



*"Arkitektoniko islaren mugetan"*

**VII CONGRESO INTERNACIONAL DE EXPRESION GRAFICA ARQUITECTONICA**  
**Donostia, 14, 15 y 16 de Mayo de 1.998.**

SERVICIO EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEKO ARGITALPEN ZERBITZUA

*EDIZIOA:*

Patxi Celaya, Jose Ramon Izkeaga

ARKITEKTURA SAILA UPV/EHU

ISBN OBRA COMPLETA: 84-8373-073-5

ISBN TOMO II: 84-8373-039-1

D.L.: BI-1089/98

*Fotokonposaketa, Inprimaketa eta Koadernaketa:*

 TXAROPENA S.A. • Araba kalea, 45 • 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

# ARKITEKTONIKO ADIERAZPEN GRAFIKOAREN BURUZKO NAZIOARTEKO VII. BILTZARRA

*“Arkitektoniko islaren mugetan”*

Donostia, 1998ko Maiatzaren 14, 15 eta 16a.

## II. ALEA

Servicio Editorial  
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



Argitalpen Zerbitzua  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

|   |     |
|---|-----|
| Idear los dibujos del agua. Aproximación a temas y costumbres gráficas.<br>Mercedes PELAEZ LOPEZ. U.E. MADRID ..... | 281 |
|---|-----|

### **BESTE KOMUNIKAZIOAK**

|  |     |
|--|-----|
| En el límite de la "Geometría Fabrorum" o la solución al cálculo gráfico de raíces cúbicas para resolver problemas de estereometría en el siglo de oro.<br>Juan Antonio RUIZ de la ROSA. U. SEVILLA..... | 297 |
| La perspectiva militar: ilusionismo o el "vero ritratto" de la ciudad en el renacimiento.<br>Federico AREVALO RODRIGUEZ. U. SEVILLA .....  | 313 |
| Confusión o intencionalidad del dibujo del planeamiento urbanístico: "El caso de Maspalomas Costa Canaria".<br>Octavio FERNANDEZ PERDOMO. U. LAS PALMAS.....   | 327 |
| La rotura del dintel del pórtico de la Gloria.<br>Arturo FRANCO TABOADA. U. A CORUÑA .....   | 337 |
| La cuestión del centro de la figura humana, a partir del "Homo bene figuratus", de Vitrubio.<br>Manel FRANCO TABOADA. U. A CORUÑA .....  | 345 |
| El "genius loci" en la arquitectura moderna.<br>Carmen ESCODA PASTOR. U.P.CATALUNYA .....  | 361 |
| Iakob Chernikov 1889-1951. Tratadista del S:XX.<br>Montserrat RUIZ FABRE. EUSKAL HERRIKO U. ....   | 375 |
| Aspectos gráficos en la rehabilitación de una obra de Aizpurua.<br>Luis DORESTE CHIRINO. U. LAS PALMAS.....  | 385 |
| Crucero de Beade, Ourense. Consideraciones visuales y perspectivas.<br>José María VENTURA REAL. U. A CORUÑA.....   | 391 |
| El reflejo arquitectónico en los orígenes de la representación:<br>La imagen de la arquitectura en la cultura egipcia.<br>Marta UBEDA BLANCO,<br>Daniel VILLALOBOS ALONSO. U. VALLADOLID .....           | 401 |
| Dos proyectos de Isidro Suárez y Jesús Bermejo: Una actitud de admiración hacia la obra de Le Corbusier.<br>Daniel VILLALOBOS ALONSO,<br>Marta UBEDA BLANCO. U. VALLADOLID.....                          | 419 |
| La descripción del espacio de las arquitecturas históricas a través de la realidad virtual.<br>Josep BERTRAN ILARI. U.P.CATALUNYA .....  | 439 |

# DOS PROYECTOS DE ISIDRO SUAREZ Y JESUS BERMEJO: UNA ACTITUD DE ADMIRACION HACIA LA OBRA DE LE CORBUSIER.

---

Daniel Villalobos Alonso  
Marta Ubeda Blanco  
Universidad de Valladolid

I. Los años sesenta fueron, para Le Corbusier, un continuo reconocimiento de la labor arquitectónica desarrollada a lo largo de su vida hasta entonces, 1962 en París, 1963 en Florencia, 1966 en Praga y Nantes, 1967 en Oslo y Estocolmo y en 1968 en Grenoble.

Con anterioridad, en 1957, había comenzado en Zurich una exposición retrospectiva de su obra que, con el carácter de itinerante, recorrió algunas de las principales capitales europeas. En 1959 recibió la medalla de oro del R.I.B.A. y le fue concedido un título honorario por la Universidad de Cambridge.

Pero este reconocimiento no fue a una obra ya concluida sino al liderazgo que, desde los años veinte, había portado dentro de la arquitectura mundial. Muy lejos de reiterar sus logros conseguidos, en los últimos años de la década de los cincuenta y hasta su muerte, quizás sospechando el poco tiempo que tenía, se había dedicado a lanzar propuestas novedosas que abrieran nuevas posibilidades y alternativas en el panorama arquitectónico de aquellos años, en vez de repetirse o reinterpretar sus propios logros.

Es sabido, y recordado por William J.R. Curtis<sup>1</sup>, que su primera arquitectura de los años veinte, había alentado la obra de arquitectos tan creativos como Alvar Aalto o Giuseppe Terragni, incluso tuvo interesantes continuaciones, todas ellas con su particular sello personal, como las arquitecturas de Louis Khan, Luis Barragan, Kenzo Tange, o en las vivien-

---

<sup>1</sup> CURTIS, William J.R.: *Le Corbusier: Ideas y Formas*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1987 (1986). Cap. 15. "Retrospección e invención: los proyectos finales". pp. 213 y ss

das americanas de los años sesenta de Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier, cercanos, ideológicamente, en aquellos años.

