



**arquitectura, símbolo y modernidad**

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, nису 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.

566 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. Sola 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 Raga, 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.

Procedencia de las fotos e ilustraciones: El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en ella proviene del material didáctico empleado en la actividad docente de los autores. En los distintos capítulos se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del "uso razonable" (*fair use*) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias y de investigación.

© 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 Thorncrown</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 Raga	
<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

## El proyecto del Palacio de los Soviets de Le Corbusier: metáfora y símbolo

Marta Úbeda Blanco; Daniel Villalobos Alonso

Muchas han sido las metáforas que se han hecho sobre el proyecto de Le Corbusier para el Palacio de los Soviets. Un proyecto nacido para ser el símbolo del triunfo del comunismo y que debía ser la imagen de la nueva Rusia.

Tras el éxito del proyecto del Centrosoyuz, Le Corbusier fue uno de los pocos arquitectos modernos de Occidente que fueron invitados a participar, junto con Auguste Perret, Walter Gropius, Erich Mendelson y Hans Poelzig, entre otros, en el concurso para proyectar un complejo compuesto por oficinas, restaurantes, bibliotecas,... y dos grandes auditorios para conmemorar el Plan Quinquenal. Este edificio debería ser el centro administrativo, político y económico soviético, un proyecto que representara los principios de la revolución, el símbolo del triunfo del comunismo.

Le Corbusier desarrolló un espectacular esquema estructural formado por un inmenso arco parabólico del que colgaban las enormes vigas articuladas que darían forma al mayor de los auditorios. Y es precisamente la forma de este arco la que dará lugar a diferentes conjeturas sobre su fuente de inspiración.

Algunas interpretaciones buscan encontrar, en ese súper arco parabólico, la representación tridimensional del simbólico emblema de la URSS: la hoz y el martillo, que según interpreta Jean-Louis Cohen en *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*<sup>1</sup>, el arco evocaría la hoja de la hoz, mientras que el conjunto formado por los ocho tirantes de los que, por un lado cuelgan las ocho enormes vigas articuladas y dispuestas en abanico y que en su otro extremo descansan sobre otros ocho pilares inclinados, conforman

1. Citado por Josep Quetglas, *Asociaciones ilícitas- El Palacio de los Soviets de Le Corbusier*.<http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/8/homeless/08s.html>.



1 Le Corbusier. Viaje a Moscú 1928.

un zigzag que se asemeja al martillo. En este caso ocho martillos para una sola hoz.

Hay quienes ven en ese arco la idea lecorbuseriana del recorrido del sol, tantas veces dibujado por Le Corbusier en su *Ley de las 24 horas*, donde el camino del sol recorre una curva parabólica. (Fig. 1) Otros como Josep Quetglas, busca reminiscencias alegóricas a los cocheros de la Rusia de principios del siglo XX, avaladas por un dibujo de Le Corbusier de su viaje a Moscú en octubre de 1928. En este dibujo aparece al fondo el arco de triunfo conmemorativo de la victoria rusa sobre Napoleón, donde en primer plano Le Corbusier dibuja un carro tirado por un caballo con un peculiar enganche: un arco que pasa por encima del cuello del caballo sin tocarlo. (Fig. 2) Este interesante arco es para J. Quetglas la inspiración de Le Corbusier a la hora de proyectar su inmenso arco parabólico sustentador de la sala principal del Palacio de los Soviets. Y como él mismo comenta: "El edificio es como un inmenso carro, que se extiende para servir al país. Sin bueyes ni caballos sino puesto en marcha por el esfuerzo, el entusiasmo y la tenacidad que millones de personas estaban manifestando aquellos días. No un arco de triunfo, una escenografía pasiva y declamatoria, sino un instrumento de trabajo y acción, una máquina de transformar el mundo"<sup>2</sup>.

