

Contactos fotográficos de una maqueta de la casa Shodhan, FLC L3.9.47.

capítulo cuarto

## *Des grands murs vides*

«Ce qui compte c'est la profondeur de l'ombre»

*Le Corbusier: Carnet H31, 1954*

«J'ai aussi un livre splendide de dorique, de ionien,  
de corinthien, de cet art romain fait de voûtes  
colossales et de grands murs pleins»

*Charles-Édouard Jeanneret: carta a L'Éplattener, Berlín, 16 enero 1911, FLC E2(12)*

Le Corbusier se refiere a la casa Shodhan como actualización de la ville Savoye «à la mode tropicale». <sup>1</sup> Esta metamorfosis implica la aparición de un brise-soleil y un parasol a modo de armadura de béton brut superpuesta a la villa de Ahmedabad: un muro en celosía ante el *pan de verre* y un techo sobre el toit-jardin. El truco de un prestidigitador que –por yuxtaposición de dos nuevos elementos– da a una refinada casa la apariencia de un guerrero de hormigón que, no obstante, deja entrever la presencia de la primera. Constatamos que la arquitectura de Le Corbusier tiene la capacidad de operar en capas *transparentes* que permiten una autonomía formal mutua.

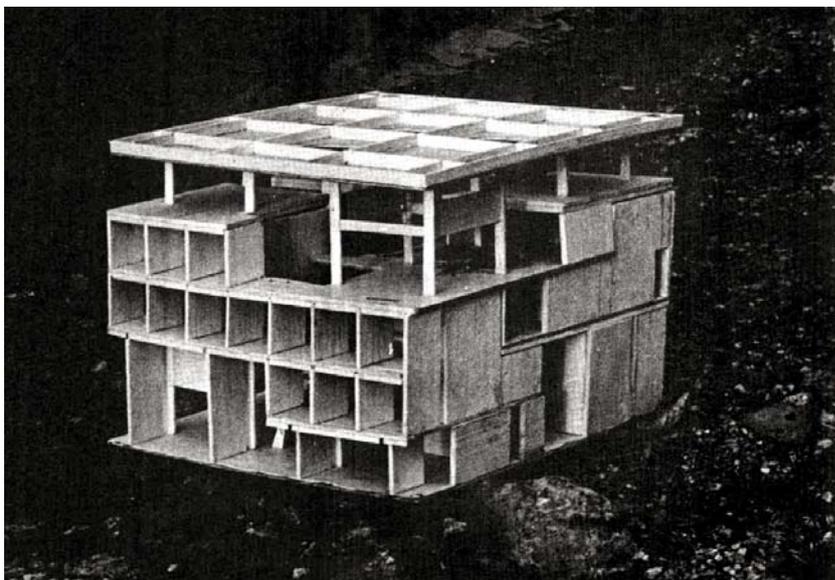
El *truco* más notable, sin embargo, se produce con la Asociación de los Hiladores de Ahmedabad: cuando el prestidigitador retira el muro en celosía y el techo que cubre el edificio, no aparece una segunda fachada sino un esqueleto dom-ino con diversos objetos cuidadosamente dispuestos sobre las bandejas; a la manera de la tercera de las cuatro composiciones que publica en el primer volumen de la *Œuvre complète*. <sup>2</sup> En ambos casos, brise-soleil y parasol se comportan transformando, por adición, un material desarrollado con anterioridad.

Los recursos que Le Corbusier utiliza en el palacio de Justicia, en el Secretariado y en la Asamblea pueden ser interpretados como variaciones de esta solución, también experimentada con la Unité de Marsella, donde una mano metafórica superpone a la estructura de hormigón la retícula del brise-soleil. Pero esta imagen de capas superpuestas no permite explicar satisfactoriamente el palacio del Gobernador, más allá de la primera versión de enero 1954 y, con todo, el recurso sólo abarcaría parcialmente el edificio. Conviene ampliar el campo de acción para interpretar más a fondo un edificio que –en la última versión– prescinde prácticamente de brise-soleil y reduce el parasol al papel simbólico del barsati que lo corona.

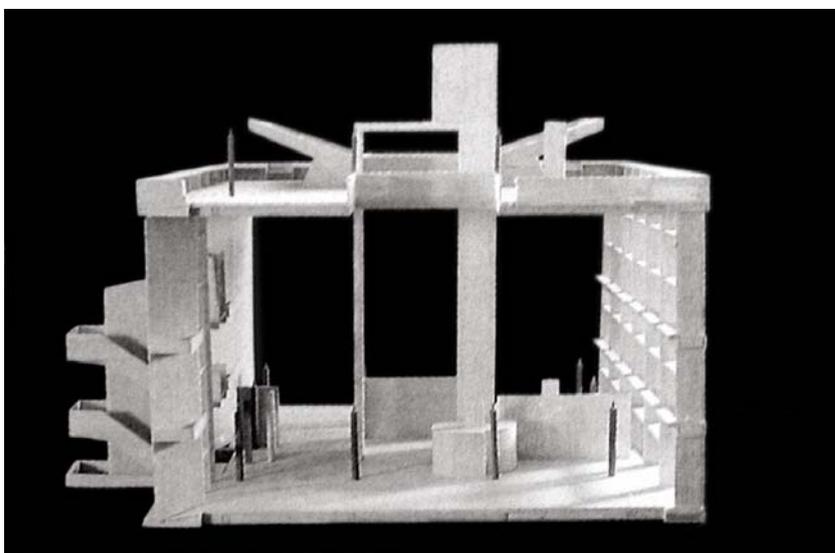
---

<sup>1</sup> Le Corbusier: *Œuvre complète 1952-57*, p.134. Ver nota 41 del capítulo primero.

<sup>2</sup> Las maquetas de arquitectura son a menudo un medio adecuado para quien se acerca a la arquitectura de Le Corbusier con afán de prestidigitador: permiten operaciones que el edificio no resistiría y que pueden explicar su proceso de creación. En el caso de la Asociación de Hiladores, la maqueta realizada con motivo del libro de del Pozo, Alfonso: *Le Corbusier maquetas* (Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1989) permite extraer la caja que forman los brise-soleil y la cubierta del edificio, dejando a la vista el esqueleto dom-ino. El propio Le Corbusier parece actuar como prestidigitador en algunas ocasiones.



«La toiture, les façades fabriquent l'ombre. Dedans on circule, on agit à sa guise. Et l'air aussi circule, la maison ouverte aux vents dominants». La casa Shodhan en el *Modulor 2*, p.314-316.



Brise-soleil y cubierta de la Asociación de los Hiladores de Ahmadabad en una maqueta realizada para del Pozo, Alfonso: *Le Corbusier maquetas*.

### *Luces y sombras sobre el Capitolio*

Brise-soleil y parasol son dispositivos planteados sobre la necesidad de resolver un problema climático. Y para Le Corbusier, la necesidad es el punto de apoyo de la invención estética. La relación íntima de estos dispositivos con el sol y la sombra los predisponen a convertirse en el principio de una formulación más compleja de la arquitectura que incide en la densidad de sus límites o en –palabras de Le Corbusier– «en la superficie que envuelve el volumen».<sup>3</sup> Mientras la cara exterior intercepta la trayectoria solar, reteniendo luces y sombras; la cara interior limita un espacio definido por la penumbra. Dos caras bien diferenciadas para un mismo muro, y para el techo «qui est un mur horizontal».<sup>4</sup>

El vínculo entre el sol y la sombra, a ojos de Le Corbusier, es la pieza clave que permite entender la importancia de estos dispositivos. Sólo hace falta remitirse a las célebres palabras de *Vers une architecture*:

L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes.<sup>5</sup>

Tomada como una ecuación de la cual podemos aislar uno de sus términos, la luz sería aquella bajo la cual se reúnen los volúmenes que juegan el juego sabio, correcto y magnífico de la arquitectura. Le Corbusier indica como la luz nos revela estos volúmenes: mediante la acción conjunta de sombras y claros incidiendo sobre las formas. En este proceso, la luz del sol es la desencadenante del proceso; las *sombras* y los *claros* son el resultado de esta acción sobre la forma. Tal como la define, la luz lleva en su seno el potencial de crear sombras y claros en la superficie del objeto arquitectónico. Años más tarde volverá a insistir en esta idea, y lo hará poniendo de manifiesto aquello que antes quedaba sólo implícito:

