Un doble del mundo

Autor(es): Mansilla, Luis

Publicado por: Editorial do Departamento de Arquitetura

URL persistente: [URI:http://hdl.handle.net/10316.2/37314](http://hdl.handle.net/10316.2/37314)

DOI: [DOI:http://dx.doi.org/10.14195/1647-8681_3_2](http://dx.doi.org/10.14195/1647-8681_3_2)

Accessed : 26-Apr-2023 05:55:50

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

JOELHO

#03

VIAGEM-MEMÓRIAS: APRENDIZAGENS DE ARQUITECTURA

Coordenação:

Alexandre Alves Costa
Domingos Tavares

Exposição Viagem

Exposição Memórias

Luis Mansilla

Alexandre Alves Costa
Domingos Tavares

Jorge Figueira

José Miguel Rodrigues

José António Bandeirinha

José Fernando Gonçalves

Paulo Providência

Gonçalo Canto Moniz

Armando Rabaça

Patrícia Miguel

Bruno Gil

Luis Mansilla

Un doble del mundo

Le Corbusier. Monte Athos. Klipstein bañándose
con un cigarrillo en la boca. Agosto 1911.
©FLC/SPA, 2012

Escribir es, de alguna forma, mentir. Ocultar, al menos. Magnificar lo pequeño, hacer minúsculo lo valioso. Hay palabras misteriosas en Le Corbusier; como aquel final de su diario del Viaje a Oriente, fechado en Pompeya. La versión publicada por Le Corbusier en 1965 decía:

“Te sacude por entero porque el aislamiento es completo...Eso ocurre sobre la Acrópolis, sobre los peldaños del Partenón. Se ven realidades de otros tiempos y más allá el mar. Tengo veinte años y no puedo responder...”

(Jeanneret, 1984, p.188)

Sin embargo, el diario original, escrito en 1911, contenía un final más extenso, y acababa dos días más tarde. Desde Nápoles, afloran los sentimientos de un viaje que llega a su fin...

“Te sacude por entero porque el aislamiento es completo...Como sobre la Acrópolis, sobre los peldaños del Partenón, como en Pompeya, a lo largo de sus calles. Allí se ven realidades de otros tiempos y aquel terrible cráter en alto, lleno de misterio.

Pompeya, 8 de Octubre de 1911.

He terminado. ¿Porqué me he metido en este trabajo infructuoso? Quería comprometerme, obligarme a ir hasta el final. Pensé que habría sido hermoso tener recuerdos de un viaje como éste. Pero son palabras muertas. Las bellezas vistas desaparecerán siempre en mi pluma como asesinatos reiterados. Todo esto me ha atormentado, me ha procurado horas aburridas, horas insoportables de tedio y tristeza. Me ha privado de la serenidad que buscaba, cuando sobre los mares azules, calmos como espejos, me acercaba sin saberlo bajo una luz inefable o bajo la luna. En aquellas horas de oro, de marfil, de cristal, ha habido impurezas, screziature, manchas por culpa de estas notas que he querido escribir.

No conozco mi lengua, ni la he estudiado nunca...

Oigo todavía el plonplon de cuartetos que conozco. Y este rumor de casona, llevado por el viento, me recuerda los atardeceres dominicales de aburrimiento, cuando a lo lejos se escucha una banda de La Chaux de Fonds: Oh Breugel!

Terminado de escribir en Nápoles el 10 de Octubre de 1911”

(Gresleri, 1985, p.322)

Entre medias ha desaparecido la referencia a Pompeya: pero también ha desaparecido la confesión de la angustia que brota al transcribir lo que uno ve, la impureza que supone fijar la vida en una hoja de papel; el empequeñecerse de la naturaleza cuando queremos encerrarla en esa misteriosa habitación del cerebro:

“Las bellezas desaparecerán en mi pluma como asesinatos reiterados...”