Sin embargo, en este estudio queremos ir más allá en las interpretaciones de este gran arco, elegido por Le Corbusier como símbolo de los Soviets en su proyecto. Así, refiriéndonos a sus propias palabras dirigidas a los estudiantes de arquitectura en su *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, donde dice: "esta sala, casi tan grande como la plaza de la Concordia, está desprovista de todo punto de apoyo; iella es sostenida, al igual que Judith sostiene la cabeza de Holofernes, por los cabellos!"<sup>3</sup>.

En esta cita Le Corbusier apuesta por una simbología iconográfica en la cual, la estructura colgada por tirantes se compara directamente con la imagen del triunfo y la muestra de poder sobre el enemigo cuya cabeza cuelga por los cabellos. Metáfora en la cual los cabellos se convierten en tirantes que sujetan poderosamente la cabeza de Holofernes y ese arco es la mano de Judith que victoriosa la sostiene colgada como símbolo de poder.

2. "ibídem".

3. Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, p.35.

Recordemos como a lo largo de la Historia, en las grandes batallas, el símbolo de la victoria se representaba por el número de cabezas cortadas, que colgadas, empaladas o puestas en picas, mostraban el triunfo sobre el enemigo.

De esta forma Le Corbusier representó la preponderancia de la nueva Rusia, y lo hizo también, por medio de una gran maqueta. Y es, asimismo, con maquetas con lo que se celebraban los triunfos en las grandes batallas o en los grandes cambios históricos. Recordemos las únicas representaciones arquitectónicas de las victorias del rey Sargón, maquetas de las ceremonias de rendición que los feudatarios de la ciudad sometida ofrecen al rey asirio, presentándolas sobre sus manos como tributo y símbolo de sus ciudades en señal de rendición<sup>4</sup>.

Del mismo modo, en las *Pompa Triumphalis* romanas, junto con los tesoros arrebatados al enemigo y los prisioneros capturados, se desfilaba con los modelos tridimensionales portátiles que reproducían las ciudades conquistadas. Appiano relata la entrada triunfal de Julio Cesar en Roma tras las guerras de las Galias: “Llevaron las torres de madera y las maquetas de las ciudades capturadas para ser mostradas”<sup>5</sup>. Andrea Mantegna recrea a Julio Cesar con su séquito cargado de trofeos y maquetas de los edificios importantes de los vencidos y Giulio Romano dibuja el desfile de Escipión el Africano con modelos de las fortalezas vencidas amontonados en un carro durante el desfile triunfal<sup>6</sup>.

Con el tiempo esta costumbre desembocó en celebraciones de otro tipo, como visitas reales o fiestas religiosas, en las que se construían arquitecturas efímeras formando grandes escenografías que decoraban las principales calles de las ciudades, al tiempo que ocultaban el mal estado de algunos barrios<sup>7</sup>.

Pero cuando estas manifestaciones se hicieron más intensas, fue a la hora de la representación de las vanguardias revolucionarias. Tras el imperialismo de los zares, se estableció un sistema democrático, un estado socialista dirigido por el partido Bolchevique. En este ambiente revolucionario las manifestaciones artísticas se centraron en la propaganda revolucionaria y Lenin inaugura el Plan de Propaganda Monumental, encargado, entre otras cosas, de organizar



2 Ley de las 24 horas. Mural Chandigarhd.

4. Marta Úbeda, *El lenguaje del arquitecto*, p. 39.

5. “Ferebantur et lignae turres captarum urbium simulacra preferentes”.

6. Sobre este tema ver: I. Jiménez, “La iconografía del ‘Triunfo de Cesar de Andrea Mantegna’”. *EGA 2*. pp. 181-183.

7. Sobre escenografías efímeras ver: M. C. Cigolini, “Los aspectos lúdicos del dibujo: el proyecto de lo efímero. La escenografía de las fiestas”, *En los límites del reflejo arquitectónico*, pp. 107 – 117.



3 Trabajadores de la construcción transportando una maqueta de uno de los nuevos bloques de viviendas. 14 aniversario de la Revolución.

8. Simón Marchan, "Las vanguardias históricas y sus sombras (1917 - 1930)". *Summa Artis, Historia General del Arte*. XXXIX, p. 177.