Le soleil qui pénètre par la fenêtre, séparant l'ombre de la lumière, opposant ces deux extrêmes lourds de réaction sur notre physique et notre psychique: le clair et l'obscur.<sup>6</sup>

Los rayos de sol *contienen* la sombra y la luz, y es la arquitectura quien las separa, creando los dos extremos opuestos, lo claro y lo oscuro. Más concretamente, son las aristas de esta arquitectura las que actúan; los contornos donde luz y sombra tienen tendencia a enredarse, pues «ce n'est pas en pleine lumière, c'est *au bord de l'ombre* que le rayon en se diffractant, nous confie ses secrets».<sup>7</sup> Quizá Le Corbusier cambia las palabras, pero no la idea que transmite. Luz y sombra son partes de la misma sustancia. La sombra para Le Corbusier no es una simple carencia de luz,

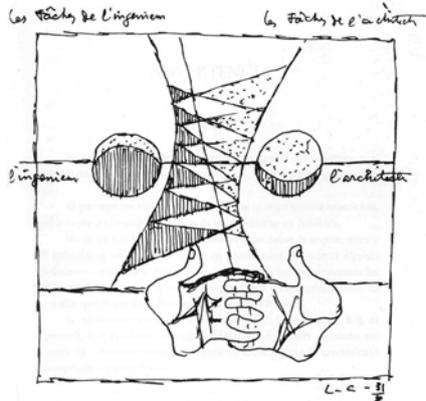
<sup>3</sup> «Un volume est enveloppé par une surface, une surface qui est divisée suivant les directrices et les génératrices du volume, accusant l'individualité de ce volume». Le Corbusier: *Vers une architecture*, p.23.

<sup>4</sup> A propósito de las casas pompeyanas: «Il n'y a pas d'autres éléments architecturaux de l'intérieur: la lumière et les murs qui la réfléchissent en grande nappe et le sol qui est un mur horizontal». *Ibid.*, p.150.

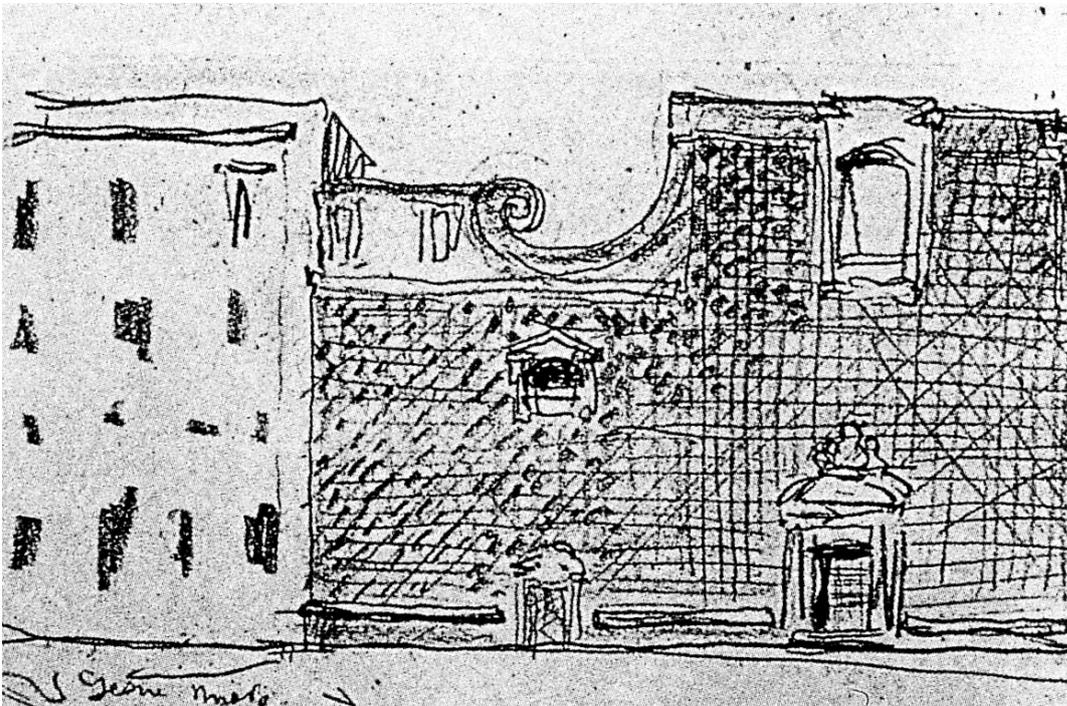
<sup>5</sup> Le Corbusier: "Trois rappels: le volume", *Ibid.*, p.16.

<sup>6</sup> Le Corbusier: "Construire des logis", *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*.

<sup>7</sup> Bachelard, Gaston: *La formation de l'esprit scientifique*, París, Vrin, 1970, p.241. La cursiva es del autor.



El conocimiento del arquitecto y del ingeniero.



El Gesù Nuovo visto por Jeanneret en dos fotografías y un croquis del Carnet de Oriente 4, p.3. La topografía de pirámides se traduce en la imagen y en el dibujo como trama de líneas diagonales.

sino una presencia que la arquitectura –sus límites– pone de manifiesto: «La toiture, les façades fabriquent l'ombre».<sup>8</sup>

La propia concepción del término *brise-soleil* explica la acción incisiva de la arquitectura: las afiladas aristas de *béton brut* dividen los rayos del sol en dos mitades, como las pirámides de los *brise-eaux* dividen el agua: una mitad de luz y una mitad de sombra; una mitad en verano que es expulsada y una mitad en invierno que penetra en el interior; una mitad retenida por las palas verticales y una mitad por las horizontales. «Le mot employé ici –le brise-soleil– stipule qu'on s'est rendu maître d'un élément».<sup>9</sup>

El diagrama identificador del Ascoral<sup>10</sup> –que ilustra la relación complementaria entre arquitecto e ingeniero a través de una figura hiperbólica y dos manos enlazadas– puede ilustrar gráficamente la relación de opuestos que se complementan en la obra de Le Corbusier y, en particular, la interrelación de luz y sombra. El arquitecto y el ingeniero se representan mediante una esfera bajo dos fuentes de luz: el conocimiento del hombre y el conocimiento de las leyes físicas. El campo de cada cual participa del conocimiento del otro, como la luz y la sombra participan en la revelación de la volumetría. Luz y sombra son, como en el diagrama, dos fuentes que bañan las formas.

### Le mur fictif

En 1911, durante su estancia en Nápoles, Jeanneret descubre la fachada del Gesù Nuovo, un muro masivo con aparejo de piedra tallada en punta de diamante, con la capacidad de retener simultáneamente sobre su superficie en relieve la luz y la sombra, formando una trama regular que hace resaltar la composición diagonal de las pirámides gracias a la forma triangular que toma la propia sombra.<sup>11</sup> Luz y sombra devienen, de este modo, parte intrínseca del propio muro, como lo son forma y materia. Adelantándonos en el tiempo al sentido de las palabras de Le Corbusier, la arquitectura divide lo claro de lo oscuro, interponiendo unas aristas vivas a la acción del sol.

Destacando entre esta trama de luces y sombras, las aberturas –grandes manchas negras perfiladas en piedra clara– introducen un cambio de escala en la composición. Al final de su viaje a Oriente, Jeanneret ya es un fotógrafo con capacidad técnica suficiente<sup>12</sup> y podemos presuponer una intención en el punto de vista y el encuadre escogidos. Si, a sus ojos, la fachada del Gesù Nuovo se muestra

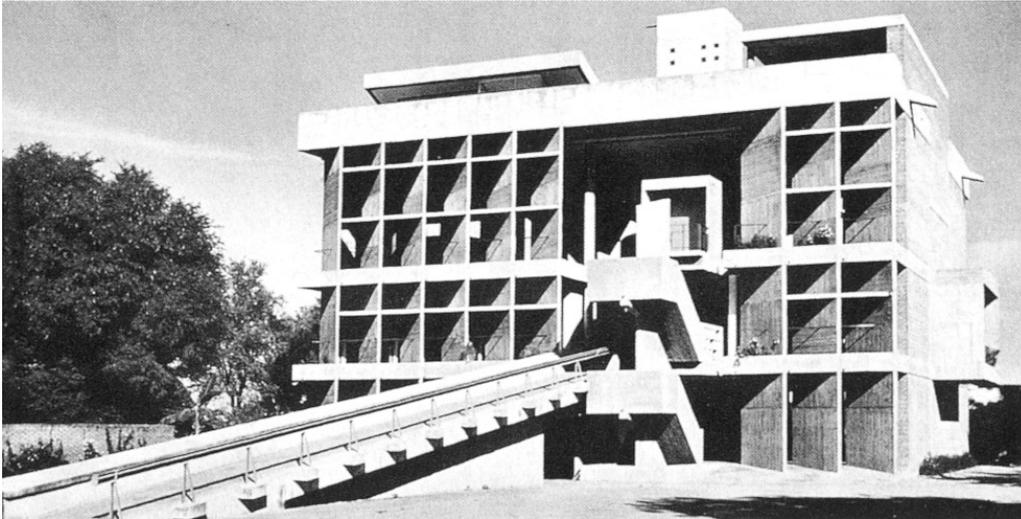
<sup>8</sup> A propósito de la casa Shodhan. Le Corbusier: *Modulor 2*, p.316.