En ese momento, Le Corbusier ha perdido la fe en el dibujo, la fe en la escritura. No piensa sino lo que todos pensamos: lo que hacemos

1. Pieter Bruegel. La Primavera.
Kunsthistorisches Museum. Viena.

nuestro, se aleja... Le Corbusier necesita alejarse del mundo para que su presencia no pierda hermosura; necesita abrazarla con la distancia de la técnica y la ciencia, y construir un marco que la haga visible, presente. Una oscilación constante que le acompañará toda la vida, un ir y venir entre una vida enmarcada en la medida y el orden, y el temor de no ser capaz de atrapar la naturaleza y exhibirla en sí misma. Cincuenta años más tarde, en el momento de publicar su diario añadirá, poco antes de morir, como si el tiempo no hubiera pasado: “...tengo veinte años y no puedo responder.” Es una mirada primitiva, dilatando lo personal para acercarlo hacia lo universal, pero también, inevitablemente, empequeñecimiento y dolor, al rozar con la dureza de los objetos, con la propia piel. Por eso no es tan misteriosa esa forma de acabar el diario de viaje, cuando siente que no puede atrapar el mundo.

1. ¡Oh, Breugel!

¿Oh, Breugel? ¿Brueghel el cartógrafo, el pintor del Paisaje con Vuelo de Icaro? no se escribe así, me parece. Aunque en su carnet 2 primero escribe *les Breughel*, y luego lo tacha para corregir *Brueghel*, le *Vieux* (1525, 1569), poniendo la u en su sitio. En el *Voyage a Orient*, bajo el epígrafe *Vienna*, Le Corbusier explica: “...quizás nos viene del cielo la inspiración que nos conduce, a través de los vestíbulos y los corredores pomposamente repugnantes de la Galería Imperial, a ese gran rústico, ese poderoso pintor, ese apasionado de la vida, ese extravagante imaginativo, ese estilista grandioso, y ese impresionista sorprendente, nacido trescientos años antes que Coubert, hacia ese viejo Pieter Breughel que canta con toda su alma en las Estaciones y en la Kermesse la alegría de vivir, su admiración y su amor por esta buena Tierra donde se encuentra a gusto, que le da fuerza y alegría porque está llena de belleza, y de salud. Eso es lo que retendremos de la Viena de la pintura...”

Podemos imaginar a Le Corbusier delante de la Torre de Babel; seguramente siente esa mezcla de impotencia y necesidad que implica la vocación de Universalidad sobre la que tanto insistirá más adelante, sobre la capacidad de la lengua para enfocar el mundo; como él no habla de ese cuadro, tampoco nosotros debemos hacerlo. Habla de las *Estaciones*. Pero es el mismo objeto, porque al combinar el tema tradicional de las estaciones con las extensas vistas cartográficas de la Tierra, Brueghel está trabando espacio y tiempo, en una visión totalizadora, con vocación de Universalidad. Son dos extremos, la medida (el orden abstracto y universal) y la fascinación por la vida cotidiana (lo concreto e instantáneo) que van a dibujar el territorio propio de Le Corbusier. La cartografía trata de domeñar lo indefinido, imponiéndole una trama, un Doble, que trata de explicar como se debe leer el Mundo. El cuerpo es un instrumento de medición, no sólo el lugar de las metáforas; exterioriza lo invisible y lo acerca a los demás, disfrazándolo para habitar lo común.

Le Corbusier se siente fascinado por esas vistas cartográficas que representan un afán de medir el mundo, como si la observación

fuera suficiente para percibir la naturaleza. “La arquitectura es sólo ordenamiento,...Es algo que nos fascina, la medida. Medir. Repartir en cantidades ritmadas, animadas de un soplo igual... La arquitectura preside las cantidades.” Es esa mirada cartográfica que está acompañada por los hechos de la vida cotidiana, “animadas de un soplo igual”, lo que atrae a Le Corbusier. Brueghel, que era el nórdico más interesado en la figura humana, combina la regularidad del mundo con lo minucioso al dibujar los proverbios, una tradición ya extensa en los países nórdicos. Y los proverbios no son las acciones de los héroes, sino la vida misma, vista de frente. Le Corbusier no viaja para ver las ciudades, ni Pieter Brueghel para ver Roma; ambos viajan para ver el Mundo. No es casual que la vista de Brueghel de Nápoles, precisamente la ciudad donde Le Corbusier acaba el diario del Viaje a Oriente, dejando clara su lejanía de la costa italiana, el pintor mire también desde el mar, hacia la bahía.