9. E. Chernevich, *Diseño gráfico soviético*. Años veinte, pp. 13 -14.

10. C. Cooke, "Professional diversity and its origins", *AD*. 93. pp. 9 - 14.

concursos para la creación de monumentos revolucionarios<sup>8</sup>. Se celebran festivales revolucionarios con la decoración de plazas y calles con escenografías y maquetas efímeras que sostienen carteles propagandísticos, convirtiendo la ciudad en un símbolo de victoria<sup>9</sup>. Se construyeron monumentos a la III<sup>a</sup> Internacional y los trabajadores de la construcción se manifestaban desfilando con maquetas de los nuevos bloques de viviendas para la futura sociedad soviética<sup>10</sup> (Fig. 3).

Porque no debemos olvidar que el proyecto de los Soviets tiene también una gran carga simbólica, o metafórica, con el teatro y la escenografía. Del proyecto de Le Corbusier podemos extraer referencias a las experimentaciones soviéticas en este campo<sup>11</sup> pues la arquitectura efímera revolucionaria se puso de manifiesto en las escenografías teatrales rusas.

Ante la imposibilidad de realizar construcciones reales en la post-guerra, el teatro fue el único sector creativo que permitía la síntesis experimental de los "nuevos modos de vida". El teatro se convirtió en el laboratorio donde los decorados jugaban a ser arquitectura y en los que no faltaba la representación monumental, incluso de ciudades<sup>12</sup>. Era un campo de experimentación donde explorar con estructuras espaciales y materiales que conducían a un nuevo entorno, con un lenguaje formal constructivista<sup>13</sup>.

Así pues, Le Corbusier en el Palacio de los Soviets utiliza una puesta en escena en la que como él mismo dice: "Para mover a tanta gente, se necesita un fin. Propuse un uso múltiple: tribuna política, porque en definitiva, es el gran 'papá' de los tiempos modernos; allí los oradores podrán oratoriar; a continuación, propuse que hubiera teatro; después desfiles para complacer a todo el mundo; al final, fiestas gimnásticas gigantes ¿Por qué no? Se llega a uno de los límites extremos donde entra en juego el fluido de las multitudes. Obviamente, esto es un poder considerable"<sup>14</sup>.

En este punto nos hacemos eco de los estudios de Josefina González sobre la relación de este proyecto con el teatro<sup>15</sup>. Referencias al carácter escenográfico, por otro lado tan conocidas por Le Corbusier, estudioso de los grandes teatros y operas de todo el mundo a los que hace referencia y dibuja en sus cuadernos de viaje.

Todas estas analogías simbólicas se manifiestan de un modo más tangible al utilizar un sistema de trabajo que permite analizar directamente la capacidad estructural de la idea. La maqueta permitió, no sólo comprobar la potente organización volumétrica y estructural del conjunto arquitectónico, sino también la utilizó Le Corbusier para experimentar la acústica y la visibilidad del edificio, dado que estos dos aspectos suponían un gran reto por sus grandes dimensiones.

La gran sala con cabida para 15.000 espectadores debía albergar representaciones masivas de 1.500 actores y tenía que disponer de un recorrido que atravesara la sala y permitiera el paso a su través, de masivos desfiles que vendrían desde el exterior. No podría haber escalones, sino rampas y también debía resolverse el gran problema de la visibilidad y la acústica para un espacio tan grande y con tanta concurrencia.

Con la maqueta, Le Corbusier pudo experimentar con la refracción de las ondas sonoras, consiguiendo repartir regularmente la emisión de las mismas. Como resultado, proyectó un techo con forma de concha sonora que repartía el sonido de una forma uniforme por toda la sala pudiendo ser audible por todos los espectadores<sup>16</sup>.

Además, el proyecto debería tener otra sala para 6.500 espectadores con fines diversos: reuniones anuales de la IIIª Internacional, representaciones teatrales, conciertos, conferencias, cine,...otras dos salas de 500 personas y otras dos de 200 y, finalmente un lugar para realizar manifestaciones al aire libre para 50.000 personas sobre una plataforma en el vestíbulo de la gran sala.