<sup>9</sup> Le Corbusier: "Problèmes de l'ensoleillement: Le brise-soleil", *Œuvre complète 1938-46*, p.103. Publicado con el mismo título en *Techniques et architecture*, julio 1946, p.26-28.

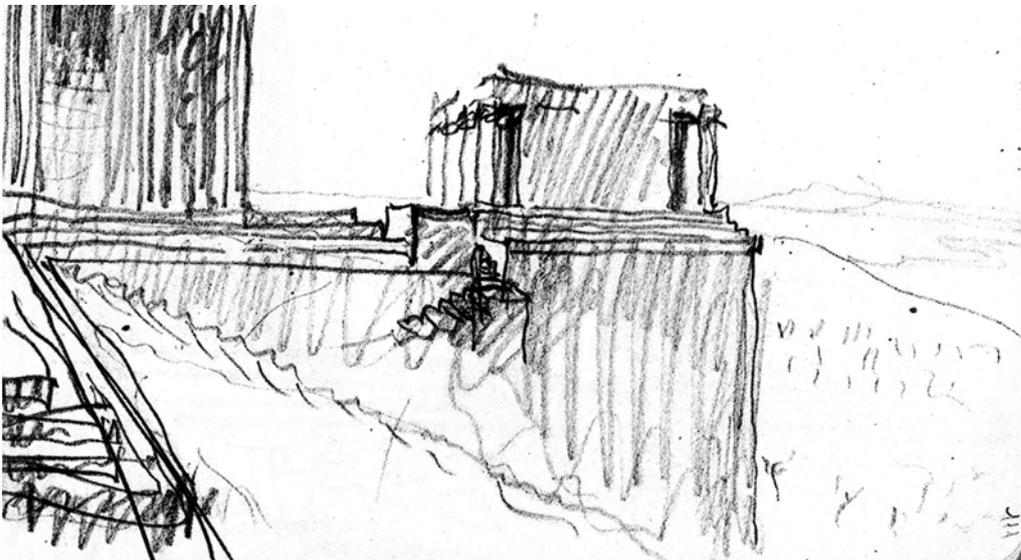
<sup>10</sup> El diagrama aparece por primera vez en Le Corbusier: Pierrefeu, François de: *La maison des hommes*; y se mantendrá como portada de otros libros. Será la identificación del Ascoral –la Asociación de constructores para la renovación arquitectónica– constituida en 1943 en París.

<sup>11</sup> La fachada de la iglesia del siglo XVI corresponde a un palacio preexistente, edificado en 1470 por Novello da San Lucano. Jeanneret le dedica algunas fotografías y un croquis en sus cuadernos de viaje: «toute la façade en pointes de diamant, effet énorme imposant d'unité», *Carnet de Oriente 4*, p.2-3.

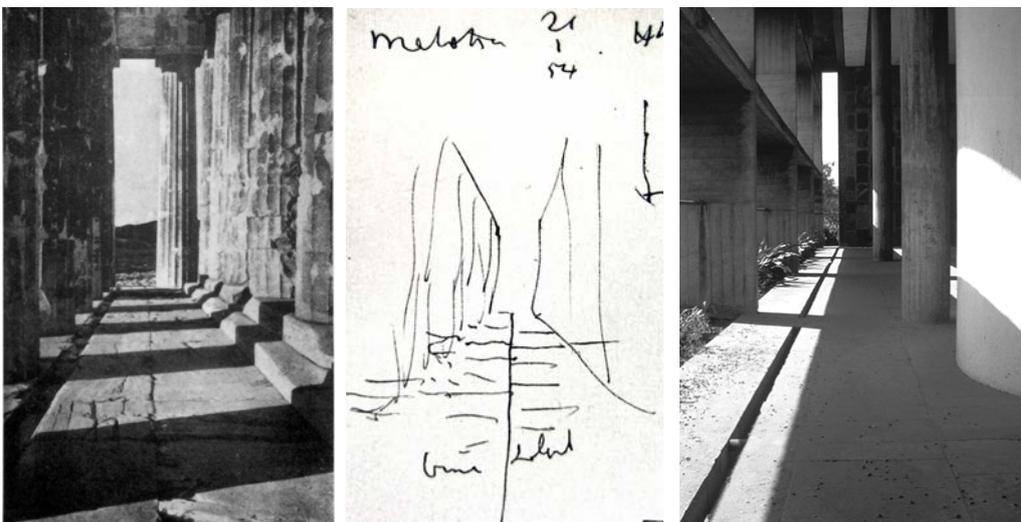
<sup>12</sup> «Zannier se ha ocupado por primera vez de la capacidad adquirida por Jeanneret en el uso del instrumento [...] En cada imagen está presente sólo lo que considera necesario y suficiente para describir el tema (y en este sentido, Jeanneret es un gran fotógrafo)». Gresleri, Guiliano: "Il silenzio delle pietre, le parole dei numeri, la solitudine, il «deflagrante ricordo»", *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*. Nápoles, Electa, 1997, p.78. La traducción es del autor.



Fachada de entrada a la Asociación de Hiladores, orientada al oeste, FLC L3(8)3.



El templo de Atenea Niké, carnet de Oriente 3, p.111, detalle.



Perístasis del Partenón, en una fotografía de *Vers une architecture* y perístasis tras los «muros ficticios» del palacio de Justicia (FLC W1.2.1037) y de la Asociación de los Hiladores de Ahmedabad.

en el detalle como una topografía rítmica de pirámides, en el conjunto lo hace como una reunión accidental de aberturas recortadas sobre aquel relieve. Las fotografías y el croquis eluden la simetría de la fachada, incidiendo así en la relación individual de las aberturas con el resto de elementos.

Sin pretender demostrar una influencia consciente de las cualidades plásticas de esta fachada, podemos *oír* un eco lejano en la composición del muro oeste de la Asociación de Hiladores. En el detalle y en el conjunto, el muro en celosía interpreta las dos escalas yuxtapuestas del Gesù. Sobre una trama de base ortogonal, luz y sombra introducen en la composición –con su trayectoria cambiante– la línea oblicua que permite reconocer en las celdas del brise-soleil la inversión de las puntas de diamante: una cavidad en lugar de una prominencia; un vacío en lugar de un lleno. A su vez, el gran óculo de entrada ocupa una posición y juega un papel análogo a las aberturas del Gesù, tal como Le Corbusier las representa.

Con esta analogía se quiere incidir en el carácter murario que adopta el brise-soleil, de la mano del *béton brut*, a partir del proyecto para el rascacielos de La Marine de Argel (1938-1939) y de la construcción de la Unité de Marsella (1945-1952), tal como se expone en el capítulo segundo. Se trata de un muro *vacío*, reconstituido a partir de láminas oblicuas y perpendiculares a su superficie; aun cuando el efecto de la repetición, potenciado por la diagonal de la sombra, lo aproxima a las propiedades perceptivas de un muro *lleno* como el del Gesù.

Comparte con tantos muros en celosía –como los que Le Corbusier conoce en la India– la capacidad de mostrarse al exterior como una barrera impenetrable por efecto del contraste entre luz y sombra sobre la retina –y sobre la película fotográfica– que inevitablemente verá como sombra todo interior que se encuentre tras su cara oculta. Contribuye, en todo caso, a la identificación figurada del brise-soleil como muro *lleno* la facilidad que tiene Le Corbusier para interrumpirlo con perforaciones, como el óculo del palacio de los Hiladores, que la memoria visual esperaba encontrar recortado en un muro sólido, tal como sucede en el Gesù.