En su primer viaje a Italia, durante el otoño de 1907, Le Corbusier sufrirá el mismo terror que el hombre medieval; la grandeza de lo desconocido. Acostumbrado a la cercanía de las montañas, que recortan constantemente el horizonte, empleará para describir el paisaje italiano las mismas palabras que los primeros viajeros que se acercan al otro lado del mundo; todo superlativos, como si todavía le faltaran palabras. El Duomo de Milano será “enorme”, el lago de Garda “amplísimo”; la “vastedad” del puerto de Génova o la “altura” de la Torre del Mangia hablan de qué hace el hombre en su primera mirada: medir. Hay que aprender, y deprisa; Le Corbusier declara, en el comienzo de su viaje a Oriente: “Al principio, yo no tenía todavía la costumbre de percibir las dimensiones exactas de los objetos que atraían mi atención...fue la toma de conciencia repentina de las dimensiones lo que en seguida me impresionó...”¹ (Le Corbusier, 1966, p.169).

El vínculo entre mirar y medir se remonta a la Geografía de Ptolomeo, cuando ésta se traduce en el renacimiento; en 1406 se recupera el texto, que había sido conservado por Arabes y Bizantinos, con las mediciones de la esfericidad de la tierra. Allí se definía a la Geografía como “Retrato del mundo”² y se distinguía lo general, llamado geografía (toda la tierra, en relación a la matemática) que se comparaba con la cabeza, con los estudios de detalle, o Corografía, comparándola con las orejas, o los ojos. Es interesante esta forma de representar la medida del mundo a través del cuerpo humano, como hará Le Corbusier.

Cuando dibuja el Modulor, la medida universal, se ocupa de subrayar que fue dibujada en un barco, en ninguna parte, como los apátridas. Pero por ser en ninguna parte lo es a la vez en todas, es decir, universal. Una lengua Universal, con la que poder construir una torre de Babel, y llegar al cielo, al Paraíso. Es emocionante ver ese Modulor que tanto se parece a Adán en el Paraíso, con la serpiente enroscada al árbol, como en los grabados de Durero. O esas representaciones antiguas en las que Adán y Eva aparecen abrazados junto al árbol del Bien y del Mal. Pero en ese apunte se han acercado, como nunca,

2. Le Corbusier. Modulor. En Modulor. ©FLC/SPA, 2012

3. Durero. La Caida del Hombre. (Pasión pequeña). Xilografía. Princeton University Press.

4. Le Corbusier. Le terrain était vide... El nacimiento de una capital. En *Album Nivola*. ©FLC/SPA, 2012

5. Le Corbusier. Trouin cubriendo Sainte Baume con su sombra. En *Œuvre complète, 1946-1952*. ©FLC/SPA, 2012

6. Trouin. Libro sobre Sainte Baume. En *Œuvre complète, 1946-1952*. ©FLC/SPA, 2012

la medida del mundo, el esfuerzo por conocer la naturaleza, y su misteriosa presencia. Le Corbusier ha ensanchado su geografía mental, en un extremo hacia la ciencia, y en el otro hacia la presencia de la naturaleza, para hacer hueco a la perplejidad de nuestra existencia.

En los cuadros de Brueghel no existe un punto de vista fijo, como si la realidad tuviera más importancia que el espectador, y la visión fuera múltiple. Pero Brueghel intenta que sea única la presencia de la naturaleza: En su época se decía que dibujaba los Alpes “del Natural”, y cuando la gente veía sus dibujos pensaba “que se había tragado los Alpes, y luego los había escupido sobre sus lienzos”. Como Le Corbusier dibujando las estribaciones del Himalaya, cuando escribe en ese apunte hermoso, buscando el lugar para Chandigahr, bajo ese hombre-mujer tan cercano al abrazo de Adán y Eva: “El terreno estaba vacío”. Un eco de la frase con la que en el diario admiraba la sencillez griega: “La tierra estaba desnuda...” Directamente del estómago al cuadro. Para ambos, la geografía es el retrato del mundo, y, de algún modo, también de sí mismos.

Así que Le Corbusier admira esa desnudez, esa inmediatez de Brueghel, esa brisa que ha dejado arrugas en su rostro. Los cuadros han sido purificados de significado, y remiten al poderoso silencio de la naturaleza. Brueghel se ha volcado en observar la naturaleza, en mirarla, en verla, en escupirla sobre los lienzos. Las miradas de Brueghel y Le Corbusier están como envueltas por un mismo paño, que quisiera atrapar la naturaleza, sin apenas tocarla.