Al contrario de la regresión manierista de las últimas obras de Wright, sus arquitecturas postreras estuvieron alentadas de un espíritu de aportaciones novedosas como las que encontramos en obras como el Nuevo hospital de Venecia de 1964, la Embajada de Francia en Brasilia de 1964, el Centro de cálculo electrónico Olivetti en Rho-Milán de 1963, o el palacio de Congresos en Estrasburgo de 1964, que han servido de base para propuestas arquitectónicas tan cercanas temporalmente como influyentes en el panorama internacional como ciertas arquitecturas de Rem Koolhaas, Bernad Tschumi, Peter Eisenman o Siza Vieira, entre otras.

Aunque es cierto que en obras como el Centro de Artes de Chandigarh, de 1964, el Centro internacional de arte en Erlenbach, cerca de Francfort de 1962, el Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente en Tokio, de 1957, las "Ampliaciones" del Museo de Crecimiento ilimitado o el convento de la Tourette, existieron repeticiones, o interpretaciones, casi obstinadas de temas como la "Casa del Hombre" o de la "Boîte a Miracles", sus empeños en aquellos años se alejaron de extraer todas las posibilidades que pudieran haber ofrecido, centrándonos en sus casas, las de los años veinte, Cook, Roche, Stein, Saboya o Cartago, o proyectos de los años cuarenta como la Casa del doctor Currutchet en la Planta, e incluso obras tan maduras como el Chalet Shodhan en Ahmedabad de los años cincuenta.

La reflexión inicial, que mueve nuestro trabajo, parte de la hipótesis de una posible revisión práctica de su obra hasta la década de los sesenta, motivada, incluso animada, por dos proyectos construidos en aquellos años por otros arquitectos, y cuyo análisis plantea una recuperación, si bien creativa de los logros conseguidos hasta entonces por Le Corbusier, con una actitud ensimismada con los formalismos de su obra, más que como base a una labor que, partiendo de aquellas arquitecturas, culminara en soluciones distantes y novedosas. Los dos proyectos a los que nos referimos son: la Cooperativa en Chillán, (Chile) de 1960-1962 y la Casa unifamiliar en Santiago de Chile de 1963, ambos edificios de los arquitectos Isidro Suarez y Jesús Bermejo; la primera de estas obras es un edificio público y el segundo una vivienda.

Ambos proyectos se construyeron y muestran una debilidad enfermiza hacia las obras de Le Corbusier, seguramente cegados por la brillantez y el reconocimiento mundial del maestro en aquellos años. Pero

sería severo aceptar, cuanto menos inicialmente, que estas arquitecturas fueron caricaturas de la creatividad de Le Corbusier, y que sus formas se convirtieron en simples parodias de su genialidad, al contrario de esta opinión, el examen confrontado entre estas obras con las del maestro van a permitir, por un lado, afirmar la existencia de una reflexión profunda, y al mismo tiempo práctica, sobre su arquitectura, así como la siempre atractiva condición de acercarnos, en estas consideraciones, a las obras paradigmáticas de Le Corbusier.

II. La primera de las obras, que enlaza todo el estudio y se convierte en protagonista de estas páginas, es un edificio encargado por la Cooperativa de consumo de energía eléctrica, en Chillán, Chile, cuyo proyecto se desarrolló durante dos años (1960-1962), y fue construido fielmente a la idea y a los planos más por los desvelos de los arquitectos que por la carente especialización de los obreros.

El examen detallado de la información publicada de este proyecto en el año 1970, en la revista *Hogar y Arquitectura*<sup>2</sup>, nos produce una cierta inquietud, ya que vemos sin ninguna aparente justificación todo un cúmulo de referencias que imitan la obra del maestro, “a la manera de Le Corbusier” que, en una mirada superficial, parecería perseguir nada más que una simulación de su personalísima arquitectura, un “manierismo” de la obra de este arquitecto. Así, en un principio, no entendemos qué significado tiene ese edificio, y tardamos en comprender qué es, en definitiva, esa obra; para lo cual vamos a referirnos tanto a la obra de Le Corbusier, como a un segundo proyecto suyo, la Casa unifamiliar en Santiago de Chile, y a una de las viviendas más interesantes del siglo pasado. Nuestro propósito en este trabajo, también es el transmitir estas reflexiones a modo de comentarios que encaucen un examen y no que cierren un estudio.

La forma del edificio se resume como una gran caja cuya simplicidad inicial se ha alterado en sus cinco caras exteriores mediante la apertura de huecos, colocación de parasoles, lucernarios, vierteaguas ... etc. que, por su forma y construcción en hormigón visto, nos refieren directamente a la obra *corbuseriana*; a la fachada que mira hacia el jardín interior se le adosan formas curvadas y paralelepípedas que con poca dificultad nos hacen recordar las formas de la capillas y sacristía del, entonces, recién inaugurado convento de la Tourette; el interior se sinte-

---

<sup>2</sup> Véase la revista: *Hogar y Arquitectura*. n.º. 87. Marzo-Abril 1970. pp. 40 a 59.

tiza en un gran espacio representativo cargado con similares elementos del repertorio de Le Corbusier: rampa, escalera y paredes curvadas, lucernarios-cañón... etc., que vienen a estar situados libremente entre seis soportes de sección circular no constante. Los soportes poseen forma cónica con su menor diámetro en el centro y, a modo de baldaquino, sostienen el único forjado intermedio entre el suelo y la cubierta plana.

Los seis soportes están dispuestos paralelamente de tres en tres, y la representación en planta de su sección de diámetro mayor, en relación a la superficie rectangular de la planta, recuerdan los puntos negros de una ficha del juego de dominó. Esta referencia forzada nos pone en contacto con uno de los proyectos que más interés y esfuerzo puso Le Corbusier en sus primeros años de trabajo, la estructura Dom-ino, como un modo de levantar una forma arquitectónica independientemente del cerramiento.