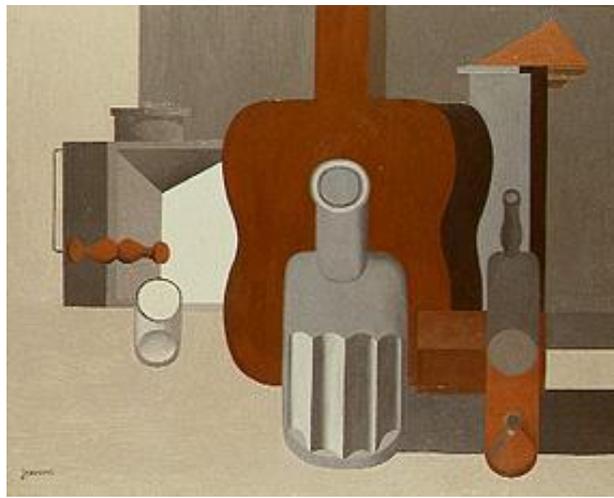
Se puede argumentar que las palas orientadas del brise-soleil ofrecen una visión cambiante del muro y que el efecto de muro *lleno* depende, por lo tanto, del punto de vista. Será necesario buscar una imagen capaz de incorporar este razonamiento y Le Corbusier parece tener la imagen adecuada:

S'élevant en une extension formidable, le mur fictif que constitue la répétition des cannelures vives des fûts prenait la force d'un immense blindage d'acier, et les 'gouttes' des mutules en invoquaient les rivures.<sup>13</sup>

La columnata del Partenón deviene un muro desde un escorzo cerrado, como sucede con la columnata de Atenea Niké en uno de los croquis de la Acrópolis (Carnet de Oriente 3, p.111).<sup>14</sup> En este último, el «muro ficticio» de las cuatro columnas y sus acanaladuras –retenido bajo el entablamento– se detiene al llegar a la arista del templo, evidenciando su grueso –que es el grueso de la columna– así como el espacio en sombra que lo separa del muro de la celda. Es inevitable comparar este croquis con el palacio de los Hiladores. Los tres elementos se

<sup>13</sup> Jeanneret, Charles-Édouard: *Le voyage d'Orient*, p.160.

<sup>14</sup> «La profundidad se convierte en el instrumento a través del cual se representa la superficie», dirá Colin Rowe a propósito de los muros en brise-soleil del monasterio de La Tourette, que se presentan al observador desde un «rápido escorzo». Rowe, Colin: "La Tourette", *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p.185. Edición original en *Architectural Review*, 1961; publicado en *The Mathematics of the Ideal Ville and other Essays*, Cambridge (MA), MIT Press, 1976.



Linternas. Jeanneret, *Guitare verticale II*, 1920 (FLC 138); *Composition avec lanterne et guitare*, 1920; *L'effort moderne*, 1922; *La bouteille de vin rouge*, 1922. Arriba, detalle elaborado a partir de Jeanneret, *Guitare verticale*, 1921-34-38, (FLC 377).

presentan al exterior con un rigor que va más allá de la casualidad: el muro en celosía del brise-soleil en el papel de columnata –quizás evocando tres órdenes superpuestos–, rematado por una imposta de hormigón que ocupa el lugar del arquitepe y separado del muro ciego lateral *in antis* que cierra el esqueleto dom-ino.

Sustituyendo las columnas por las palas del brise-soleil, el efecto del «muro ficticio» se ve alterado: no es desde el escorzo cerrado, sino desde la vista frontal de la rampa que el muro se muestra como lleno y en relieve por la repetición de las sombras triangulares de la retícula. Por el contrario, un punto de vista situado en la dirección oblicua de las palas lo convierte, por un momento, en una retícula vacía que se resiste todavía a revelar el interior del edificio, por efecto del contraste con la penumbra del interior. Fijémonos, pues, en esta retícula cambiante detenidamente.

### ***Una puerta entreabierta que fue linterna***

La celda constituyente del brise-soleil puede interpretarse como un *tema con variaciones*. Para cada muro, una variación: solidarios con la estructura del edificio o independientes, de palas perpendiculares al plano que define la fachada u oblicuas, de hormigón prefabricado o encofrados *in situ*; habitables o no; las imágenes del brise-soleil son muchas. A título de ejemplo, de las parejas de conceptos citados, los primeros se corresponden a las *loggie* de la Unité de Marsella; los segundos a la Asociación de Hiladores.

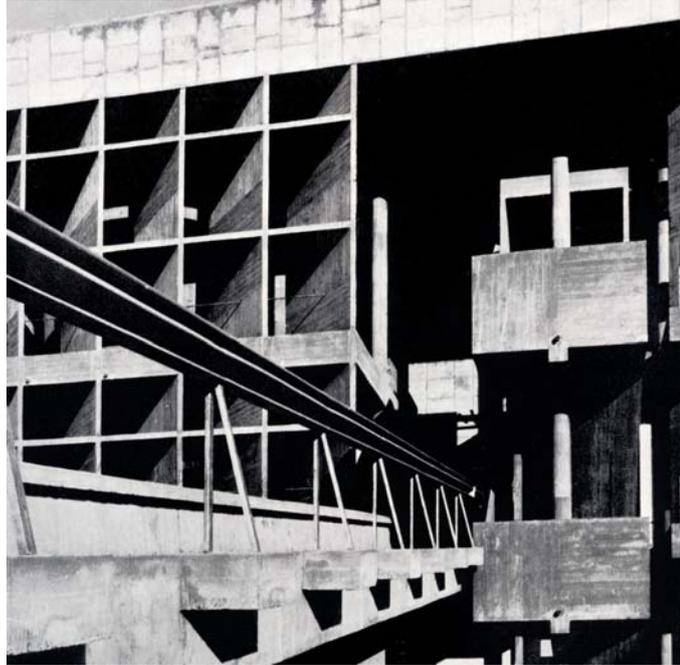
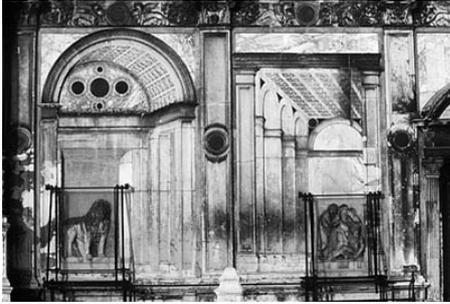
La idea del tema con variaciones abarca un campo más amplio que la arquitectura. Es también de naturaleza musical o pictórica; y justamente Le Corbusier alterna la arquitectura con la pintura, de la que él mismo ha dicho que permite entender su obra construida. El paso de una a otra no es sencillo ni lineal, dada la promiscuidad con la que evolucionan algunas formas pictóricas. Entre ellas, quizás la más conocida es la que da origen a la serie *Taureaux*, a partir de una naturaleza muerta purista girada 90°. <sup>15</sup>

Nos detendremos aquí en un motivo que se repite en la pintura de Le Corbusier desde el periodo purista: la *linterna*, una caja con frente de vidrio que deja ver un interior prismático hecho de tres caras que reflejan la luz, comprimidas en el espacio *poco profundo* de la tela y que aparece por primera vez en las dos composiciones *Guitare verticale* (Jeanneret, 1920, FLC 138 y 174). En composiciones posteriores, la linterna va retrocediendo desde el primer plano inicial, hasta ser el último objeto dispuesto sobre la mesa, al borde de su límite posterior y preparado para hacer un salto todavía más atrás (*Nature morte*, 1922). Mientras tanto, las tres caras prismáticas que contiene se sistematizan hasta representarse como único plano claro recortado en diagonal contra un fondo oscuro.

