin más conversación se despidió de sus perplejos visitantes.

¹ Esta narración se describía en relación al interés que un joven y receptivo Miguel Fisac había mostrado por las obras de los arquitectos prestigiosos de la Modernidad, y que él había visitado con ojos muy críticos; entre las que se encontraban ejemplos ya famosos como la casa Farnsworth de Mies van der Rohe (1945-1950), o el Pabellón Suizo de Le Corbusier en la Ciudad Universitaria de París (1930-1931).

² La descripción del Estudio de Le Corbusier la aporta Jerzy Soltan, arquitecto polaco que trabajó allí cuatro años desde agosto de 1945. Cita incluida en William J. R. Curtis (1987: 163).

Esa extraña cita sobre Dios y su invisibilidad, además de apoyar el incierto carácter religioso de Le Corbusier, nos deja... —como a los jóvenes arquitectos— ¡perplejos! ¿Qué quiso decir Le Corbusier con esa afirmación?, ¿Manifestar con indolencia una opinión escéptica sobre la existencia de Dios?, o más bien, ¿la inaccesibilidad de la razón del hombre hacia un único Creador? o, de modo aparatoso, ¿se comparó él mismo como un inaprensible arquitecto creador con lo inabordable de la comprensión de un Dios?

Cualquiera de las respuestas, u otra de las posibles explicaciones, nos ofrecerán un testimonio significativo de la dificultad de acercarnos a la obra más extraña y compleja de Le Corbusier, la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut en Ronchamp, desde sus posibles creencias o incredulidades religiosas. Como ha referido William J. R. Curtis, Le Corbusier no poseía ninguna fe religiosa concreta, si bien no carecía de cierto sentido para las «cosas elevadas». A una pregunta sobre sus creencias en relación a la Capilla de Ronchamp contestó: “Ignoro el milagro de la fe, pero veo a menudo el del espacio inefable...” (Curtis, 1987: 163). En este sentido —tomamos nota— vamos a acercarnos a la explicación de ese espacio sagrado —el más desconcertante de Le Corbusier, e incluso del siglo XX— desde la comprensión del artificio de arquitecto para crear lo sublime, partiendo de la razón del pensamiento creador para ofrecer al espectador una obra maravillosa: el espacio emotivo desde el dogma religioso, o únicamente desde la creencia de la arquitectura como exaltación máxima de las obras del hombre, como auténtica obra de arte total en la que como gran arte se aunó con la pintura, la escultura e incluso la música.

La cualidad espacial

Todo ello para una construcción arquitectónica, la de un mundo artificial en contraste con lo verdadero sólo existente en la naturaleza, sin embargo no disgregado de ella, al contrario en estricta relación con el mundo natural. De su maestro L’Eplattenier había recibido su enseñanza basada en las ideas de John Ruskin, las cuales se depositaron en Le Corbusier, entonces un joven discípulo llamado Charles-Éduard Jeanneret. Se aceptaba que la obra del hombre tiene que estar en coherencia con la naturaleza y los materiales. En sus capítulos “La lámpara de la Fuerza” y “La lámpara de la Belleza” J. Ruskin (1987: 75 y ss.) reflexiona sobre el esfuerzo creador del hombre en la búsqueda de la belleza como fuerza análoga a una forma natural, como único y justo camino para alcanzarla. Pensamientos que parece inexcusable incluir como primera justificación a la audacia de esta propuesta, porque Le Corbusier en la capilla de Ronchamp se alejó de los planteamientos maquinistas e incluso racionalistas de su primera época, encorsetada en los principales principios que ofrecieron una coherencia al Movimiento Moderno, para ensayar una nueva experiencia

formal, a la sazón anticipo de las posteriores tendencias brutatistas (Vd. Rodríguez Llera, 2006: 241). Pasó de fomentar el carácter universal (internacional) de sus proyectos, para ceñirse a la respuesta individual que derivaría en una obra atemporal y enigmática por su planteamiento: es una extraña cueva cercana a un refugio natural cavernoso en contra de cualquier principio de la entonces llamada Arquitectura Moderna. Evocación de cueva, de espacio natural en el interior de la tierra que sugieren entre otros S. Kostof (1988: 1283): “evocando en ellas cuevas...”, W. Curtis (1987: 177): “Se entra en una cueva de otro mundo...”, y Chr. Norberg-Schulz (1983: 215): “interior en forma de gruta”.

El mundo artificial que construye Le Corbusier es en apariencia una cueva, un edificio singular, irreplicable, arquetipo de la caverna natural (Vd. Cortés, 1991: 26 y ss). Un continente interior de referencia al lugar, frente a la “verdadera” naturaleza —al mundo real— pero en continuidad con ella. Este otro mundo, artificial, —universo de saberes y de sueños— se urde mediante artificios y apariencias. Es un falso espacio natural, un espacio de engaño arquitectónico, continente de sensaciones inefables que ofrece esta arquitectura.