Esta breve descripción del primer edificio que estamos estudiando ofrece unas claves que nos van permitir descifrar su primera condición necesaria para ser comprendido. El edificio se sitúa dentro de la trama urbana, con dos medianeras ciegas, y un pequeño jardín posterior. En resumen es la suma, o coexistencia, de dos conceptos arquitectónicos desiguales, esto es, la caja como volumen envolvente y un esquema cercano a la estructura Dom-ino. Quien esté atento a la obra de Le Corbusier advierte que en ella existe una constante relación entre ambos conceptos antagónicos y que, entre estas dos ideas arquitectónicas, se guían todas sus obras. Esta relación ha sido estudiada por Juan Antonio Cortés en su artículo "La caja y el parasol, dos modelos recurrentes en la obra de Le Corbusier"<sup>3</sup>, donde advierte cómo entre estas dos propuestas básicas se mueve la obra del maestro, un esquema Dom-ino encerrado dentro de un volumen simple o "caja" de referencia platónica.

Es legítimo, y una consecuencia lógica, que en una obra como esta que nos ocupa motivada por la arquitectura de Le Corbusier, se trasladen sus ideas y empeños fundamentales. No existe ningún aporte que haga avanzar esta obra respecto a sus conceptos originales, pero advertimos una comprensión práctica de la relación cambiante entre estos conceptos contrarios como mecanismo primordial a lo largo toda la labor arquitectónica del mentor. Nada más fácil que levantar un suelo mediante pilares y recurrir esta estructura gracias a una caja con forma elemental, y nada más difícil que hacerlo con la sencillez que el maestro plantea en el proyecto de

---

<sup>3</sup> CORTÉS, Juan Antonio.: "La caja y el parasol, dos modelos recurrentes en la obra de Le Corbusier". En: *Le Corbusier. Catálogo de obra expuesta*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987. pp. 45 a 51.

casas para artesanos de 1924; pero entre esta obra y el resto de su labor, así como en este proyecto de sus seguidores, está latente la tensión entre estos modos contrapuestos de entender la arquitectura: como volumen “exterior” (caja volumétrica), o como espacio “interior” (caja espacial).

La siguiente consideración a analizar es cómo se desenvuelve la planta libre en este edificio público. Del modo que queda reflejado en su planta baja, el espacio del edificio está “lleno” de elementos asimismo con un carácter de ascendencia *corbuseriana*: en el centro se sitúa una gran rampa que culmina en un balcón corrido, interior, por donde el visitante va recorriendo todo el espacio central entre pilares. La rampa se desarrolla en dos tramos y su descansillo es un volumen al exterior del edificio que sirve de balcón hacia el jardín. Este recorrido continúa en el balcón-corredor, paralelo a la fachada principal, desde donde se permite observar la espacialidad del “baldaquino” y que hace, a su vez, de marquesina interior sobre el acceso.

Parece obvio citar como referencia directa la Casa La Roche-Jeaneret en París, de 1923, donde aparecen por primera vez estos mismos elementos, aunque ordenados con un proceder distinto; en ella ya surge la rampa-mirador, aunque esta solución nos recuerda más a la que ofreció para un solar contiguo (Casa de fin de semana en Rambouillet, de 1924), a lo largo del dilatado proceso de aquel proyecto. Allí, como en este caso, la rampa está dispuesta en dos tramos, colocados de modo similar y rematados en una galería corredor de dirección ortogonal a la rampa. También en la casa de La Roche aparece el mirador, en este caso al espacio interior, así como la galería sobre la entrada. Pero, en el obligado repaso de la obra de Le Corbusier, atestiguamos que la rampa nunca aparece situada de modo oblicuo a la dirección del espacio; a este respecto podemos citar los ejemplos de la Casa Savoie, en Poissy, de 1929; el pabellón de “Les Temps Nouveaux”, para la Exposición Internacional de París en 1937; la Casa del doctor Currutchet en La Plata, de 1949; el Chalet Shodhan en Ahmedabad, de 1956; el Palacio de la Asociación de Hiladores de Ahmedabad, de 1954; o el Palacio de exposiciones en Estocolmo, del mismo año en el que se culmina este proyecto, en 1962;<sup>4</sup> en todos ellos la rampa mantiene la dirección del espacio, interior se le adosan formas curvadas y paralelepipedas que con poca

<sup>4</sup> Los textos empleados principalmente para las consultas sobre la obra de Le Corbusier: LE CORBUSIER.: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète* (8 vols.): - Edición consultada: Les Éditions d'Architecture (Artemis). Zurich, 1984-1986 (1964). - Boesiger, Willy.: *Le Corbusier*. Ed. Gustavo Gili. Estudio paperback. Barcelona, 1988 (1972).

al contrario que en este caso en que sigue el giro de una pared de espesor no constante que discurre libremente entre los pilares, y sirve de telón de fondo de un enigmático séptimo pilar ordenado fuera de la rígida trama geométrica.

El segundo de los elementos que parece dominar el gran espacio central es una forma de paredes curvadas y rectas que encierran y ciegan la escalera de dos tramos situada en su interior. Es significativo el parecido formal con la escalera que proyectó Le Corbusier para el Pabellón suizo de la Ciudad Universitaria de París, en 1930. En este edificio para la Cooperativa de Consumo, la forma se manifiesta al exterior como masiva y, junto a la pared curvada donde se adosa la rampa, crean un estrangulamiento que define el carácter del espacio entre los pilares. A la sensación estática de amparo que ofrece la estructura “baldaquino” de los seis pilares, se le suma una contradictoria sensación de espacio de tránsito. Esta oposición, con seguridad pretendida, marca una tensión interior que señala una suma de empeños, que intentan coexistir en una sola unidad espacial.

No albergamos duda alguna al advertir que tanto el cuerpo curvo, adosado a la fachada del jardín que se destina a despacho, como los parasoles de la fachada principal que señalan el acceso y los “cañones-lucernarios” de la fachada interior, están directamente extraídos del convento de la Tourette en Eveux-sur-Abresle, inaugurado tres años antes de que Isidro Suarez y Jesús Bermejo iniciaran este proyecto. Con el mismo criterio juzgamos el muro curvo donde se adosa la rampa que, en este caso, está directamente tomado del que Le Corbusier construyó en el lado sur de la Capilla de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, en 1950.