2. “..Y más allá, el mar...”

Le Corbusier no llegó a escribir la historia de la arquitectura moderna. En su opinión, la verdadera historia fué redactada en una “chambre de bonne” parisina, que, por desgracia, la fotografía no ha preservado. Su críptico autor, un geómetra marsellés apellidado Trouin y apasionado por la arquitectura, apenas dejó unas hojas esbozadas que el lector curioso puede consultar en la página 29 del tomo 1946-1952 de la obra completa del arquitecto suizo.³ (Le Corbusier, 1976, p.24-31).

Son unas imágenes enigmáticas, sugerentes en su descuidada precisión. Una cuartilla reproduce unos croquis de la Villa Adriana dibujados por Le Corbusier en Tívoli, hacia 1911, durante la etapa final de su viaje a Oriente⁴. Más abajo, se recorta sin escuadra una fotografía de un antiguo templo excavado en la roca. Debajo del croquis aparece escrito: “dibujo inédito de L.C.; Un precedente illustre, el canopo de Villa Adriana”⁵ (Le Corbusier, 1976, p.29). Manuscrita, coronando las imágenes, se graba una nota desafiante: “Voilà de quoi nous rattacher à des précédents”⁶ (Le Corbusier, 1976, p.29).

La otra página es, si cabe, más misteriosa; una pesada montaña se apoya sobre las frágiles agujas de una catedral gótica. Entre ellas respira el aire. Ambas hojas inspiran el sueño que, durante años, hermana a Le Corbusier con su amigo geómetra: la construcción del templo de Sainte-Baume.

Trouin poseía un millón de metros cuadrados y desérticos en la Sainte-Baume, cerca del Plan d'Aups. La tradición sostiene que en uno de aquellos macizos, al que Cézanne había dedicado sus pinceles, se encuentra la gruta donde María Magdalena había desembarcado, dedicándose desde entonces al ascetismo y a orar en lo alto de la montaña, donde los ángeles la llevaban cada mañana. Trouin imagina en aquél peñón arisco un lugar de meditación y soledad, humilde y grandioso, y se marcha a París “vestido con camisa de cuadros y traje de pastor”⁷ (Le Corbusier, 1976, p.24), a buscar un arquitecto. Despreciado por los académicos, acude finalmente a Le Corbusier y, con el paso del tiempo, sólo éste le permanece fiel, atados los dos a una idea grandiosa y simple.

Los primeros dibujos de Trouin imaginaban una basílica excavada en el interior de la montaña, perforando la roca hasta atravesar el macizo de norte a sur, abriéndose al final del recorrido sobre el mar. Son las mismas palabras antes del final del diario: “cuatro meses de magistral sencillez: el mar, montañas de piedra...la tierra estaba desnuda” Las luces diurnas revelarían la forma interior de la gruta y la arquitectura se convertía en escultura, tallando, vaciando, restando. Blancos y negros perfilan unos dibujos obsesivos, acompañados con varias imágenes de la iconografía de María Magdalena⁸ y paisajes rocosos, en los que se recorta un pino contra las nubes. Le Corbusier afila sus lápices, volcando su talento sobre esta empresa extraña y milagrosa, tensando los macizos con trazos firmes y limpios. Pero la hermosa obra, duramente criticada por arzobispos⁹ y ecologistas, nunca llega a construirse. Al menos allí.

El dibujo de Le Corbusier de la Villa Adriana en Tívoli reaparece unos años más tarde en un librito publicado por Jean Petit poco antes de la muerte del arquitecto. “Textes et dessins pour Ronchamp”¹⁰ es una recopilación de croquis y notas, con grandes estrellas, pájaros y nubes sobre unas letras aficionadas al misticismo. “Cinco años de trabajo aislados sobre la colina.”¹¹ (Le Corbusier, 1981).

Cuando uno sube la pendiente despacio y entra en Ronchamp, siente la impresión de entrar en una gruta¹²; las gruesas y profundas ventanas dejan pasar una luz matizada, líquida. El suelo se hunde, como si ya existiera, y las paredes se enorgullecen de su áspera irregularidad; la luz entra desde lo alto, como si estuviéramos bajo tierra, y los confesionarios se encierran no ya en los muros, sino en la montaña, en un peñón. Las pequeñas capillas acogen a los peregrinos con el recuerdo de la luz de Tívoli.