A pesar de su innegable innovación, la arquitectura cavernosa proyectada en Ronchamp presenta evidentes cercanías con la experiencia expresionista desarrollada por Rudolf Steiner para su segundo Goetheanum, en Dornach (1924-1028). Ante el mito expresionista y poético del cristal, como evocación de lo sublime y utópica, e inspiración arquitectónica y poética para Bruno Taut y Paul Scheerbart, se contrapuso la energía de la tierra y la armonía del hombre con su espíritu: la arquitectura sería un apéndice de la naturaleza (Vd. Pehnt, 1975). R. Steiner incorporó a la arquitectura de este edificio, homenaje a Johann W. Goethe, las sensaciones escultóricas ofrecidas por el singular tratamiento de su acabado de hormigón, obra de arte total, y por medio de sus espacios cavernosos y volúmenes de geometrías rocosas; un diálogo con la naturaleza. El edificio fue la imagen construida de una doctrina filosófica-religiosa, la Antroposofía, de la que el arquitecto se convirtió en su guía de orientación espiritual. Para él, la arquitectura tenía que armonizar, mediar entre el espíritu del hombre y el del mundo. La hermética doctrina religiosa fue reflejada en los textos de las conferencias pronunciadas en 1913 ante el exclusivo auditorio de miembros de la Sociedad Antroposófica, reunidos en su texto *El Quinto Evangelio*, el *Evangelio del Conocimiento* como Rudolf Steiner lo llamó. En este texto y otros se pretendía el acceso al Conocimiento de los “Mundos Superiores”. A la arquitectura se le otorgaba el papel mediador en la armonía del hombre con el mundo y su conexión con las regiones superior de saberes, la gran realidad obtenida mediante la Ciencia Oculta (Steiner, 1982).

Entre ambos ejemplos existen tanto coincidencias formales, como de idea, en relación a la caverna como abrigo y relación con el mundo de las creencias y los sueños. En el caso de

R. Steiner fueron creencias herejes, e incluso, en el caso de nuestro edificio, resulta coincidencia casual con la antigua herejía cátara a la que estuvieron vinculados los antepasados de Le Corbusier.

Los artificios constructivos del arquitecto

Nunca en la historia moderna ha concurrido tanta intensidad en la creación de una obra contradictoria con su realidad constructiva. La capilla hueca ofrece en conjunto la imagen masiva y pesada de un objeto elástico de gran densidad. Los muros se ensanchan en el arranque, y el apoyo se abre como si hubieran surgido de un grandioso molde de postre cuando ofrece su producto dúctil y esparramado sobre el plato por su propio peso. No únicamente el conjunto, también sus partes: muros, torres y cubierta sugieren la condición de ser volúmenes compactos. En los muros, en los cuerpos ciegos de las torres y aún más en la visión de su cubierta, se aplican toda serie de recursos para ofrecen una sensación de carga mediante distintos sistemas constructivos en los que únicamente se utilizan delgadas y ligeras membranas de hormigón. Ofrecen una lectura de haber empleado técnicas masivas derivadas de los sistemas de construcción tradicional.

Alguno de este tipo de juegos de apariencia muraria ancha y masiva frente a la realidad de muros delgados y ligeros, ya había sido experimentado en México por su discípulo Luís Barragán (Vd. Villalobos, 2002). El arquitecto mexicano utilizó el proyecto para su propia vivienda y la construcción de ésta como campo de experiencias en las que conciliar el sistema estructural moderno, de poco espesor, con su arquitectura vernácula de muros gruesos. En esta obra del barrio de Tacubaya de 1947, desarrolló el artificio de plegar los cierres delgados para ofrecer al espectador la apariencia de masa (Xavier Monteys: 42-50). Le Corbusier lo empleó curvándoles en sus extremos para atesorar las capillas en el interior, mostrando una apariencia maciza al exterior.

El segundo de los refinamientos de arquitecto se aplica en el método constructivo y estructural del muro de acceso. Fue construido mediante ligeras costillas de hormigón armado, de sección variable y decreciente —como las alas de avión que tanto le sedujeron en sus primeras obras puristas (Vd. Le Corbusier, 1978: 81-101) — para después espesarse ocultando su vacío. Esta cuestión se manifiesta evidente en la maqueta del segundo estudio para la capilla, donde la ligereza de toda la estructura se define mediante alambres que son recubiertos por papel del modo en que se realizaban en las primeras décadas del siglo XX los fuselajes y alas de los aviones (Le Corbusier, 1985, v. 5: 96 y 97).