Vemos, por tanto, que están reunidos en este espacio-caja elementos elegidos indistintamente de arquitecturas civiles y de las dos construcciones religiosas que Le Corbusier logró realizar, así como una infinidad de elementos que aparecieron en algún momento en su dilatada obra como, por ejemplo, los tabiques curvos de media altura que tienen una referencia cierta a los que de diseñan en las viviendas para Sainte-Baume (La “Trouinede”), de 1948; o que recuerdan la forma del mostrador de recepción de la Ciudad Refugio en París, en 1929. Incluso en su cubierta aparecen lucernarios en forma de diente de sierra que ya se encuentran en la primera obra de Le Corbusier en París, la Casa del pintor Ozenfant entonces, en el año 1922, su amigo y cómplice de intenciones artísticas.

La primera y más insidiosa de las conclusiones que ya podemos enunciar, es una carencia total de cualquier condición metafórica en

este edificio. Sin metáfora, la arquitectura que transcribe algo, como en este caso la obra de Le Corbusier, se convierte, sin más, en un cúmulo de citas, puede ser que precisas, pero fuera de contexto e incluso fuera de escala, de función y de significado. En este estado de cosas, podríamos calificar este edificio como una de las más frías aberraciones construidas al socaire del Movimiento Moderno. Pero no precipitemos una conclusión negativa consecuencia de una primera repudia, (es claro que si estamos hablando de un edificio con tanta insistencia es porque prometemos extraer algo positivo de él); por tanto, sigamos rastreando esta arquitectura.

Si miramos con atención la fachada al jardín, de la que no disponemos de alzado, recordamos fácilmente la fachada Suroeste del Chalet Shodhan de 1956; incluso podemos entrever la fachada Este del Palacio de la Asociación de Hiladores de 1954, ambas obras cercanas en el tiempo y en su localización ya que las dos están en Ahmedabad (India). Estos edificios muestran al exterior la ordenación de un "brise-soleil", con una distribución más uniforme en el caso del Palacio de la Asociación de Hiladores que en los otros dos.

Este elemento había surgido a gran escala en 1933, en las fachadas Sur y Oeste del proyecto de Casas para alquilar que Le Corbusier realizó para Oued-Ouchaia (Argel); en el año 1936 lo había utilizado para la fachada Noroeste del Palacio del Ministerio de Educación en Rio de Janeiro; y diez años más tarde lo encontramos en la fachada Sureste de las Manufacturas Duval en St. Dié. En 1949, a pequeña escala, con un "brise-soleil" resuelve el exterior de la desestimada Casa del doctor Curruchet en la Plata y, desde entonces, será un elemento a incluir en la práctica totalidad de sus obras restantes. Una característica que creemos necesaria señalar en esta referencia es el hecho de que, aunque en un comienzo el "brise-soleil" surge con poco espesor en relación a su superficie, paulatinamente va ganando profundidad y autonomía respecto del resto de los elementos de su arquitectura.

En nuestro caso, la Cooperativa en Chillán, como en los dos ejemplos de parecido de Ahmedabad, las fachadas a la calle y al jardín están resueltas mediante este hallazgo de situar una estructura ortogonal y tridimensional, aunque contenida dentro de dos planos paralelos, como imagen y, gracias a su permeabilidad visual, muestra del interior. Su forma y colocación, nos recuerda a un objeto añadido a la arquitectura, es como una estantería de biblioteca a escala de todo el edificio que, en el caso de Le Corbusier, permanece vacía, orientando la luz, controlando las sombras y dirigiendo la mirada desde el interior; pero que aquí

está plagada de citas hacia la arquitectura de Le Corbusier, desde los cañones de luz del convento de la Tourette, en 1957, la chimenea de ventilación de la Unidad de Habitación en Marsella, de 1946, las cristalerías de la fachada sur de la Capilla de Notre Dame du Haut, en 1950, hasta los despieces de ventanas para el Palacio del Gobernador en Chandigarh, de 1953; o las texturas del encofrado de hormigón de la Unidad de Habitación en Nantes-Rezé, de 1952; cuya contemplación llega a hacerse agobiante, por el exceso de citas, de fragmentos de sus arquitecturas, sacados de contexto, de escala y de significado.

III. Sobre el edificio de la Cooperativa en Chillán queda el problema fundamental de su porqué, que pueda acreditar a sus autores y defender un edificio con unas señas de identidad extraviadas en la arquitectura de Le Corbusier. Hasta aquí no hemos encontrado los datos, ni aducido las razones necesarias que nos permita comprender el significado de este edificio si es que, como nosotros pretendemos creer, existen.

Para encontrar estos datos y razones vamos a referirnos inicialmente a un segundo edificio de los mismos arquitectos. Su análisis resulta mucho más complejo que el que hemos referido y muestra un uso reflexivo y creativo de la obra, en este caso teórica, de Le Corbusier que nos orienta hacia su consideración. Es una vivienda que tiene un condicionante previo: es de superficie limitada, proyectada en enero de 1963 para una familia chilena, se ve sometida a una legislación que solamente permitía construir un máximo de superficie de ciento cuarenta metros cuadrados.

Gracias al examen de los croquis iniciales que disponemos, podemos enunciar un complejo proceso de proyecto. La idea preliminar, y fundamental, parte de una traza circunscrita a un cuadrado de una superficie aproximada de ciento cuarenta metros cuadrados, algo menos de doce metros por lado; cuadrado que se ve diezmado en su superficie efectiva por la inclusión de un porche exterior y dos pequeños patios, uno de ellos en su centro, con la dirección diagonal del cuadrado primitivo. La superficie que se resta del cuadrado se ve completada por un anexo que corresponde a los dormitorios secundarios.