Con este amplísimo programa, la situación del orador también suponía un gran reto, pues tenía que estar situado en un lugar donde todo el mundo pudiera verle y escucharle. Le Corbusier situó la tribuna del orador en un extremo del edificio de administración con su propia concha sonora que permitiría la amplificación del sonido y así ser escuchado por todos los asistentes.

Pero la situación de la tribuna tampoco es casual, responde a una configuración que podría asociarse también a la teatral y se manifiesta en la relación que se establece entre el orador y la



4 Le Corbusier con la maqueta de su Proyecto para el Palacio de los Soviets.

11. Sobre este tema ver: M. Dabrosky, "Obras tridimensionales. El relieve". *Liubov Popova, 1889 – 1924*, pp. 17 – 19.

12. Como los escenarios al aire libre por su enorme magnitud, para las obras "La Ciudad del Capitalismo" y "La Ciudad del Futuro" de L. Popova y A. Vesnin de 1921.

13. Marta Úbeda, "La arquitectura efímera revolucionaria", *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, p. 236 – 246.

14. Citado por J. González en: "Hilos de teatro; la puesta en escena del Palacio de los Soviets de Le Corbusier, 1931". N7\_ "Arquitectura entre concursos". *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Sevilla, 2012. p. 78.

15. "ibídem".

16. Le Corbusier, *Œuvre Complète de 1929-1934*, p. 124.



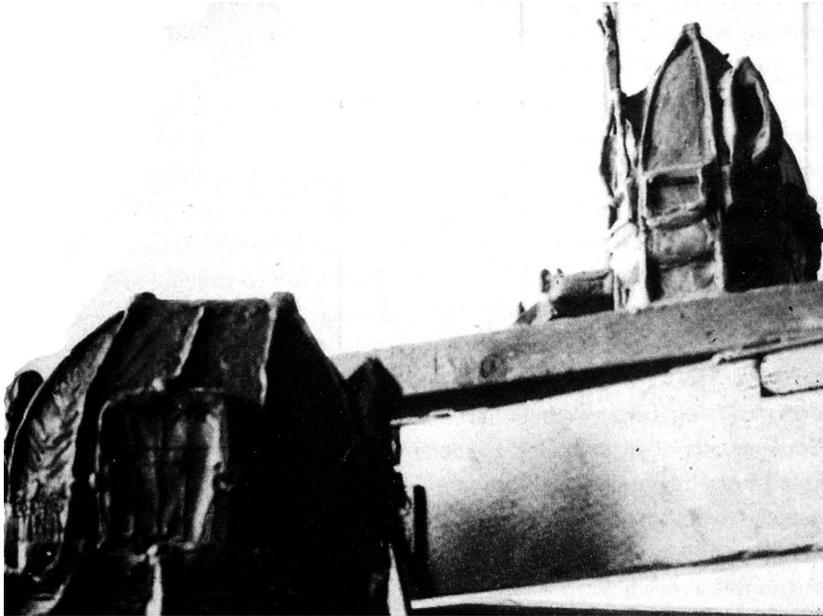
plataforma que servirá de escenario en las grandes manifestaciones y eventos. La unión de estos dos elementos: tribuna y plataforma, se realiza mediante una pasarela que pone en contacto directo al orador con los espectadores, siguiendo un recorrido muy similar al “camino florido” utilizado en el teatro popular japonés; el teatro Kabuki que Le Corbusier interpreta y dispone en su proyecto. En este recorrido, el escenario se amplía por el lado izquierdo del escenario utilizando una plataforma alargada que penetra en el territorio de la audiencia<sup>17</sup>.

La referencia de Le Corbusier al teatro Kabuki japonés se debe, a nuestro juicio, a la popularidad que éste alcanzó en Europa a principios del siglo XX, que como afirma J. González: “los europeos encuentran en este elemento un puente entre actor y espectador y se sirven de él para establecer una nueva unidad entre ellos”<sup>18</sup>.