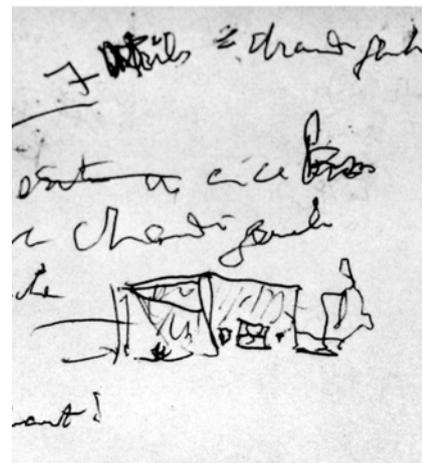
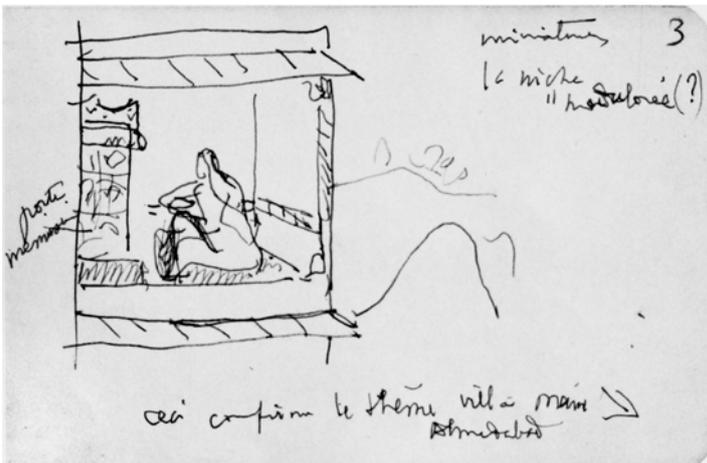
A medida que se va perfilando, la linterna deviene una puerta entreabierta, donde el corte diagonal representa una nueva profundidad que se abre tras el espacio pictórico, hacia una sombra enigmática: «l'attendu ou inattendu des portes livrant le secret de nouveaux espaces». <sup>16</sup> *Barcelone II* (1939) o *Nature morte au portrait de famille* (1940) retomarán más adelante esta transformación en el punto en que se había detenido años antes.

<sup>15</sup> A partir del giro de *Le grand verre à côtes et l'écharpe rouge* (1927-1940, FLC 226) Le Corbusier pintará *Taureau* (1952, FLC 430), dedicado al matrimonio Wogenscky y inicio de la serie homónima. Un croquis del carnet F24 testimonia la transformación (FLC W1.2.713).

<sup>16</sup> Le Corbusier: *Entretien avec les étudiants des Écoles d'Architecture*. «Pueden coincidir en una misma imagen una linterna con paredes de cristal y una puerta entreabierta, ambas como figuras del cubo translúcido, de la caja de luz». Jaime, M.: Marzá, F.: Quetglas, J.: «La tête en bas, les pieds en l'air: algo acerca de «La caída de Barcelona»», *Massilia 2004*, p.162.



El *trompe-l'œil*: la profundidad sugerida de la Scuola di San Marco, Venecia, y la profundidad corregida de la Asociación de Hiladores.



La *niche* habitada (FLC W1.2.611) y la *caja de sombra* (FLC W1.2.634).

Si se interpreta la puerta y el espacio que revela tras de sí como luz y sombra respectivamente, se manifiesta una proximidad formal entre las celdas del brise-soleil de la Asociación de Hiladores y este motivo pictórico, subrayado por la presencia del trazado diagonal que toma la sombra en ambos casos. La profundidad sugerida de la tela deviene profundidad real, si bien corregida por el *trompe-l'œil* de las palas verticales del brise-soleil.

El muro en celosía –en tanto que «muro ficticio»– se proclama como la suma del gesto sincronizado de numerosas puertas entreabriéndose sobre el espacio de la sombra. Y como objeto arquitectónico, es el observador quien, con su desplazamiento, ve estas puertas –estas *compuertas*– girar. Desde este punto de vista, hay una continuidad absoluta entre las celdas del brise-soleil y el óculo de entrada, que actúa como puerta, fruto de la acción de una lente de aumento virtual dispuesta ante la celosía de la fachada.

Durante el segundo viaje a la India, en octubre 1951, Le Corbusier repara en una construcción en el camino desde Delhi: «avant Chandigarh il y a à gauche carrée avec 1 façade ouverte sans rien, c'est étonnant!» (FLC W1.2.634). En estas fechas, el palacio de Justicia ya ha tomado forma, contenido dentro una *caja de sombra* comparable y, en este sentido, el comentario puede inscribirse en la categoría de lo que Le Corbusier denomina *confirmaciones*; como, en su viaje a Bogotá de aquel mismo año, un horno de ladrillos confirma el tema del palacio del Gobernador o la plaza de toros, los anillos hoteleros previstos para la Sainte-Baume (1948). Las ideas implicadas en la resolución del Capitolio son recientes, vivas, y los ojos ávidos de Le Corbusier permiten establecer puentes de resonancia con suma facilidad.

No obstante, la caja de sombra –una versión inesperada de la linterna – puerta– es capaz de actuar a dos escalas: puede compararse con el pórtico del palacio de Justicia, pero también con cada una de las celdas que forman el brise-soleil de su fachada. Si el muro se forma a partir de la repetición modulada de este elemento, entonces, el conjunto y sus partes comparten, a escalas diversas, un mismo tema arquitectónico.

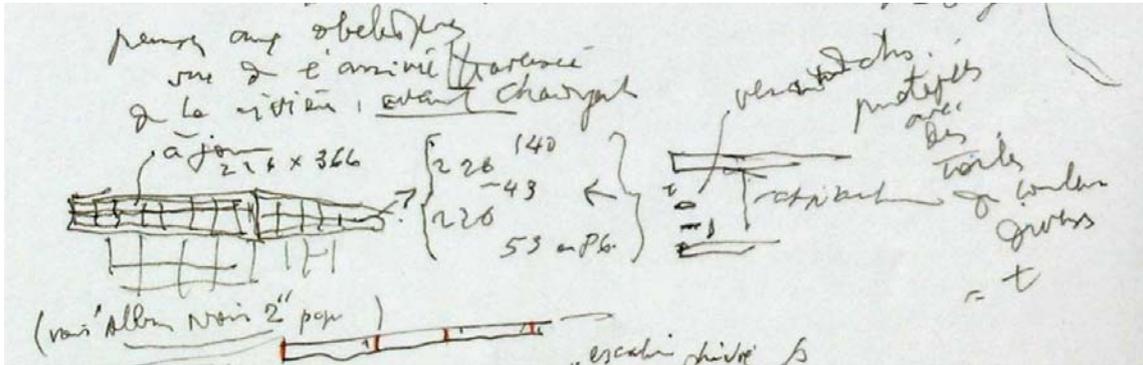
Le Corbusier está experimentando con la caja de sombra como *loggia* habitable en la Unité y durante esta segunda toma de contacto con la India, las confirmaciones se suceden: «la niche 'modulorée' (?) / ceci confirme le thème [de la] villa [du] maire Ahmedabad».<sup>17</sup> Se trata de un apunte sobre una miniatura mogol que representa una figura sentada en el interior de una caja de sombra habitable, como la que observa cerca de Chandigarh, y que recuerda a las fotografías de la *loggia* de la Unité ocupada.

Para Le Corbusier, en aquel momento, esta imagen puede ratificar el tema del brise-soleil como adición de *loggie* habitables, en una cultura como la que conoce en la India, en la que observa la importancia de estos espacios periféricos, transversalmente a la clase social. Pero la naturaleza de la *niche* no depende estrictamente de su capacidad de agregación.