Es en la cubierta donde más se explicita estas inversiones. Concebida como una gran tela arqueada por su propio peso, ofrece sus lados sur y este la volumetría convexa de una gran masa maciza —como asimismo en el interior—, siendo la forma abierta y esparramada de los muros, donde aparentemente apoya de manera lineal, lo que le confiere el carácter volumétrico, masivo y pesado. Es en realidad una gran vela de embalse que recoge y canaliza el agua vertiéndolo poéticamente sobre el estanque donde formas-islas sonorizadas por el agua, hablan de un recóndito lenguaje de escultor. El sistema estructural de la cubierta, como avisa Kenneth Frampton (1987: 231), tuvo un anticipo en 1937 en la cubrición del Pabellón de los Temps Nouveaux para la Exposición de París. La estructura de sección de catenaria ofrecida por el peso propio de la estructura estaba colgada mediante cables. En Ronchamp, la curvatura se prolonga desde el apoyo hasta la arista asimismo doblemente curvada de sus marquesinas. Una crea el dosel que protege la entrada y el gran muro, la otra se trasforma en el baldaquín del ábside que resguarda el presbiterio exterior.

De uno u otro modo, estas exploraciones formales y estructurales fueron aplicadas de muy diversas maneras en obras posteriores. Sin dejar a un lado la volumetría de las capillas del Convento de la Tourette (1953-57), el Pabellón Philips para la Exposición Universal de Bruselas de 1954, la Iglesia Saint-Pierre de Firminy-Vert (1960), o la Sala de Conferencias del Palacio de la Asociación de Hiladores de Ahmedabad (1954); el desarrollo de muchas de estas ideas tendrán su resultado más brillante en los edificios para el Capitolio de Chandigarh en la India (Álvarez, 2009).

La idea del edificio-mito

Sobre el proceso de creación de la idea —en este caso de la que surge el edificio para la capilla en Ronchamp— existe un significativo encuentro entre el desarrollo utilizado y explicado por Le Corbusier y la disquisición de cómo surge una idea en el pensamiento de Platón. El filósofo griego a una edad madura de más de setenta años reflexiona en una carta a sus parientes y amigos de Dión sobre los pasos del nacimiento de una idea en la que “No hay, en efecto, ningún medio de reducirlos a formulas”; y el primer paso es reflexionar durante tiempo dejando que el cerebro lo desarrolle de modo independiente una vez se haya podido haber “frecuentado durante largo tiempo estos problemas”; y así después, “cuando se ha convivido con ellos” surge la idea “como chispa brota la luz, y enseguida crece por sí misma” (Platón, 1988:1581). Por su parte, Le Corbusier lo explica en

los siguientes términos: El primer paso cuando se presenta un trabajo, en sus palabras, “lo guardo en la memoria, sin permitir hacer ningún croquis”, para después explicar que “durante varios meses seguidos. Así es como está hecha la cabeza humana... donde se puede echar los elementos de un problema... y luego dejarlos «flotar», «hacerse», «fermentar»”, tras lo cual surge la idea “un buen día... procede de dentro, se levanta una presa; coges un lápiz un carboncillo, algunos lápices de colores... y das a luz en una hoja de papel. La idea sale,... nace” (Curtis, 1987: 179).

En el proceso platónico, la idea que brota sobre el papel que garabatea Le Corbusier es un escueto croquis en el que se reflejan tres elementos: Una torre semicilíndrica convexa cuya cubrición está en continuación de su envolvente semicircular, un muro cóncavo creciente en altura y plagado de huecos de formas independientes. Ambos elementos están separados generando un hueco vertical que muestra la entrada tras un camino ascendente. La unión de ambos, torre y muro, se formaliza mediante el volumen de la cubierta como un gran toldo sujeto entre el vértice del muro y el cilindro de la torre. Como fondo el paisaje y una cruz en «T», o sobre la torre que enuncia la determinación del edificio.

Mas este caso es algo más complejo que como se puede desprende de sus ideas platónicas. Los “elementos” de donde debió germinar la idea fueron anteriores al propio problema y el edificio será la excusa tardía con la cual resolvió un enigma anterior. El encargo, “problema”, se le planteó a Le Corbusier a principios de 1950 por parte del canónigo dominico Ledeur, de Besançon, gracias a la amistad del arquitecto con el padre Alain Couturier (Benévolo, 1974: 868); sin embargo la memoria de Le Corbusier hacia años que retenía flotando intuiciones sin materializarse. Tres primordiales podemos incorporar al estudio de la prehistoria de la idea origen de la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut. La primera corresponde a su memoria de los paseos de su juventud con L’Eplattenier por los montes de Jura, en la primera década del siglo XX, y a la relación de los edificios con el genius loci (Curtis. 1987: 179), con su precondition solar sagrada que ya tenía atribuida la colina de Ronchamp con anterioridad a la dominación romana. Sus visitas a España entre 1928 y 1933 (Vd. Lahuerta, ed., 2010: 199 a 209), tras las que en 1936 dibujó, como segunda de nuestras referencias, una pequeña capilla catalana. En ella se señalan gráficamente los dos primeros elementos, la torre y el muro, pero en este caso formalmente invertidos, la primera cóncava y el muro convexo. La tercera y más reconocida acerca nuestra capilla a la arquitectura adrianea. El emperador Adriano construyó cerca de la actual Tívoli, al sur de Italia, su villa comenzada a partir del 118 d.C. (Perkins, 1989: 105 y ss), visitada y estudiada por Le Corbusier con motivo de su viaje a Oriente. Con dibujos y anotaciones llenó las páginas de todo un cuaderno de viaje con la intensidad por el aprendizaje del espacio romano. Entre esos dibujos hay varios que demuestran con elocuencia gráfica el interés que