El procedimiento definitivo, al que ya aludimos por una falta de documentación intermedia, corresponde a un método similar pero inverso en su proceder. Parte de la caja inicial con planta cuadrada que, en dirección girada, se inscribe dentro de otro cuadrado cuyos vértices coinciden con las cuatro séptimas partes del lado. Así, el primer cuadrado posee una superficie de cinco por cinco módulos del lado

( $5 \times 5:25$ ), y el cuadrado circunscrito, la de siete por siete módulos de lado ( $7 \times 7:49$ ). A su vez el cuadrado original nace como consecuencia geométrica de sumar cuatro triángulos rectángulos que tienen, en sus lados la proporción aritmética tres, cuatro y cinco (3-4-5); con los que cada uno de los triángulos tendría una superficie, la mitad de cuatro por tres módulos, a los que se sumaría el cuadrado central que permanecería girado respecto a aquél  $4 \times 1/2(3 \times 4) + (1 \times 1):25$ ; lo que haría corresponder a una superficie del cuadrado circunscrito de siete por siete módulos ( $7 \times 7:49$ ), lo que sería igual a la suma de los cuatro rectángulos de proporción 3-4 y de diagonal 5, más el cuadrado central restante,  $4 \times (4 \times 3) + (1 \times 1):49$ .

Bien podríamos estar hablando de números que, gracias a las razones de la filosofía platónica consultadas en el *Timeo*<sup>5</sup>, pusieran en relación las proporciones mágicas de unos números que fueron la razón de la estética musical griega, con las leyes de la armonía universal que tanto gustaron e interesaron en el Renacimiento y que, si recordamos los estudios de Rudolf Wittkower<sup>6</sup>, es imposible encontrar, desde aquél clasicismo, hasta la propuesta enunciada por Le Corbusier en su *Modulor*, publicado por la editorial Poseidón en el año 1953<sup>7</sup>.

Un extenso debate sobre el sistema platónico de proporciones es inviable en este trabajo, pero no ciertas advertencias sobre las contradicciones que surgen entre el uso de las proporciones racionales, como son las que hasta ahora estamos enunciando, y las propuestas por Le Corbusier en su *Modulor*, basadas en la sección aurea (relación proporcional entre lado y diagonal de un pentágono), proporción asimismo extraída en la teoría platónica. Ambas buscan la belleza, pero por procedimientos distantes y contradictorios, una mediante la relación entre números enteros, (1:2, 2:3, 3:4) y la segunda gracias a las relaciones geo-

<sup>5</sup> PLATON. *Timeo o de la Naturaleza*. Trad. Francisco de P. Samaranch. En: *Platón. Obras completas*. Ed. Aguilar. Madrid, 1988 (1966). pp. 1105 a 1179.

<sup>6</sup> WITTKOWER, Rudolf. "Sistemas de proporciones". En: *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979 (1974-1978. Architects'Year Book, V, 1953, y en Daedalus, Invierno, 1960). pp. 543 a 539. WITTKOWER, Rudolf.: "El problema de la proporción armónica en arquitectura". En: *La arquitectura en la edad del Humanismo*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1952 (1949). pp. 102 a 159.

<sup>7</sup> LE CORBUSIER.: *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1980 (1953). LE CORBUSIER.: *El Modulor II. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1979 (1955).

métricas, e irracionales, entre los lados del triángulo equilátero, del cuadrado, y del pentágono, con sus respectivas diagonales que son, a su vez, las formas que generan cuatro de los cinco cuerpos platónicos.

De toda esta matemática que con fundamento platónico se empleó en este proyecto, y que había sido recuperada en nuestro siglo por el maestro solamente diez años antes, nos advierte Juan Borchers en su artículo "Lectura de una obra plástica. El orden de las ideas"<sup>8</sup>; artículo que complementa otro de carácter general, "La medición como substrato del fenómeno arquitectural"<sup>9</sup>, a los que nos referimos para comprender toda la compleja serie de relaciones matemáticas que aparecen como substrato en estos dos proyectos a los que estamos aludiendo.

Aquí, aunque no siguiendo sus propuesta "modulor", su geometría recuerda el proceso geométrico de Le Corbusier y, estos dos arquitectos, tienen en cuenta sus advertencias vertidas dos décadas antes en *Hacia una arquitectura*, refiriéndose al uso de las relaciones geométricas o aritméticas en arquitectura:

"... a pesar de mis investigaciones, no he tenido aún el placer de hallar arquitecto contemporáneos que se hallan ocupado de esta cuestión. Acerca de este tema no he hecho más que provocar el asombro, o hallar la oposición e el escepticismo..."<sup>10</sup>.

Bien satisfecho podría estar Le Corbusier con el uso de esta advertencia como ley generadora de todo un proceso proyectual. Pero centrandó estas consideraciones en nuestro propio discurso, es notoria la identificación del sustrato geométrico de este edificio con las indicaciones del maestro, y en este caso, consejero.

Como última consideración a este proyecto está la desvinculación del edificio con la caja inicial que se evidencia de los croquis de partida. En la solución definitiva, el único elemento apreciable que se mantiene de la caja preliminar es la cubierta plana cargada de lucernarios; en el resto de los elementos del edificio, la traza de la caja se mantiene

---

<sup>8</sup> BORCHES, Juan.: "Lectura de una obra plástica. El orden de las ideas". En *Hogar y arquitectura*. Marzo-Abril 1970. pp. 60 a 64.

<sup>9</sup> BORCHES, Juan.: "La medición como substrato del fenómeno arquitectural" (1969). En *Hogar y arquitectura*. Marzo-Abril 1970. pp. 27 a 39.

<sup>10</sup> LE CORBUSIER.: *Hacia una arquitectura*. Ed. Poseidón. Barcelona 1978 (Reimpresión 1958 de primera publicación en 1923). p. 62.

geométricamente en planta y los muros, esquinas, quiebros y formas curvas situadas entre ellos, de distintos materiales, se distribuyen libremente siguiendo esta referida ley de geometría. Parecen restos arquitectónicos desordenados de lo que originariamente fue una caja espacial cerrada y homogénea. Sin embargo se mantienen las referencias a elementos de procedencia *corbuseriana*, lucernarios, vierteaguas, distribución de huecos en los muros... etc.

IV. Aún resta descifrar el “enigma” del edificio en Chillán que nos ha servido de excusa para estas reflexiones. Para ello nos vamos a referir, en último lugar, a una vivienda del siglo pasado, el número 13 de Lincoln’s Inn Fields de Sir John Soane.