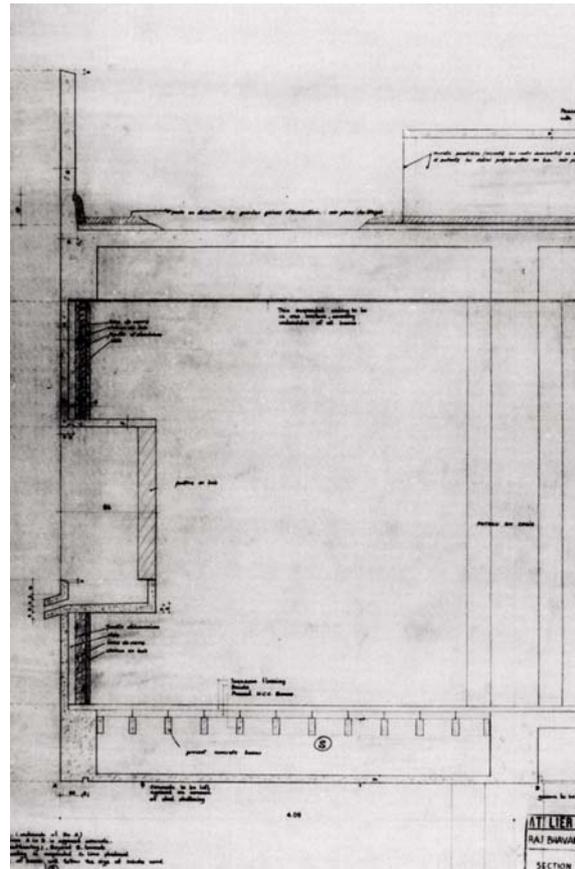
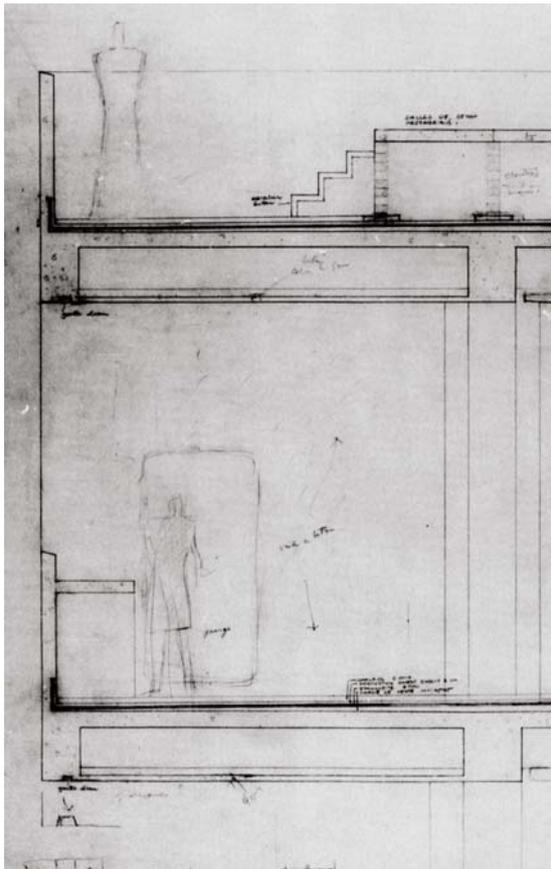
La casa del Gobernador se origina como un espacio rodeado por un muro en celosía, continuo a los cuatro vientos.<sup>18</sup> Es en la tercera versión del palacio, de enero

<sup>17</sup> La nota se refiere a la casa no construida para Chinubhai Chimabhai, alcalde de Ahmedabad entre 1950 y 1962 y, en gran medida, responsable de invitar a Le Corbusier a la ciudad. El comentario es igualmente válido para la futura casa Shodhan. Carnet E23, FLC W1.2.611 y 612.

<sup>18</sup> Al no disponer de planos de alzados definitivos, sólo podemos hacernos una idea del aspecto de la primera versión del palacio, a partir de las variantes esbozadas por Le Corbusier. Estos croquis –que se incluyen en la reedición de Artemis de la *Œuvre complète*



El croquis especifica «à jour 226 x 366» y unas divisiones verticales de «140 - 226 - 43 - 226 - 53 ou 86». El rigor geométrico del brise-soleil se complementa con «verandahs protégés avec des toiles de couleurs divers», FLC W1.2.1042, inicios 1954.



Secciones de detalle de una loggia y una ventana del nivel 4, en la tercera versión del palacio (FLC 3780 y 3782). El cielorraso de la loggia y la caja que forma la ventana son membranas de *béton brut*.

1955, cuando se plantea un cambio de estrategia en el nivel 4 que dilatará los apartamentos hasta el límite perimetral de la planta, convirtiendo el espacio continuo tras el brise-soleil en un conjunto de *loggie* aisladas. No podemos establecer hasta qué punto la aparición de las *loggie* es causa o efecto de esta transformación, si bien la imagen de una casa rodeada por un brise-soleil continuo como protección del *pan de verre* ya se había puesto en cuestión en las fachadas de la segunda versión del edificio, elaboradas en septiembre de 1954.

Las *loggie* de la casa del Gobernador son perforaciones nítidas en un muro de apariencia masiva;<sup>19</sup> alejadas de la idea de celosía con la que se resuelven otros cerramientos en el Capitolio. Son versiones aisladas de la puerta entreabierta pictórica, de la caja de sombra o de la *niche* recortadas en un muro lleno, que se presenta como volumen sólido, suspendido sobre la planta de pilotis del nivel 3, a la manera de la ville Savoye. Ningún otro edificio del Capitolio se resuelve con *loggie* como estas: otros ejemplos de perforaciones singulares –como el despacho del Gobernador en el Secretariado o bien el óculo de la fachada noroeste de la Asamblea– retoman la imagen de una lente de aumento actuando sobre una de las celdas del muro en brise-soleil, en el que se recortan.

Deberíamos remontarnos a la fachada de la ville Stein –de Monzie y al pavillon Suisse para encontrar un precedente de *loggie* recortadas sobre un muro. Es como si la casa que es el palacio del Gobernador manifestara su singularidad en el seno del Capitolio a través de su fachada –y de su volumetría–. El palacio de los tiempos modernos es, en el fondo y en la forma, una casa que observa desde su atalaya los cuatro horizontes con grandes ojos oscuros, recortados sobre un sólido aparente de béton brut, guardando con celo los secretos de la vida doméstica que contiene.

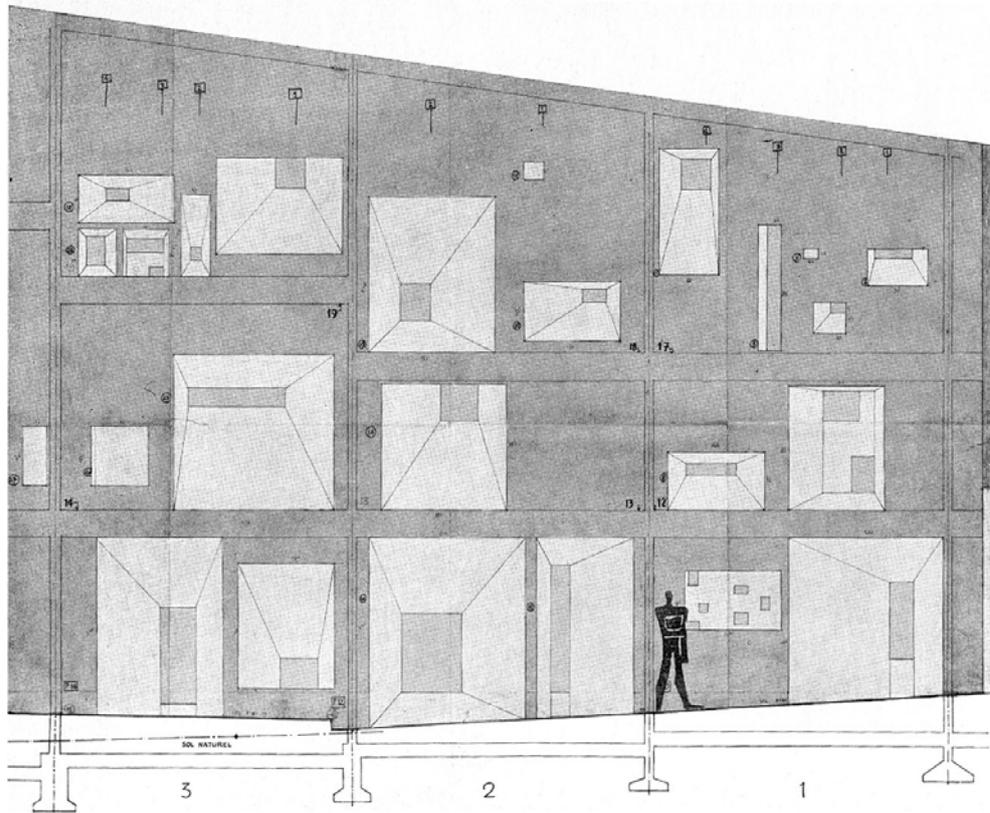
En un camino de ida y vuelta, Le Corbusier ha desmembrado y reconstituido sucesivamente el muro tradicional; primero liberándolo de su carga estructural y levantándolo del suelo; después reformulándolo como celosía de hormigón, en algunos casos brotando del terreno, elevado en otros. Por su parte, la casa del Gobernador evita hacer una distinción demasiado nítida entre muro y forjado, asignando un único material a ambos como si se tratara de un artefacto sólido, una caja cerrada de béton brut sostenida –aislada– sobre dieciséis columnas cruciformes, sólo perforada por profundas *loggie*, pues «ce qui compte c'est la profondeur de l'ombre» (23 febrero 1954, FLC W1.3.28).