le ocupó el Serapeum, al final del gran eje acuático del Canopo, y cuyo sistema de iluminación fue el aplicado finalmente para el interior de las capillas (Álvarez, 2004: 15 a 32, ver p. 20 y ss).

Estas referencias ya fueron expuestas por William J. R. Curtis, y sus consecuencias claramente se han generalizado en la explicación formal del edificio, aunque no el cómo se reúnen. A nuestro juicio, en la “fermentación” de su idea está la construcción del Serapeum romano como desencadenante formal de su edificio: la gruta del templo de Serapis está dibujada en octubre de 1910, más de cuarenta años antes de ser usada como indicación de su proyecto. En dos esquemas que estudia el sistema de iluminación solar del fondo de la cueva, y otros dos dibujos en perspectiva representan el interior y el exterior, respectivamente. Se dibujan tres elementos: El primero, “le dehors”, el exterior que señala en planta el gran muro curvo rematado mediante una gran bóveda de nueve gajos alternamente cóncavos y planos, y que Le Corbusier en este dibujo, no como claramente los refleja en su cuaderno, representa de manera simplificada mediante un segmento esférico. Con términos como el “fond de la caverna” y “le rocher”, se rotula un segundo componente, el interior a la vez caverna y roca con su característica más sorprendente: el cómo la iluminación solar está al fondo de la caverna: “la lumière solaire est au fond de la caverne”, señalándola en los esquemas, “← ici la lumière solaire”. El tercero, el más enigmático de todos, se rotula como “un tron de mystère”, como agujero misterioso señala la oscura hornacina excavada al fondo de la gruta.

Todos los elementos ahora se espejan sobre El Canopus, el canal artificial que surge de la gruta cavernosa, así denominado por el nombre del gran santuario de Serapis cerca de Alejandría. Entonces, el canal-estanque permanecía enterrado y oculto entre la maleza que Le Corbusier tuvo que recorrer para llegar al santuario encriptado en el terrero. La construcción romana que fascinó al arquitecto de la modernidad es a la vez santuario y gruta, exterior e interior, lóbrega y luminosa, solar y subterránea, abierta e íntima, independiente e incrustada en el lugar; condiciones contradictorias que se reflejan del mismo modo en la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut. El Serapeum de la Villa del emperador Adriano, no es únicamente la inspiración del sistema con el que iluminó las capillas interiores de Ronchamp, es el manantial mismo en donde “flotó” en esencia la idea de Le Corbusier.

En el modo de agrupar su plan con esos mismos elementos, está la divergencia con la obra adrianea y su contestación moderna. En el caso romano, el plan generador, como medio de control de los impactos visuales que producen planos y volúmenes, se origina según una secuencia lineal, un ritmo perceptivo que es una ecuación de simetría, continuidad y

recorrido a lo largo de un único eje que culmina en su final con el pequeño agujero-hornacina, punto fijo final. Le Corbusier explicó cómo el plan lleva a la esencia de la sensación en la tercera de las “Tres advertencias a los señores arquitecto. III El Plan”³. Asimismo critica, por contraria a la biología humana, el abuso en la utilización de los ejes como ordenación arquitectónica, y así en su Mensaje a los estudiantes de Arquitectura los sentenció al recordar cómo nuestros ojos nos guían fuera del seguimiento de una línea recta: “Realidad de nuestra biología, suficiente para condenar tantos planes que ruedan alrededor de un eje abusivo” (Le Corbusier, 1973: 32). Y es aquí donde se mezcla la enseñanza clásica con el ejemplo de la pequeña capilla catalana en donde dibujó los elementos, pared curva y torre semicilíndrica, uno al lado del otro sin aplicación en el plan de ningún eje. Un segmento esférico les une materializando la cubierta, como el mismo, pero invertido, que dibujó en la villa como cubrición del muro curvo “exterior”.

De la tercera referencia, los paseos y dibujos por la naturaleza como discípulo de L’Eplattenier, incorporó el modo zigzagueante de acercarse al santuario, asimismo fuera de todo eje. Y eso se manifestó de modo gráfico en el camino cargado de fieles dirigiéndose hacia el hueco entre torre y muro, el paso del exterior al mundo cavernoso interior.