De la trascendencia de su arquitectura en estos últimos años, da buena prueba la obra del arquitecto Juan Navarro Baldeweg, así como las recientes publicaciones sobre sus edificios y de las restauraciones de las que ha sido objeto. Este edificio le ocupó buena parte de su vida y se dedicó con empeño tanto de arquitecto ilusionado, como de celoso propietario que construye su casa. El edificio tenía como destino evidente su propia vivienda y estudio, pero su uso más importante, del que aún es fiel heredero, el de servir para museo de su colección de restos de arquitecturas clasicistas, obtenida gracias a su constante interés por la antigüedad clásica. La casa-museo de John Soane es una visita obligada dentro del atractivo panorama cultural de la ciudad de Londres, aunque es más conocida por las bellas acuarelas de sus interiores, realizadas principalmente en esos años de principios del siglo XIX por Joseph Michael Gandy, que por las fotografías de sus interiores o por su importante colección de aguafuertes que Piranesi realizó en Paestum.

Es evidente que resulta imposible mostrar cualquier parecido entre este edificio y el de la Cooperativa en Chillán; labor que por otra parte sería suicida. Ambos no tienen ningún punto en común, salvo que los dos están proyectados dentro de una trama urbana y mantienen el mismo carácter ensimismado. Sin embargo, la casa-museo de John Soane es la única obra cuyo recuerdo nos aparece como la referencia que explica nuestro edificio.

El edificio de John Soane posee dos partes bien diferenciadas. Por un lado la vivienda, que centra su mayor interés arquitectónico en el pequeño Breakfast Room, espacio auténticamente emblemático de su calidad arquitectónica. Situado en la planta principal, al él se accede por la escalera acuñada en la medianera del solar inicial, y está comunicado con el comedor desde donde, siguiendo una continuidad espa-

cial, se accede a la biblioteca; esta sucesión de espacios culmina en la galería cuya forma y disposición de huecos ofrece la imagen de la vivienda; los espacios se organizan de manera perpendicular a esta fachada principal y los dos primeros están rodeando un patio interior, monumental, que da luz al centro de la vivienda.

Por otro lado, y aquí se centra nuestro interés en este caso, al fondo del solar y de modo paralelo a éste, discurren los distintos espacios, con tres niveles diferentes, que fueron proyectados para servir como museo de la colección de restos de elementos y decoraciones arquitectónicos. Solamente recordamos tres acuarelas en las los espacios se dibujaron vacíos, como una caja espacial carente de vida sin los objetos a exponer. El resto de los dibujos, tanto del propio arquitecto, así como las citadas acuarelas de Joseph Michael Gandy, o las también conocidas de J. Adams, pupilo de Soane, C.J. Richardson o F. Copland, entre más dibujos de la época; nos muestran unos espacios abigarrados de objetos procedentes de edificios clásicos, trozos literales de edificios antiguos, o maquetas de templos clásicos, esculturas u objetos íntimamente ligados con la arquitectura como, por ejemplo, el sarcófago egipcio situado en lugar preferente dentro de la planta baja.

La colección, convertida de este modo en museo, es muestra manifiesta de la obsesión enfermiza de John Soane por la arquitectura clásica (obsesión compartida por la historia hasta nuestro siglo) que deslumbró su proceder arquitectónico, de la cuál acaparó durante toda su vida el mayor número de restos posibles. Su visita, como se sospecha gracias a las acuarelas, llega ha hacerse agobiante, rodeados de los cientos de citas directas, cambiadas de escala o de contexto que pueblan sus estantes.

Si volvemos a mirar las primeras acuarelas vacías, comprendemos el porqué de este edificio, y nos hace comprender el porqué del edificio de la Cooperativa en Chillán. Ambos son cajas espaciales, una con el sello clásico, la otra con el de Le Corbusier; las paredes, en la casa-museo de Soane, están dispuestas con estantes y nichos, donde se depositarían, o entre donde se verían las citas de la arquitectura clásica, sacadas de contexto o cambiadas de escala, como auténticos objetos de culto hacia aquella arquitectura; en el otro edificio, los elementos que cierran la caja espacial son los "brise-soleil", convertidos en estanterías a la escala de todo el edificio, donde con idéntica obsesión se han situado, o entre se pueden ver las citas a la arquitectura del maestro, sacadas de contexto, o de escala y convertidas, de este modo, en objetos de culto hacia la obra del entonces vivo y creativo Le Corbusier. El edificio de Chillán

podría definirse como un museo donde se pueden ver trozos arquitectónicos de la obra de Le Corbusier entre los años veinte y sesenta que, como en el caso de la arquitectura clásica, desde entonces han estado presentes de un modo decisivo en el nuestro proceder arquitectónico y que a buen seguro estarán presentes en el resto de la historia.

El repaso del resto de la obra de Soane, en sus más elocuentes proyectos como el Banco de Inglaterra, la Dulwich Picture Gallery o Pitzhanger Manor entre otros ejemplos, nos muestra un arquitecto creativo respecto a la arquitectura clásica, conocedor exhaustivo de la historia, pero de la que se libera proponiendo soluciones novedosas y brillantes, a la que a su vez rinde culto en su casa-museo. En el caso de Isidro Suarez y Jesús Bermejo, la vivienda unifamiliar en Santiago de Chile, refleja una actitud alentada por la obra de Le Corbusier, pero con su sello personal. La obra con la que se había rendido culto a Le Corbusier es el edificio para la Cooperativa de consumo de energía eléctrica, en Chillán, convirtiéndola en un museo de la arquitectura que había desarrollado el maestro hasta entonces.