Le Corbusier ha recorrido en Ronchamp parte de este camino de regreso a un muro masivo que guarda la memoria de las etapas recorridas; un muro como objeto aislado, separado de la cubierta y de otros muros; una estructura comparable a la de un brise-soleil utilizado como estantería para apilar piedras, bajo el acabado uniforme del *canon à ciment*; un muro hecho habitable por sustracción, formando

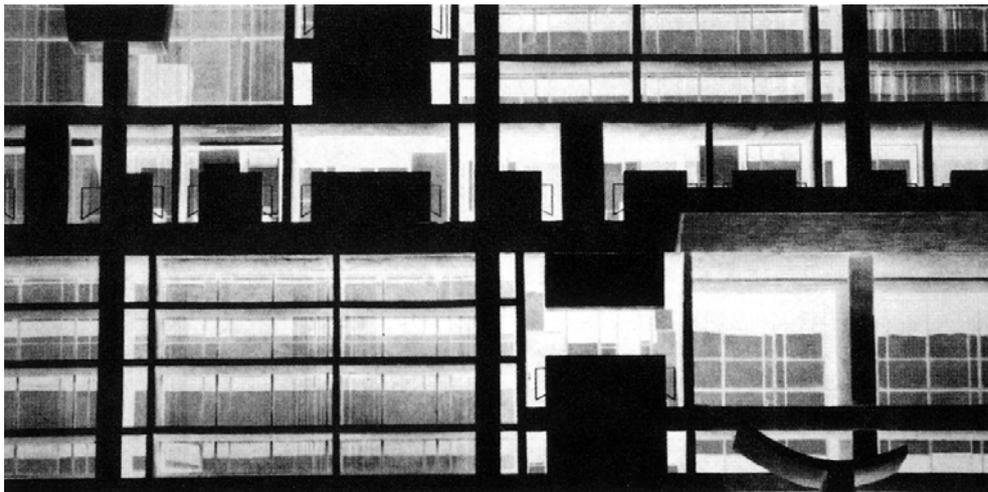
---

1946-52, p.147-150– discrepan en la forma del brise-soleil de la casa del Gobernador: al exterior, una sucesión de palas verticales separadas 366 cm y divididas por una horizontal en dos partes de 226 cm (FLC 32124; FLC W1.2.1042); en el interior, un conjunto irregular de recortes de hormigón (FLC 32127) que quizá dan origen al brise-soleil del nivel 2 en la tercera versión. Si suponemos, por el contrario, que los recortes corresponden a un *pan de verre* interior, entonces la solución podría ser similar al cerramiento de la *rue intérieure* de la Unité.

<sup>19</sup> El muro de la tercera versión es una membrana de béton brut de unos 7'6 cm de grueso («26 nov 54, Yaya dit que face concrete shuttering 3' – très bien», FLC W1.3.211) que incluye sin solución de continuidad, el antepecho del nivel 5, distinguible por un cambio en la disposición del encofrado, coincidente con los 70 cm del forjado. El muro se presenta plegado al exterior, con un grueso aparente de 86 cm (plano de detalle FLC 3782). El techo de las *loggie* se resuelve girando la misma membrana. De este modo, al mostrarse como cavidades de un prisma sólido virtual (plano de detalle FLC 3780), el resultado es la unidad material del edificio.



Alzado interior del muro sur de la capilla de Ronchamp, con proyección de la estructura de hormigón, *Œuvre complète 1952-57*, p.38.



Negativo de la fachada sudeste del Secretariado. Fotografía de Lucien Hervé, 1961.

*niches* irregularmente dispuestas. Quizás las *loggie* del palacio del Gobernador tienen una deuda con este muro que ha transformado las celdas agregables del brise-soleil en perforaciones autónomas y su esqueleto descarnado en un volumen masivo.

### ***Les trous éclairent ou font noir***

Como se cita en el capítulo primero, las *loggie* de la casa del Gobernador remiten –por su dimensión y cadencia– a la composición de recortes rectangulares de béton brut que animan el brise-soleil que precede el palacio (plano FLC 3813).<sup>20</sup> Manchas comparables sobre dos paramentos de proporciones idénticas entre los cuales se produce una inversión entre lleno y vacío –y por lo tanto, entre claro y oscuro– que no puede pasar desapercibida.

Lucien Hervé fotografía con extremo cuidado los edificios de Le Corbusier en la India en blanco y negro, con especial interés por el contraste intenso entre luces y sombras, que constituye un tema plástico *per se*. En una serie realizada en 1961, presenta un fragmento central de la fachada del Secretariado a través del negativo fotográfico. Recortados entre la figura (fondo?) negra del brise-soleil, los cristales parecen emitir una luz insólita.

Podríamos confundir la imagen, en una inspección superficial, con una fotografía nocturna, si bien las sombras invertidas del brise-soleil, proyectadas sobre el plano de vidrio lo desmienten. Hervé ofrece, con esta imagen, un comentario de gran agudeza: la inversión es posible dado que el contraste entre figura y fondo –entre claro y oscuro– es tan intensa que la película, como la retina, no puede adaptarse simultáneamente a las dos situaciones. El béton brut se fotografía como blanco; las sombras como negro y la imagen de Hervé los intercambia. Esta inversión fotográfica da pie a recordar un comentario que hace Le Corbusier en *Vers une architecture* sobre las perforaciones de los muros en la casa pompeyana:

Les trous éclairent ou font noir, rendent gai ou triste. Les murs sont éclatants de lumière, ou en pénombre ou en ombre, rendent gai, serein ou triste. Votre symphonie est apprêtée.<sup>21</sup>

Las aberturas iluminan u oscurecen: aportan luz o sombra; retomando la imagen de luz y sombra como dos presencias, dos fuentes que revelan conjuntamente la forma. Imaginamos cuáles son las aberturas que iluminan, pero, ¿cuáles son las que oscurecen?<sup>22</sup> Observemos de nuevo el brise-soleil: la puerta *entreabierta* que forma las celdas del brise-soleil aporta luz al interior. La afirmación parece banal, pero no podemos constatarla sino es desde el interior iluminado. Sin movernos del exterior –e instalados en esta mecánica de inversiones– la puerta *entreabierta* podría ser, análogamente, una invitación para aportar sombra al exterior; como una «abertura que oscurece». Por un momento, podemos pensar que el espacio interior del edificio es una reserva de sombra acumulada que se escapa entre las rendijas del muro.

Este razonamiento invita a considerar que ambas perforaciones –las que iluminan y las que oscurecen– son, de hecho, la misma perforación. No se trata de la inversión

<sup>20</sup> Gorlin, Alexander C.: “An Analysis of the Governor’s Palace of Chandigarh”, *Oppositions* núm.19-20, p.166.

<sup>21</sup> Le Corbusier: “L’illusion des plans”, *Vers une architecture*, p.149.

<sup>22</sup> En el comentario citado, Le Corbusier se refiere, con toda probabilidad, a las *alæ* de la casa pompeyana como aberturas que oscurecen: «à droite, à gauche, deux espaces d’ombre, petits» y, por extensión, a las aberturas ante un espacio sin iluminación propia. *Ibid.*

entre noche y día que posibilita la iluminación eléctrica, sino entre las dos caras del muro. El brise-soleil es un muro con una cara exterior bajo la luz del sol, triangulada de sombras oblicuas que se enredan entre sus pliegues; y una cara interior en penumbra, a contraluz de otras líneas oblicuas que aportan recortes de sol. El muro de las dos caras manifiesta una topografía superficial de triángulos dentro de una trama ortogonal donde luz y sombra invierten, a uno y otro lado, el papel de figura y fondo; evocando puertas entreabiertas, perforaciones que «éclairent ou font noir».

En 1949, las obras de construcción de la Unité de Marsella están en marcha. Contrariamente al orden que sugiere el *montaje* de los elementos que Le Corbusier muestra didácticamente a través de una maqueta, el edificio crece construyendo los brise-soleil habitables antes que los apartamentos. Las fotografías de ese momento (Hervé, FLC L1.13.43 a L1.13.73) permiten apreciar un interior todavía vacío y en transformación, cruzado por perfiles metálicos, y separado del exterior únicamente por los muros en celosía que formarán las *loggie*. Las imágenes muestran esta cualidad de la cara interior del brise-soleil como inversión fotográfica del exterior; puertas abiertas que dejan penetrar triángulos de luz y que permiten salir otros triángulos de sombra.