Los factores de la arquitectura

Serapis, dios del Egipto del último período, en la época Ptolemaica⁴, identificado como Osiris-Apis, desarrolló su culto por egipcios y griegos a la vez, cuyos templos se levantaron en muchos lugares del mundo helenístico e incluso romano. La deidad a la que se advocó el santuario de Adriano y que sedujo a Le Corbusier, reunía en un solo dios las virtudes de dos: las de Hades⁵ el dios helénico de los muertos, soberano del tenebroso inframundo, del interior cavernoso de la tierra y de la oscuridad; y al mismo tiempo las del dios egipcio Osiris⁶, identificado con el mismo sol. Oscuridad y sol son para la obra de Le Corbusier, del mismo modo necesarios por contrapuestos, los factores primarios para la percepción del espacio arquitectónico; y el ojo principal órgano desencadenante de la emoción.

³ El texto perteneció a una serie de artículos, más de diez, que por primera vez utilizando la firma de Le Corbusier se difundieron entre 1920 y 1921 en la revista *Esprit Nouveau*. Los artículos agrupados en un volumen fueron publicados en 1923 bajo el título *Hacia una Arquitectura*. Vd. Le Corbusier (1978: 31-48).

⁴ Este último período corresponde a las Dinastías Macedónica y Lágida, reinantes entre el 332 y 30 a.C., año, éste último, en que Egipto es vencido por Roma y se convierte en una de sus provincias.

⁵ Hades fue hijo de Crono y Rea, hermano de Zeus y Poseidón. Con ellos se repartió el Universo tras la victoria de los Olímpicos frente a los Titanes, y recibió el mundo subterráneo y cavernoso, el de los infiernos.

⁶ Osiris, hermano y esposo de Isis. A ambos se les identificó con el sol y la luna.

Éstos son los tres ingredientes para sentir la arquitectura; los dos primeros están relacionados a su vez biunívocamente con el exterior y el interior de la capilla, sol y oscuridad y las sensaciones en el paso del mundo exterior al mundo interior —recalquemos, un falso espacio natural adentrado en la tierra, cavernoso—, del verdadero residido por el sol al interior presidido por la oscuridad y las sombra; para de nuevo, a su regreso, volver a percibir la luz directa y el mismo sol. En ambos pasos, del exterior/sol al interior/oscuridad y del interior/oscuridad al exterior/sol, tanto es el contraste de luz que el ojo tiene la misma respuesta: queda cegado súbita y temporalmente. Durante un tiempo parecerá que no vemos y permaneceremos desligados de la sensación visual.

El ojo como órgano de la visión del hombre, adquiere un papel primordial en la comprensión del edificio con el lugar. Bien podría estar pensando Le Corbusier en esta capilla cuando no habiendo trascurrido dos años desde su consagración, se refería al sitio en relación directa con los ojos como factor primordial para sentir el edificio ligado en su sitio, instalada en él y a su vez expresándole. “El sitio, compuesto de extensión y elevamiento del suelo..., abierto a perspectivas, cercado de horizontes, es el pasto ofrecido por nuestros ojos a nuestros sentidos, a nuestra sensibilidad, a nuestra inteligencia a nuestro corazón”⁷. En esta acepción arquitectónica, la vista es presentada como el sentido que conecta el mundo exterior del edificio expresado en su relación con el lugar, con el resto de los sentidos y nuestro mundo interior de la razón y de los sentimientos. Es el punto de encuentro y de fusión del lugar como pasto con la llama interior. De nuevo estas ideas sobre el ojo expresadas por el arquitecto del siglo XX resuenan a las del filósofo del siglo V a.C., en este caso vertidas en el *Timeo*, o de la *Naturaleza*, así “...el fuego puro que reside dentro de nosotros y que es hermano del fuego exterior se colara a través de nuestros ojos de una forma sutil y continua..., cuando la luz del día envuelve esa corriente de visión, lo semejante se encuentra con lo semejante..., transmite sus movimientos a través de todo el cuerpo hasta el alma y nos proporciona esta sensación que nos hace decir que vemos” (Platón, 1988: 1144).

En ambos casos el ojo adquiere valores de relación entre el lugar exterior, y tras participar con el interior lo ofrece al mundo interior de inteligencia, corazón y espíritu; adquiere valores interiores y subjetivos. Por otro lado, nos parece sugerente acompañar estas ideas con las que, sobre la experiencia visual de los mortales en relación a la visión más allá que la de un sentido biológico, Bartolomé Rimbertino publicó en la Italia del siglo XV. Un texto en el cuál de un modo metafísico se le atribuyen tres particulares de orden superior: “luz más intensa, color más nítido y mejor proporción” (Baxandall, 1978: 132).

⁷ Le Corbusier, 1978 (1957): 29. Las palabras en cursiva “... por nuestros ojos...” están suscritas en el texto original.