Por otro lado, es indicativo explicar la forma que Le Corbusier elige para representar su proyecto, pues no sólo realizó planos y dibujos, también realizó una gran maqueta. Y creemos convincente ver como a la hora de fotografiarse con su proyecto, Le Corbusier

17. “ibídem”. J. González, “op. cit”, p.84.

18. “ibídem”.



elige hacerlo junto a la representación tridimensional de su propuesta (Fig. 4).

Este hecho no llamaría nuestra atención, a no ser por las constantes aseveraciones de Le Corbusier en las que se manifiesta totalmente contrario al uso de maquetas. Su proceso creativo era totalmente intelectual, alejado de cualquier comprobación práctica por medio de modelos tridimensionales. De hecho llegó a criticar vehementemente a los arquitectos que necesitan de su utilización a la hora de crear sus proyectos, tachándoles incluso, de mediocres y faltos de visión espacial. Sin embargo, si analizamos la carrera de Le Corbusier podemos ver cómo él las utilizó sistemáticamente.

Cuando aún firmaba con su nombre familiar, Charles-Eduar Jeanneret, y antes de liderar el Movimiento Moderno, su forma de trabajo era diferente. Recordemos que Le Corbusier comenzó su formación en L'École d'Art de la Chaux – de – Fonds, (Suiza), su ciudad natal. Allí estudió artes aplicadas, dibujo del natural, estudios geométricos... y sus primeros trabajos fueron estucados de casas de estilo vernáculo de la zona.



7 Le Corbusier con la maqueta de la Unidad de Habitación de Marsella.

Su profesor Charles L'Eplattenier reconoció los problemas de vista que tenía Le Corbusier y las dificultades que tendría si se dedicaba a la pintura, por lo que le aconsejó que se dedicara a la arquitectura. Le Corbusier participaba, junto a sus compañeros de los trabajos que L'Eplattenier buscaba y en 1905 participó en la construcción de una vivienda para el fabricante de relojes Louis Fallet. Sería con el dinero ganado en esta empresa con el que Le Corbusier emprendió su "Voyage en Italie", con el fin de visitar todas las arquitecturas importantes del norte de Italia que su profesor le indicó, enviándole sus comentarios e impresiones.

Tras su viaje por Italia, visitó Budapest y Viena y allí recibió los encargos, por medio de L'Eplattenier, de las casas Stotzer y Jacquenet. De estos proyectos no sólo realizó estudios gráficos, sino también modelos tridimensionales. Se trataba de maquetas de barro que él mismo modelaba y fotografiaba para enviárselo como información a su maestro (Fig. 5). Éste recibía los dibujos y las maquetas por correo, se las mostraba a los contratistas y luego enviaba las críticas y sugerencias de vuelta a Viena. Éstas van a ser las primeras maquetas de Le Corbusier, sin embargo, no serán las últimas de su carrera (Fig. 6).

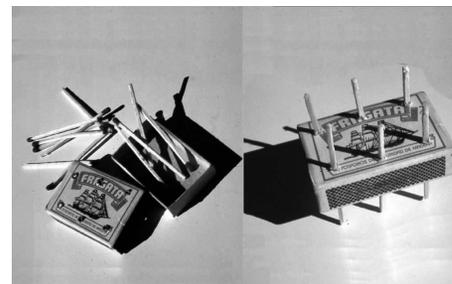
En 1922, una vez instalado en su estudio parisino junto a su primo Pierre Jeanneret, realizará maquetas destinadas a mostrar su arquitectura a ojos no experimentados para percibir el espacio arquitectónico por medio de medios gráficos y también para ser expuestas. Este será el caso de la maqueta de la prototípica Casa Citrohan de 1922, que fue expuesta en el Salón de Otoño de París, y que sirvió para que un convencido observador del modelo, le encargara el proyecto de la barriada de Pesca.