La fotografía del interior de la iglesia en la que aparece la cubierta levitando¹³ y apoyándose en pequeñas piezas (y nada puede ser más parecido al collage de la montaña posándose sobre la catedral gótica¹⁴) es finalmente la expresión material de aquella frase enigmática que aparecía en la ilustración del libro de Trouin, un templo “plein air”¹⁵ (Le Corbusier, 1976, p.24), un templo excavado en la roca. Le Corbusier excavó la roca por él levantada utilizando las piedras de la antigua ermita bombardeada, y construyó una montaña, una pradera encima de la iglesia, para tallar su interior.

7. Trouin y Le Corbusier. Secciones de la basílica subterránea de Sainte Baume. En *Œuvre complète*, 1946-1952. ©FLC/SPA, 2012

8. Le Corbusier. Chapelle de Ronchamp. Vista interior de la capilla. En *Ronchamp*. ©FLC/SPA, 2012

9. Le Corbusier. Chapelle de Ronchamp. El tejado. Construcción en cáscara. En *Œuvre complète*, 1946-1952. ©FLC/SPA, 2012

10. Le Corbusier. Chapelle de Ronchamp. Vitrales pintados por LC sobre vidrio transparente. En *Œuvre complète*, 1952-1957. ©FLC/SPA, 2012

11. Durero. La Tempestad. Kunsthistorisches Museum. Viena.

Notre Dame-du-Haut, en su apurado plasticismo, sembró dudas sobre la fidelidad de Le Corbusier a sus propios principios, pero se puede decir que, en el dominio de lo posible, Ronchamp es aquella montaña que Le Corbusier no pudo cincelar en la Sainte Baume. ¿Por qué si no habría de subir un pino a la cubierta, fotografiando de nuevo, desaparecidos los límites, aquél árbol que nace de la tierra desnuda y se recorta contra el azul del cielo, como si la iglesia fuera apenas una montaña, un pedazo de la naturaleza?¹⁶

En una de las pequeñas vitrinas de Ronchamp, Le Corbusier pinta un pájaro, un sol y el mar, pero, por si alguien duda de lo que es, escribe “la mer”¹⁷, el mar que quisiera haber visto en el fondo sur de la basílica de Sainte Baume, y que ha quedado escrita en el primer boceto. “Esto no es el mar”, quería decir. Es el mismo mar que añade cuando va a publicar el diario en 1965, corrigiendo el texto original: “*Se ven realidades de otros tiempos y mas allá el mar...*”. Una vez más, el mar vuelve a aparecer donde no estaba. Como si fuera la forma mas perfecta de esa Tierra desnuda, o ese constante ir y venir ante la cual no podemos responder. El lugar de la vida donde se encontrará con la muerte.

No creo que a Le Corbusier le hubiera molestado el epitafio que dejó escrito Abraham Ortelius, el cartógrafo, el medidor, para su amigo Pieter Brueghel, el pintor: “*picturas ego minime artificiosas, at naturales appellare soleam*”: Pinturas de las que yo decía que casi no eran obras de arte, sino de la naturaleza.

3. “...a unas cuatro leguas...”

Le Corbusier sigue paseando por el Kunsthistorisches Museum, en Viena. Deja atrás a Brueghel. Ahora está delante del Diluvio, de Durero. Es un dibujo extraño, del que tenemos su descripción. Es un sueño de 1525, que el propio Durero narra:

“En la noche del miércoles al jueves después del domingo de Pentecostés, tuve en sueños esta aparición: vi cómo las aguas caían de los cielos en gran profusión. Las primeras golpearon la tierra a unas cuatro leguas de donde yo estaba con una fuerza terrible y un ruido tremendo, y aquella se abrió y todos los campos quedaron sumergidos. Yo estaba tan asustado que me desperté. Luego cayeron las otras aguas, y caían con gran fuerza y eran muy abundantes. Y venían desde tan alto que todas parecían caer con igual lentitud. Pero cuando la primera estaba a punto de tocar la tierra, empezó a caer muy veloz, acompañada del clamor del viento, y yo estaba tan grandemente asustado que cuando me desperté todo mi cuerpo temblaba y tardé un largo rato en recuperarme. Así que cuando me levanté por la mañana, lo pinté aquí encima tal como lo vi.”