La visita al escenario místico

Tras la entrada surge el espacio místico interior. Una vez los ojos se adecúan a la penumbra, se percibe la luz lineal de los límites de los muros en su encuentro con la cubierta, en donde una grieta continua dibuja de modo nítido los límites superiores del espacio. Con una percepción más intensa de los colores, descubrimos los dibujos en los cristales como sombras en azules, rojos, amarillos..., los colores determinados detalladamente por el Le Corbusier pintor que se proyectan por la luz solar sobre la profundidad de los nichos, colmando el gran muro de imágenes y palabras extrañas. Al fondo, en el ábside convexo y oscuro, dentro de una hornacina, como un agujero luminoso “del misterio”, se dibuja el perfil de la efigie de Nôtre-Dame. La imagen de la Virgen ocupa el espacio del fondo del Santuario —como el icono de Serapis habitó la hornacina/agujero “de misterio” del Serapeum de Adriano— y por su contraste de luz, con dificultad, los ojos del observador percibe únicamente algo más que el contorno. A los pies de la nave, ocupando el interior de la torre y al lado de la epístola, las paredes se repliegan, y ocultan en su interior tres capillas aéreamente iluminadas por medio de la luz del sol que desciende de modo vaporoso, coloreada e introducida a lo a través de una grieta vertical —del modo en que se situaron los cierres de los arcos termales que también dibujó Le Corbusier en la Villa romana—. Como atados al fondo, los visitantes creyentes en el misterio de la religión, o en los de la arquitectura, se ven obligados a mirar esas extrañas sombras tras el muro y el perfil de la figura de madera de la Virgen. También desconocidos sonidos procedentes del exterior, se introducirían redoblando sus voces como ecos en los muros interiores. Le Corbusier quería que la colina se llenara de extraña música electrónica, tronando a horas concretas en el trascurso del día.

Una vez liberados de la fascinación de ese espacio cavernoso, desatados de su hechizo, la salida es aún más dolorosa que la entrada. Los ojos ya habituados a la luz interior en penumbra, se enfrentan de nuevo a la cegadora del sol. Son unos instantes en los que no se puede distinguir las formas del mundo real deslumbrados por el resplandor del astro rey.

Es en el exterior donde se ofrecen una diversidad de lecturas guiadas por la utilización de multitud de sus orientaciones. Se producen claramente seis: La correspondiente al acceso y gran muro de acogida hacia el sur, si bien la volumetría del edificio como quilla de barco marca la dirección sureste, y es desde la Pirámide donde se posiciona hacia suroeste. La entrada que se marca desde el norte se fija por la única simetría parcial del exterior; siendo la caída del agua de la gárgola, la brújula que alinea el volumen hacia el oeste; y en la orientación contraria, el altar exterior mira hacia el este para las celebraciones rituales al aire libre.

La lectura metafísica de la capilla

Siendo el edificio más desconcertante de todos los construidos durante el siglo XX, no sería menos la variedad de sus interpretaciones, más aún ahora, en la segunda década del siglo XXI, cuando nos hemos comprometido en la revisión del Movimiento Moderno ya cerrado hace más de treinta y cinco años. Las primeras que se hicieron de la obra, ya superado el colapso del Mo. Mo., fueron tendenciosas y partidistas, reivindicando la metáfora visual del edificio como forma⁸. Charles Jencks en *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna* (1980: 48-49) constriñe sus razonamientos a diversas lecturas donde la metáfora visual fascina y ocupa el descubrimiento de —no podía ser de otra manera— un principio de lenguaje formal; aunque, se sugiere, encadenado con connotaciones de rituales “como si fuera el templo de alguna secta terriblemente complicada que ha alcanzado un alto grado de sofisticación metafísica” (Jencks, 1980: 48-49). Por nuestra parte consideramos altamente reduccionista cualquier cercanía a la explicación del edificio desde esos planteamientos. Así, el seguimiento de este trabajo con la lectura del mito de la caverna de Platón, junto a los análisis paralelos Platón—Le Corbusier, en cuanto al proceso de la idea y a los factores que intervienen en la sensación visual, nos dispone a proponer nuestra lectura del edificio como una secuencia metafísica, más allá de un paseo arquitectónico, que habla de un mito, el del hombre y su destino: de dos mundos, el real y el universo de saberes, imágenes y sueños, y del paso de un mundo al otro y su regreso.

El hilo conductor de este trabajo ha sido el mito de la caverna de Platón, una de las páginas más gloriosas de la Historia del pensamiento del hombre que ocupa un lugar destacado en los símbolos y mitos incrustados en nuestro acervo común. Y el guía de este trabajo en el universo de las ideas de Platón es el filósofo Emilio Lledó, quien, en *La memoria del Logos*⁹, ofrece un análisis actual del mito en el que se desmigajan sus escenas, las partes del escenario, los personajes y los elementos que intervienen. A su vez nosotros hemos reestructurado el análisis de la capilla de Ronchamp en estas mismas divisiones aunque de un modo desordenado, el que ha requerido su discurso, el cual ahora nos disponemos a reorganizar.