Pero quizá la maqueta más especial que Le Corbusier realizó fue con la que concibió la idea para la casa del Doctor Currutchet en la ciudad de La Plata (Argentina, 1949). El juego de espacios abiertos y cerrados, situados en varios niveles y conectados con rampas y escaleras no era sencillo, así como las cubiertas y los forjados, algunos en voladizo, tampoco eran aspectos fáciles de explicar mediante el sistema tradicional de proyecciones ortogonales. Y más si se tiene en cuenta que Le Corbusier jamás estuvo en La Plata

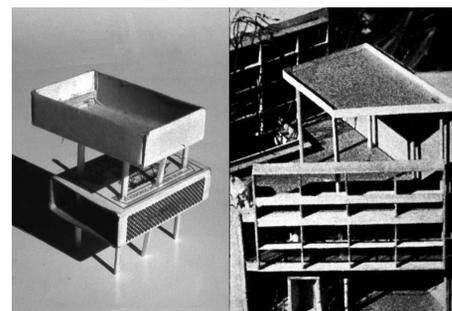
y que el proyecto se realizó por correspondencia. Sin embargo, esta complicada idea fue explicada con gran lucidez por parte de Le Corbusier con una maqueta muy simple. Una maqueta realizada como aclaración ocasional en una mesa de café, tan efímera y sencilla como una caja de cerillas. (Fig. 7) Como relata su acompañante Curatela Manes, escultor platense amigo de Le Corbusier a quién explicaba su proyecto: “Yo estaba en París en el momento en que llegó su pedido, y estaba Le Corbusier tan entusiasmado que con una caja de fósforos explicaba como los pilotis perforaban la caja”, explicando perfectamente su estructura Dom-ino, y en la que, con un simple gesto, de giro sobre el forjado inferior, se obtiene la estructura de la Casa Curutchet” (Fig. 8).

Ésta no es la única vez que Le Corbusier utilizará maquetas para explicar sus proyectos. Aparece fotografiado siempre con los modelos tridimensionales de sus obras. Ante la maqueta de la Unidad de Habitación de Marsella en la que se ve como las distintas unidades de habitación encajan en el bloque. (Fig. 9) Con la maqueta de la Capilla de Peregrinación Notre – Dame – du – Haut en Romchamp (1950). Sujetando la del Pabellón Philips, realizada con alambre y tela. Y finalmente se fotografía con la maqueta del proyecto para el Palacio de los Soviets, donde de forma gráfica explica la organización volumétrica y la capacidad estructural de la idea de su proyecto.

Retomando el tema de fondo de este estudio, a pesar de toda esta carga simbólica de triunfo y victoria, su proyecto no resultó ganador en el concurso, y esto es algo que afectó sobremanera a un Le Corbusier que no estaba acostumbrado al fracaso. Malestar manifestado en varias ocasiones: en su *Obra Completa*, al quejarse del plagio de sus ideas, por parte de los arquitectos ganadores del concurso, refiriéndose concretamente a la copia de la distribución en planta, si bien “enmascarada con el ropaje de los estilos”<sup>19</sup>, sobre el criterio del jurado que apoyó a los proyectos academicistas desfavoreciendo las ideas vanguardistas del Movimiento Moderno, y también muestra su enfado cuando no le devuelven la maqueta y se quedan con ella para exponerla. Entre los documentos del proyecto se encuentra una pequeña nota,



8 Maqueta de la primera idea para la Casa Curutchet. [Maqueta y foto de D. Villalobos]



9 Maqueta de la primera idea para la Casa Curutchet. [Maqueta y foto de D. Villalobos]

19. J. González.: “op. cit”, p. 87.



10 Proyecto ganador del concurso.

escrita de su puño y letra, que dice: “Esta maqueta está en Nueva York, robada por el museo”.

Su proyecto fue eliminado en la final del concurso y el proyecto ganador fue el de los rusos Boris Iofan, Vladimir Schuko y Vladimir Gelfreikh, quienes proyectaron un edificio de un estilo neoclásico llamado “gran estilo”, más rotundo que el de Le Corbusier y que simbolizaba de forma más grandilocuente la idea de la Nueva Rusia. Se trataba de un monumental edificio de 415 metros de altura, a modo de faro sobre la ciudad, rematado con una enorme estatua de Lenin de 100 metros de altura, que podría verse desde todo Moscú. (Fig. 10)

Para la realización del proyecto derribaron otro símbolo de la ciudad, la iglesia del Cristo Redentor de Moscú. Destruyeron un símbolo para situar en su lugar otro símbolo nuevo, más bolchevique, más grande, el edificio más alto del mundo de su tiempo. Sin embargo, el inicio de la segunda guerra mundial y concretamente la invasión de Rusia por Alemania, impidió la construcción del proyecto. Sólo quedó el enorme agujero producido por la demolición que se convirtió en una piscina climatizada al aire libre, la piscina Moskvá.