(Berger, 2006, p.85)

En el recuerdo del Diluvio Universal donde el mar es la muerte y el mundo, como en el paraíso, vuelve a ser habitado por una única

pareja, por la soledad de uno mismo, en el terror de la tormenta, es el primer sueño cuantitativo de la historia. Durero, en medio del pavor de la fuerza de la naturaleza, apunta con precisión la distancia a la que cayeron las inmensas gotas, porque cree, como Le Corbusier, en el poder de la medida sobre la realidad. Tengo veinte años y no puedo responder...

1 → “au debut...je n’aurais pas encore l’habitude de relever les dimensions exactes des objets qui attireraient ma attention...C’est tout de même la prise de conscience des dimensions qui sans retard me frappa”

2 → En la Geografía de Ptolomeo, la primera frase describe a la geografía como: “He geographia mimesis esti dia graphes tou kateilemmenou tes ges merous holuo”, y su traducción latina era “Geographia imitatio est picturae totius partis terrae cognitae” (Alpers, 1987, p.196).

3 → Con el afán de no duplicar textos e imágenes innecesariamente, se ha restringido en este texto dedicado a Le Corbusier la información gráfica, por lo que se recomienda su lectura consultando al tiempo el citado libro.

4 → Una información exhaustiva sobre el viaje de Le Corbusier puede encontrarse en: Gresleri, G. (1985). Le Corbusier, viaggio in Oriente. Venecia: Marsilio Editore-Fondation Le Corbusier, aunque es probable que el dibujo del canopo no pertenezca al viaje a Oriente, pues este transcurre en octubre de 1911 y el dibujo está fechado en octubre de 1910. En cualquier caso no se encuentra en el libro de Gresleri, pero tampoco nos consta que Le Corbusier visitara Italia en 1910.

Una versión española del texto del viaje puede encontrarse en: Jeanneret, C-H (1984). El viaje de Oriente. Colección de Arquitectura, 16. Valencia: Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia y otros.

5 → El dibujo era inédito en el año 1957, fecha de la primera edición del libro, pero con el paso del tiempo se convertirá en uno de los más divulgados. (De hecho vuelve a aparecer en la página siguiente). En él se escriben anotaciones vehementes, deudoras de esa sensación de arquitectura medio construida medio excavada que todos hemos sentido ante las poderosas ruinas cercanas a Roma.

6 → Le Corbusier se defiende así ante aquellos que se oponen a su obra, comparando su trabajo con la Abadía del Mont Saint-Michel y el Partenón en aquello que tuvieron de alteración del paisaje natural.

7 → Trouin acudió a París en 1946. Encargó a varios arquitectos proyectos, incluidos los académicos, pero cuando sus ideas cristalizaron en una gran excavación, todos desearon el proyecto.

8 → Durante varios años Trouin realizó afanoso dos libros repletos de notas personales, apuntes y sugerencias, encerrado en un cuartucho repleto de planos y fotografías. El primero de ellos contenía una copiosa información acerca de la iconografía de María Magdalena por lo que Le Corbusier reprodujo cuatro de estas ilustraciones al comienzo del texto dedicado a la basílica. En una de ellas aparece María en el interior de la gruta de la Sainte Baume, casi en el grosor de la roca, posición ciertamente similar a aquella que ocupará en los muros de Ronchamp, volcada tanto al interior como al exterior.

9 → Le Corbusier incluyó en el libro una nota de prensa en la que se expresa la oposición de arzobispos y cardenales a la construcción del templo. En ella, se llega incluso a desaprobar cualquier llamamiento a la generosidad de los católicos en favor del proyecto. El recorte de prensa causó una gran indignación a Le Corbusier, impotente ante un proyecto al que dedicó años y esfuerzo.

10 → Le Corbusier (1981). Textes et dessins pour Ronchamp. Ginebra: Coopli.

La primera edición de este libro fué realizada en 1956. Es un libro de pequeño formato, hermoso en la expresión tipográfica de las ideas y lo intenso de sus grabados. Toda la obra exhala misticismo, y las últimas páginas se dedican a la virgen, con un Ave María escrita por el propio Le Corbusier.