La primera secuencia del mito habla de una caverna como prisión oscura, un espacio fuera de la luz real, un mundo donde se suceden visiones encaminadas a mostrar a sus

⁸ Hillel Schocken, en un Seminario sobre “Semiótica arquitectónica” en la Architectural Association, mostró esquemas sobre el edificio de metáforas visuales de literalidad formal.

⁹ Emilio Lledó, 1989 (1984) - *La memoria del Logos*. Madrid: Ed. Taurus., Cap. I “El prisionero de la caverna (Platón, *República*, VII, 514^a, ss.). pp. 15 a 33. En este texto se hace una serie de visiones del mito clásico que van desde una lectura política, social, psicoanalítica, televisiva y trágica.

habitantes cautivos una falsa realidad, la de las sombras que se proyectan al fondo curvado de la caverna. Allí, y desde la niñez están los engañados que se ven permanentemente obligados a mirar esas formas proyectadas, como si de una linterna mágica se tratara, y persuadidos de que las sombras y los sonidos que refleja el fondo de la caverna son la verdad, y no una simulación. La idea de esta lectura nos la sugirió la actitud análoga adoptada por todos los visitantes en el interior de la capilla —creyentes en la religión y/o adeptos de la arquitectura, o viceversa— situados en el fondo de la capilla-caverna dirigián su mirada fija al frente, hacia el ábside convexo y los muros de luces de colores. El espacio se ordena hacia el ábside, como se aprecia en sus planos donde surge un eje de simetría que corrobora esta afirmación. La nave se orienta hacia el punto desde donde nace el sol, el este, por medio de una fuga invertida, y superpuestos los muros en una trama de proporción 1/2. Existe una coincidencia entre este tratamiento espacial con el del tipo basilical, ya incluso en sus modelos civiles romanos, y en este caso asimismo coincidente con los principios derivados del Concilio de Trento que impuso el espacio de orientación obligada hacia el ábside como dominante. Lo cual encadena la mirada de los visitantes del mismo modo en que está dirigida la de los personajes del mito platónico.

En este comienzo del mito se describen las partes del escenario: el más profundo, donde están nuestros personajes encadenados; un segundo espacio del simulacro del engaño. En él, sobre un muro se mueven representaciones, figuras de hombres y animales, que desde una hoguera más alejada proyectan las sombras de las imágenes al interior de la caverna y entran los extraños sonidos del exterior; de modo similar a cómo en los muros construidos por Le Corbusier se proyectan imágenes al interior de la capilla y resuenan la extraña música predispuesta por Le Corbusier. Y la salida hacia el exterior, hacia el mundo real; nuestra entrada al edificio.

La segunda escena del mito muestra la huida, la salida desde ese mundo de engaños, de sombras y ecos, al mundo real. En el encuentro con el exterior, surge la ceguera temporal que el huido termina superando. Poco a poco su vista se adecúa a la luz solar y contempla la verdad y los objetos reales, y hasta el mismo sol. Está liberado fuera de la caverna conociendo el mundo real y, por primera vez en su vida, moviéndose en total libertad, del mismo modo en que el entorno de la capilla no ofrece ninguna dirección dominante y el hombre se fascina por la visión de la arquitectura y el lugar.

Los factores del mito asimismo se enuncian en la arquitectura: el sol, la oscuridad y el ojo que contempla los elementos causantes de las sensaciones.

¿Y los personajes? En primer lugar los prisioneros atados desde niños que se describen, protagonistas del mito, y en nuestra aplicación del mito a la comprensión de la capilla, esos

creyentes en misterios de la religión o en de la arquitectura, nosotros mismos. En un segundo orden aparecen los engañadores que caminan incesantes entre la hoguera y el muro portando las figuras y hablando entre sí. Y explica E. Lledó que parecen más libres pero sólo son engañadores engañados que no ven más allá de la senda por donde van y su función es la de hacer funcionar la rueda de la mentira. No son otros, en nuestra lectura arquitectónica, que la propia Institución que hace el encargo de Le Corbusier y mantiene el uso religioso y arquitectónico del edificio.