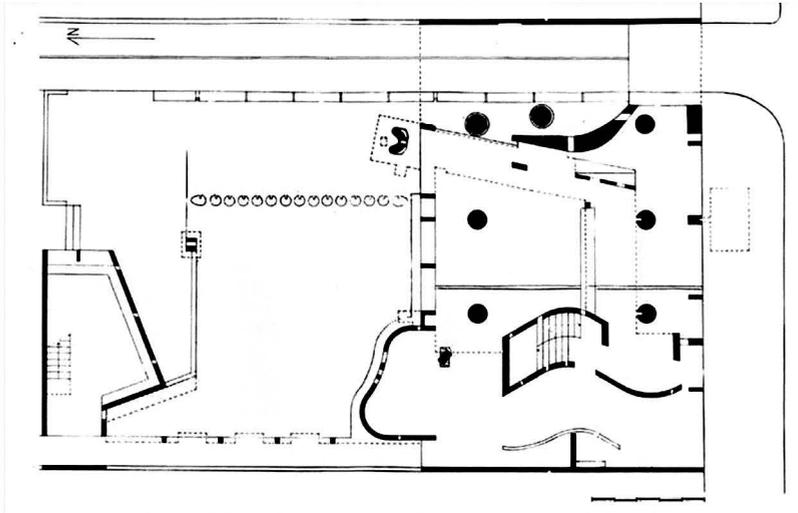
Una diferencia sustancial existe entre ambas actitudes. La que movió a John Soane es fruto de la nostalgia hacia la arquitectura encerrada en un pasado remoto, nunca recuperable, de la que se ha nutrido la historia en momentos de pasión por lo antiguo, de tristeza romántica por su pérdida o de torpeza decadente, de ella, John Soane, logró extraer el alma brillante de su arquitectura. En nuestro caso, la atracción surge hacia lo nuevo y vivo, abierto en el tiempo y en la historia, luminoso y nuestro; una actitud de admiración por la obra de Le Corbusier, de la que no sabemos si la historia podrá liberarse de su atracción, una vez hayamos recobrado la serenidad perdida.

mirar estas reflexiones a modo de comentarios que encaucen un examen y no que cierren un estudio.

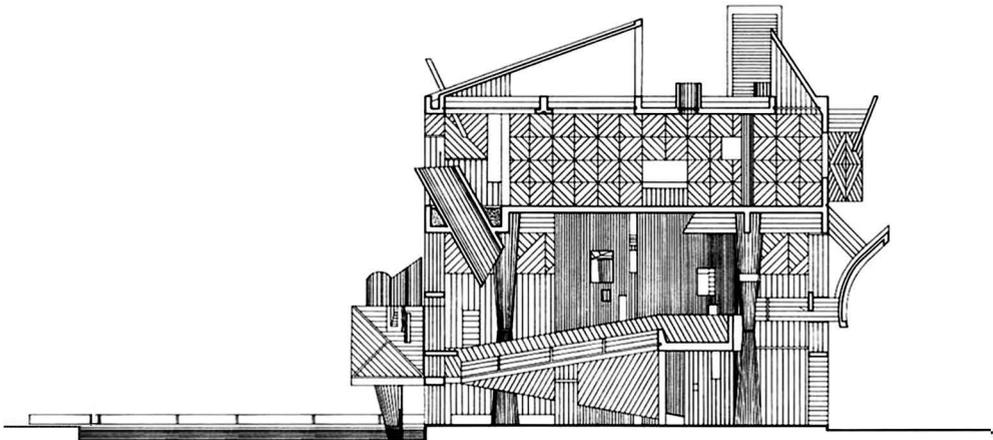
La forma del edificio se resume como una gran caja cuya simplicidad inicial se ha alterado en sus cinco caras exteriores mediante la apertura de huecos, colocación de parasoles, lucernarios, vierteaguas ... etc. que, por su forma y construcción en hormigón visto, nos refieren directamente a la obra *corbuseriana*; a la fachada que mira hacia el jardín interior se le adosan formas curvadas y paralelepípedas que con poca dificultad nos hacen recordar las formas de la capillas y sacristía del, entonces, recién inaugurado convento de la Tourette; el interior se sinte-

---

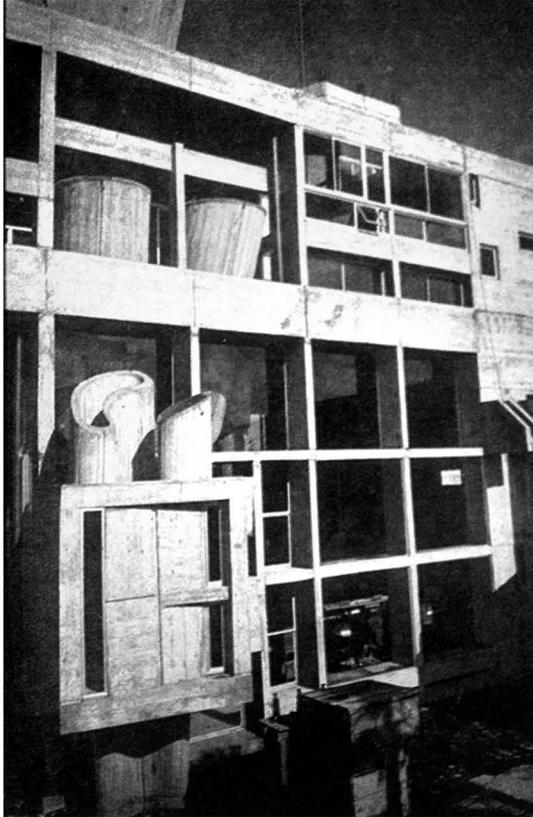
<sup>2</sup> Véase la revista: *Hogar y Arquitectura*. nº. 87. Marzo-Abril 1970. pp. 40 a 59.



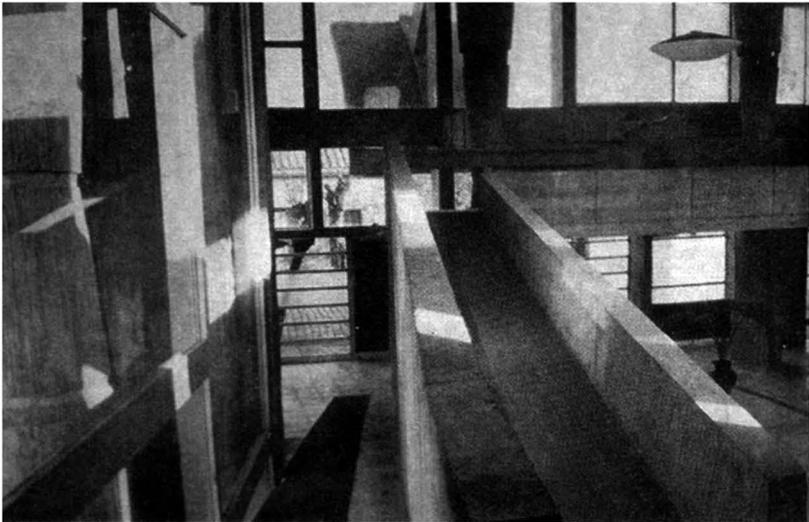
ISIDORO SUAREZ, JESÚS BERMEJO  
1960-62. CHILE. COOPERATIVA EN CHILLAM (PLANTA BAJA).