En esta ocasión, al final, no hubo vencedores ni vencidos, ningún proyecto llegó a construirse. Todos estos símbolos: los derribados, los proyectados y los no construidos, se diluyeron entre las gotas de agua de la piscina más grande del mundo.

RILEY, Terence, BERGDOLL, Barry (dir.): *Mies in Berlin*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002.

SCHULZE, Franz (ed.): *The Mies van der Rohe Archive*, Nueva York/Londres: Garland Publishing, 1992.

SCHULZE, Franz (ed.): *Una Biografía Crítica*, Madrid: Hermann Blume, 1986 (1985).

STERN, Robert, MELLINS, Thomas y FISHMAN, David (dir.): *New York 1960. Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial*, Nueva York: The Monacelli Press, 1995.

DREXLER, Arthur (dir.): *The Mies van der Rohe Archive*, Nueva York: Garland Publishing, 1986-93 (14 vols.).

### **El proyecto del Palacio de los Soviets de Le Corbusier: metáfora y símbolo.**

Marta Úbeda blanco; Daniel Villalobos Alonso

CHEMEVICH, E.: *Diseño gráfico soviético. Años veinte*, Barcelona, 1989.

FLOCON, A. – TATON, R.: *La perspectiva*, Madrid, 1966.

GENTIL, J. M.: *Traza y modelo en el Renacimiento*, Sevilla, 1998.

CIGOLONI, M. C.: "Los aspectos lúdicos del dibujo: el proyecto de lo efímero. La escenografía de las fiestas". *En los límites del reflejo arquitectónico*. San Sebastián, 1998.

GONZÁLEZ, J.: "Hilos de teatro; la puesta en escena del Palacio de los Soviets de Le Corbusier, 1931". N7\_ "Arquitectura entre concursos", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Sevilla, 2012.

HELLMANN, M. C.: "Les maquettes du monde classique", *Les maquettes antiques architecturales réelles ou symboliques*. Dossiers d'archéologie. 242, (1999).

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

LE CORBUSIER y JENNERET, Pierre: *Œuvre Complète de 1929-1934*. Zürich: Willy Boesiger, Les éditions d'architecture, 1934.

PIJOAN, J.: "Arte del Asia Occidental", *Summa Artis. Historia General del Arte. II.*, Madrid, 1988.

MARCHÁN, S.: "Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)", *Summa Artis, Historia General del Arte. XXXIX*, Madrid, 1995.

ÚBEDA, Marta: *El lenguaje del arquitecto*, Valladolid, 2005.

ÚBEDA, Marta: *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Valladolid, 2002.

### **La arquitectura de Albert Speer y la ideología nazi: sus relaciones a través de la semiótica y la teoría de la Einfühlung**

Daniel Dávila Romano

- Libros

ECO, Umberto: *La estructura ausente*, Barcelona: Debolsillo, 2011.

BOBES, María del Carmen: *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos: Madrid, 1973.

DE SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de lingüística general*, Madrid: Akal, 1980.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili: Barcelona, 2005.

GARCÍA, José Manuel: *Tres arquitectos del periodo guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.

HITLER, Adolf: *Mi lucha*, Madrid: El Galeón, 2002.

HITLER, Adolf: *Liberty, art, nationhood: Three addresses, delivered at the Seventh National Socialist Congress*, Nuremberg, 1935, Berlin: M. Müller & Sohn, 1935.

KOONZ, Claudia: *La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, Barcelona: Paidós, 2005.

ISBN 978-84-617-3470-2



**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