Queda un último personaje según la explicación del filósofo E. Lledó. El personaje ausente, que no aparece y no se le ve, el creador de ese engaño que alimenta la hoguera, urde la mentira y dirige a los paseantes: es el que crea el enigma. En nuestras las primeras ideas recordábamos la anécdota de Miguel Fisac sobre el Creador invisible, ausente, al que de un modo desconcertante para sus interlocutores Le Corbusier le otorga la potestad máxima, y cuyo papel, en nuestra explicación, únicamente podemos atribuir al propio arquitecto. Le Corbusier, el invisible arquitecto, crea el enigma, se sirve de la Institución para elaborar un artificio arquitectónico que su mente guardaba latente desde muchos años antes del encargo. Con un fin, el de crear para “los prisioneros de la arquitectura” un artificio que les permitiera meditar sobre la existencia de otros mundos cercanos a los sueños, sus fantasías y, claro está, las creencias que tienen como hombres.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Dario 2004 – *La arquitectura como viaje: Le Corbusier en la India*, en Daniel Villalobos, 2004, *Hasta los pies del Himalaya*. Cuadernos de dibujos de viaje. Valladolid: Ed. C.O.A.C.Y.L.E. Valladolid. Embajada de la India en España y otros.

ÁLVAREZ, Dario 2009 – *O parque do Capitólio de Chandigarh*. Oporto: Ed. Centro de Estudios Arnaldo Araújo.

BAXANDALL, Michael 1978 (1972) – *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

BENÉVOLO, Leonardo 1974 – *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

CORTÉS, Juan Antonio 1991 – *La repetición en la arquitectura moderna*. En: *Escritos sobre arquitectura contemporánea*. Ed. COAM. Madrid.

CURTIS, William J. R. 1987 (1986) – *Le Corbusier: Ideas y Formas*. Ed. Hermann Blume.

FRAMPTON, Kenneth 1987 (1981) – *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

JENCKS, Charles 1980 (1977) – *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

KOSTOF, Spiro 1988 (1985) – *Historia de la arquitectura*. Vol.3. Madrid: Ed. Alianza Forma.

LAHUERTA, Juan José – *Espagne*, en Salvador Guerreño (ed. a cargo de). 2010 - *Le Corbusier*. Madrid, 1928. *Una casa-un palacio*. Catálogo publicación de la Exposición del mismo nombre.

Madrid: Ed. Amigos de la Residencia de Estudiantes y otros.

LE CORBUSIER, 1973 (1957) – *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Infinito.

LE CORBUSIER, 1978 (1964) – *En hacia una arquitectura*: Ed. Poseidón.

LE CORBUSIER, 1985 (1953) – *OEuvre complète 1946-1952*. Publiée par W. Boesiger. Volumen 5. Les Editions d'Architecture Zurich: Ed. Girsberger.

LLEDÓ, Emilio 1989 (1984) – *La memoria del Logos*. Madrid: Ed. Taurus.

MONTEYS, Xavier – *Meros muros de colores*. Revista Arquitectura. nº 277. "El Color".

NORBERG-SCHULZ., Chr. 1983 (1979) – *Arquitectura occidental: La arquitectura como historia de formas significativas*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

PEHNT, Wolfgang 1975 – *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

PERKINS, John B. Ward 1989 (1980) – *Arquitectura romana*. Madrid: Ed. Aguilar.

PLATÓN 1988 – *Carta VII* en Obras Completas. Ed. Aguilar. (Traducción del griego de 1966-69).

PLATÓN 1988 – *La República, o de la justicia*. Libro séptimo, en Obras Completas. Ed. Aguilar. (Traducción del griego de 1966-69).

PLATÓN 1988 – *Timeo, o de la naturaleza*, en Obras Completas. Ed. Aguilar. (Traducción del griego de 1966-69).

RODRÍGUEZ Llera, Ramón 2006 – *Breve historia de la arquitectura*. Madrid: Ed. Libsa.

RUSKIN, John 1987 (1849) – *Las siete lámparas de la Arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla.

STEINER, Rudolf 1982 – *El Quinto Evangelio según la Crónica del Akasha*. Cinco conferencias pronunciadas en Cristianía (actual Oslo) del 1 al 15 de octubre de 1913. Buenos Aires: Ed. Kiert.

VILLALOBOS, Daniel 2002 – *El Color de Luís Barragán*. Valladolid: Ed. Morés.

DANIEL VILLALOBOS. Doctor, Profesor Titular de la E.T.S. Arquitectura de Valladolid. Autor de libros sobre arquitectura moderna, como "La Mirada de Fisac" (2008), "Doce edificios de arquitectura moderna en Valladolid" (2006). "Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto", o "Le Corbusier e a identidade do lugar...", etc. Ha impartido cursos de doctorado sobre arquitectura moderna en España, Portugal, Venezuela, México y Argentina. Obtiene numerosos premios entre los que se destacan: tres Premios Castilla y León de Arquitectura en los bienios 2004-06 y 2006-08. Es Miembro por Castilla y León Este en el Comité Internacional de expertos DO.CO.MO.MO. Ibérico. Así como miembro del Comité Internacional Asesor del Concurso y Construcción del de la sede de la Fundación Princesa Cristina de Noruega en España. Ha sido Comisario de Exposiciones sobre arquitectura moderna como: Chandigarh 50 años de vida (2001-2002), Arquitectura Noruega 1995-2000. (2004), o La Mirada de Fisac (2008).