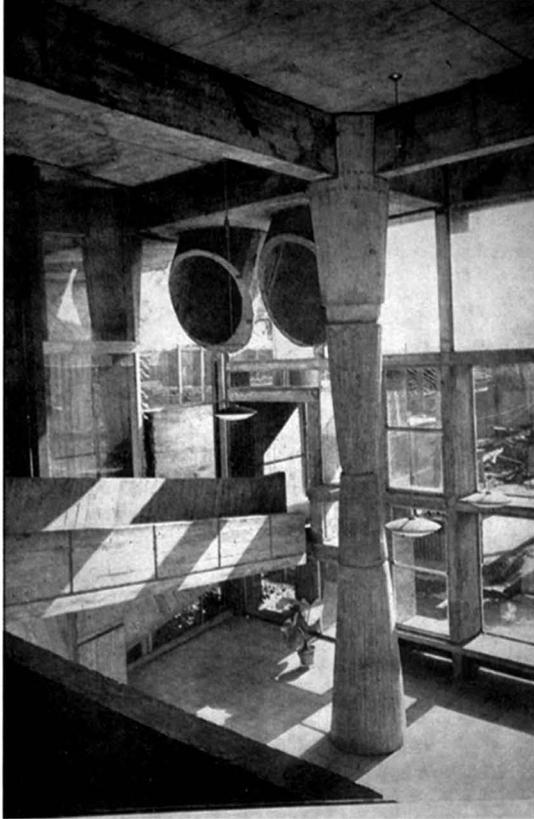
ISIDORO SUAREZ, JESÚS BERMEJO  
1960-62. CHILE. COOPERATIVA EN CHILLAM (SECCIÓN).



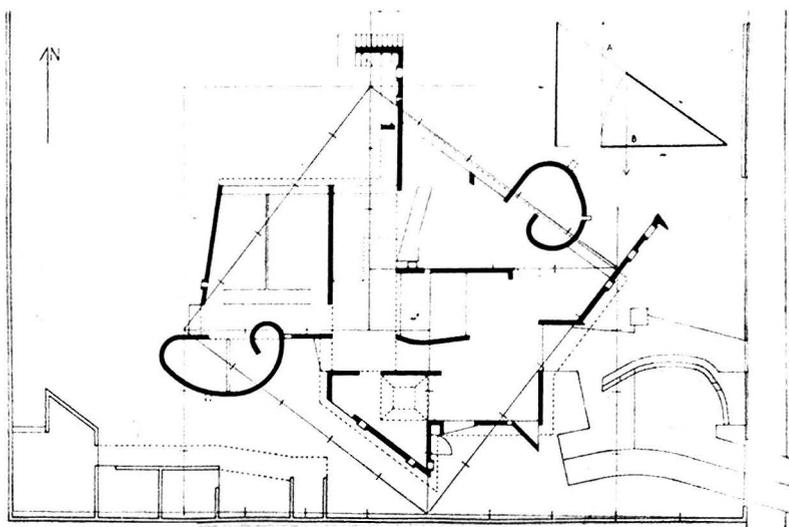
ISIDORO SUAREZ, JESÚS BERMEJO  
1960-62. CHILE. COOPERATIVA EN CHILLAM.



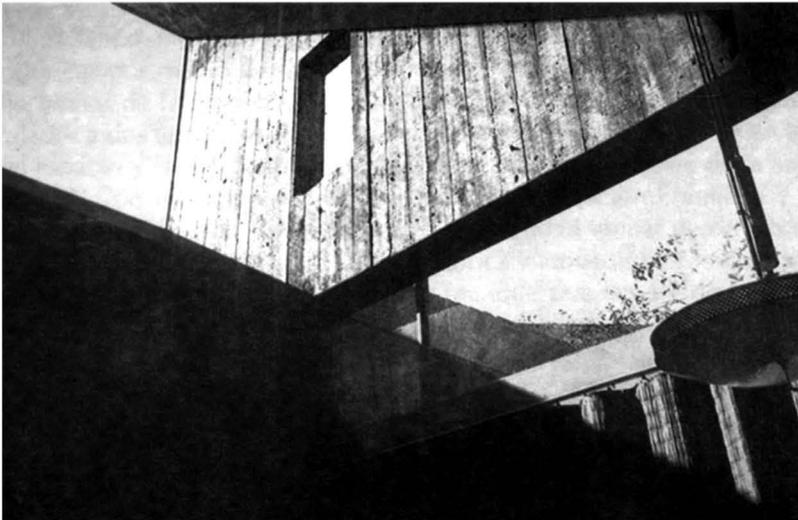
ISIDORO SUAREZ, JESÚS BERMEJO  
1960-62. CHILE. COOPERATIVA EN CHILLAM.



ISIDORO SUAREZ, JESÚS BERMEJO  
1960-62. CHILE. COOPERATIVA EN CHILLAM.



ISIDORO SUAREZ, JESUS BERMEJO  
1963. VIVIENDA UNIFAMILIAR EN SANTIAGO DE CHILE (PLANTA).



ISIDORO SUAREZ, JESÚS BERMEJO  
1963. VIVIENDA UNIFAMILIAR EN SANTIAGO DE CHILE

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

*"En los límites del reflejo arquitectónico"*

**ARKITEKTONIKO ADIERAZPEN GRAFIKOAREN BURUZKO NAZIOARTEKO VII. BILTZARRA**  
**Donostia, 1998ko maiatzaren 14, 15 eta 16a**