11 → “Que Ronchamp me soit témoin; cinq années de travail avec Maisonnier et Bona et ses ouvriers et les ingénieurs tous isolés sur la colline...”

12 → En el otoño de 1988 peregriné hasta Ronchamp. Los árboles ya estaban rojos y la luz del atardecer inundaba el espacio. En cualquier caso, otros comparten conmigo la sensación de un templo excavado en la roca. Ver, por ejemplo, Le Corbusier (1957). *Notre Dame-du-Haut. Les Cahiers forces vives*. Greyc en Brie: Gruot et Bonne, p.75; “Je vous salue, Marie... Dans la chapelle de Ronchamp ces simples mots ont un poids de réalité, je dirais presque de réalité physique, que je n’ai trouvé nulle part ailleurs si ce n’est à la grotte de Lourdes” *Ibid.* p 80; “En plein XX siècle la Chapelle assume à son tour la totalité du mystère chrétien. Il n’est pas surprenant qu’on y retrouve l’atmosphère émouvante des premiers âges, telle que nous la donnent les Catacombes, les anciennes basiliques et nos vieilles églises romanes.”

13 → Le Corbusier, atento siempre en la elección de las fotografías recoge una ciertamente interesante en la página 26 del tomo 1952-1957. Al fondo se levanta la cubierta de la iglesia en un día de peregrinación y en primer plano se ve el eco de ésta en una sombrilla sostenida por una persona, como si fuera una el opuesto de la otra en su manera de tratar el agua. Tanto la cubierta como el suelo de la iglesia son superficies cóncavas que así se identifican y la continuidad de la cubierta, una lámina gunitada evoca su vocación de pertenecer al mundo de la naturaleza.

Es también notable la visión de José Quetglas (1989, p.127); “...hay una nube de hormigón gris sobre Ronchamp...”

14 → Aunque Le Corbusier aclare que los muros de Ronchamp no tienen contrafuertes, nosotros podemos verlos en las fotografías de la construcción. Entendemos desde luego que los niegue pues su existencia contradice el concepto de muro, pero es lo cierto que finalmente la cubierta se apoya tan sólo en unos puntos.

15 → “La St Baume est le plus illustre de nos temples de plein air (M. Barrès)” (Le Corbusier, 1976, p.29). Este texto aparece al lado de la Catedral gótica con la montaña encima.

16 → Cuando Rafael Moneo leyó este texto me comentó que en Francia y otros países era costumbre, al finalizar la cubierta, subir un árbol. Me parece que la percepción sobre el vínculo entre la arquitectura y la naturaleza se hace aún más fuerte, pero que la pregunta debe ser más bien ¿Porque lo fotografía?, una pregunta que sigue teniendo la misma capacidad de asombro.

17 → Le Corbusier (1977). *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Oeuvre complète 1952-1957*. Zurich: Les Editions d’Architecture Zurich, p.32. El tomo 1946-52 recoge tan sólo la construcción y el proyecto de Ronchamp. La obra acabada aparece en el tomo 1952-57. El texto impreso bajo la foto da a entender que fue personalmente Le Corbusier quien dibujó sobre el vidrio de la vitrina.

Bibliografía

Berger, J. (2006). *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Forma

Gresleri, G. (1985). *Le Corbusier, viaggio in Oriente*. Venecia: Marsilio Editore-Fondation Le Corbusier.

Jeanneret, C-H. (1984). *El viaje de Oriente*. Colección de Arquitectura, 16. Valencia: Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia y otros.

Le Corbusier. (1976). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1946-1952*. (W. Boesiger, Ed.). Zurich : Les Editions d’Architecture.

Le Corbusier. (1977). *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35, Œuvre complète 1952-1957*. (W. Boesiger, Ed.). Zurich : Les Editions d’Architecture.

Le Corbusier. (1957). *Notre Dame-du-Haut. Les Cahiers forces vives*. (J. Petit, Ed.). Greyc en Brie: Gruot et Bonne, p. 75

Le Corbusier. (1981). *Textes et dessins pour Ronchamp*. (J. Petit, Ed.). Ginebra: Coop.

Le Corbusier (1966). *Voyage d’Orient*. Ginebra.

Quetglas, J. (1989). Nubes, ángeles, ciudades. *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, 183.

Svetlana, A. (1987). *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.