Este espacio provisional en penumbra no difiere demasiado del que tres años después constituirá el interior de la Asociación de Hiladores que, seguramente, es la primera manifestación intencionada de aquel muro de dos caras invertidas fotográficamente. Quizás no sea demasiado aventurado afirmar que la experiencia del interior de la Unité todavía vacía ha podido despertar en Le Corbusier el tema de la sala en penumbra del edificio de Ahmedabad. En ambos casos, el hallazgo consiste en considerar la presencia de una fachada interior, hecha de brise-soleil, que es simultáneamente muro y abertura de un espacio definido por la penumbra.

Varios autores se refieren a este espacio en penumbra de la Asociación de Hiladores como «breeze hall» o «salle aériée»,<sup>23</sup> expresión que también aplican al vestíbulo del palacio de Justicia; una definición que hace referencia a la corriente de aire, al fresco.<sup>24</sup> No es fácil encontrar una definición que se ajuste a estos espacios que comparten cualidades de un interior y un exterior; una fachada que aporta luz a un espacio inmerso en una penumbra tenue; atravesado por una corriente de aire y con acabados propios de un exterior, pero bajo una cubierta protectora. La cualidad de estos espacios es, justamente, la ambigüedad que mantiene como espacio exterior que ha penetrado en el interior de la casa sin abandonar su condición.<sup>25</sup> Le Corbusier ensaya una descripción *a priori* cuando dice:

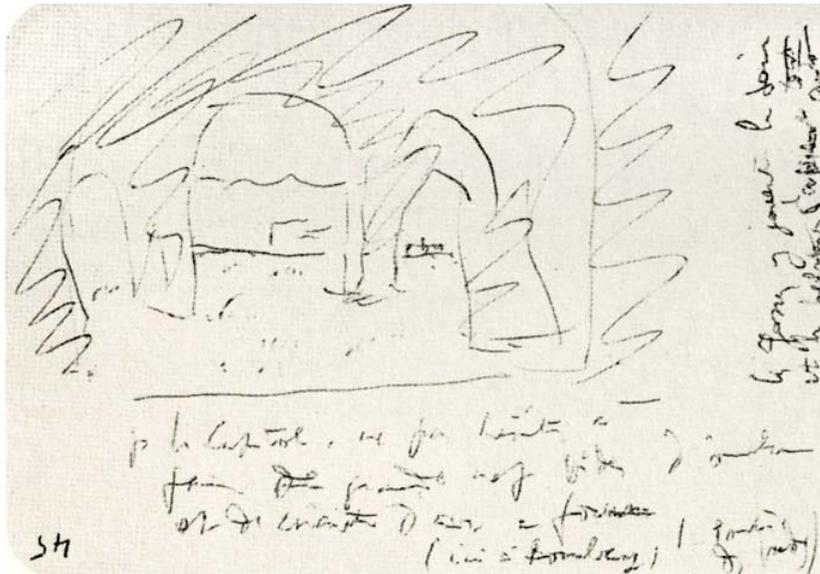
P[our] le Capitol, ne pas hésiter à faire de grandes nefs vides d'ombre et des circuits d'air = forum (ici à Bombay, la Porte des Indes) les gosses y jouent le soir et les habitants s'asseoient tout autour.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Frampton, Kenneth: *Le Corbusier*, p.195. Curtis, William J. R.: "L'ancien dans le moderne", *Architectures en Inde*, París, Electa Moniteur, 1986, p.84.

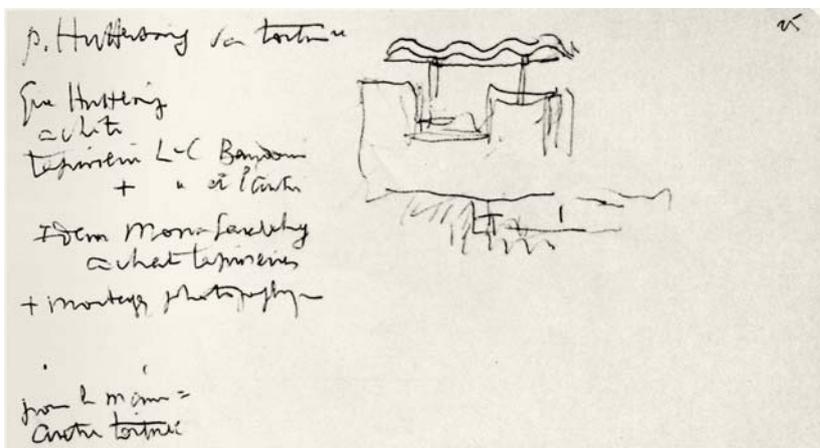
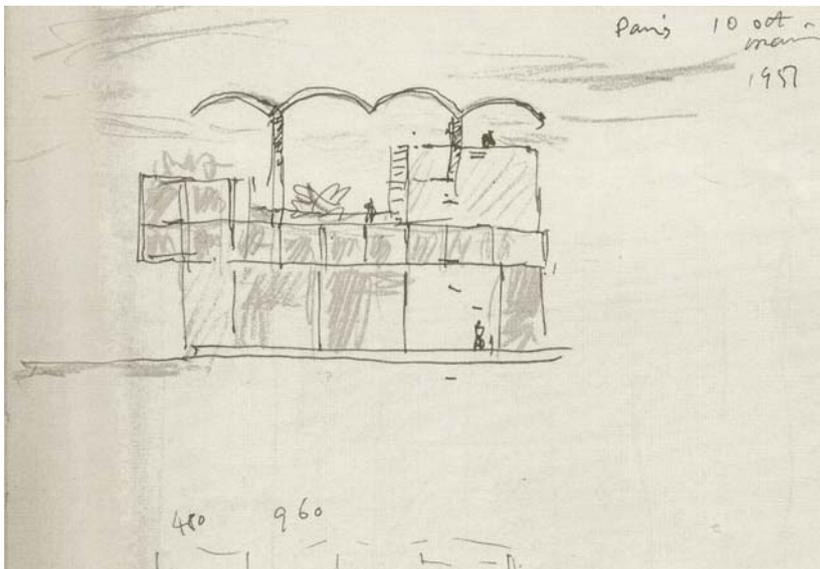
<sup>24</sup> «El signo del sol determinando la noche y el día en la tierra [...] resume la distribución de luz y oscuridad, calor y frescor, que es el tema básico de la arquitectura de Chandigarh». Luz y calor se intercambian por oscuridad y frescor al cruzar la puerta de estos edificios. Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier. Elements of a synthesis*. Cambridge (MA), MIT, 1979. La traducción es del autor.

<sup>25</sup> «'Le dehors est toujours dedans' (*Précisions*, 1930, p.79) dice simplemente que 'dedans il y a toujours le dehors'. Dentro de la casa siempre está el 'afuera'». Marzá, Fernando; Quetglas, Josep: "El libro abierto", *Le Corbusier et le livre*, Barcelona, COAC, 2005, p.83.

<sup>26</sup> Carnet E19, febrero 1951, FLC W1.2.403. Le Corbusier se aloja en el hotel Taj Mahal, ante la «Porte des Indes» (Gateway of India), un arco conmemorativo con un gran espacio *interior*



Croquis desde el interior de la «porte des Indes», de febrero 1951, FLC W1.2.403.



Croquis preliminares para las casas gemelas Chimanbhai (FLC W1.8.114, de 10 octubre 1951) y Hutheusing (FLC W1.2.719, de marzo 1952) respectivamente. En el primero, Le Corbusier anota una luz entre las columnas del parasol de 960 cm, y un vuelo lateral de 480 cm.

La imagen de la «Porte des Indes» es lo bastante genérica para pensar que la «nef vide d'ombre» pueda corresponder a realizaciones muy diversas. Recordemos que, además de la Asociación de Hiladores o del vestíbulo del palacio de Justicia, la primera versión de la Asamblea es una sala hipóstila limitada por un pórtico de entrada y un único cuerpo de oficinas en el lado opuesto y fachadas laterales definidas sólo por un brise-soleil. Esto sin olvidar la torre de las Sombras, una auténtica «nave vacía». En cualquier caso, la definición que da Le Corbusier añade una precisión respecto a los términos utilizados por la crítica: son el vacío y la sombra los que definen estos espacios, además de la corriente de aire y el frescor.

Pero seguramente el matiz más sugestivo se encuentra en las propias palabras: «nefs vides d'ombre». Tal como hemos definido la sombra: como una presencia, separada de la luz por la acción incisiva de la arquitectura, no podría concebirse simultáneamente un espacio vacío y en sombra; Le Corbusier debería referirse a «nefs pleines d'ombre».<sup>27</sup>

Quizás podamos encontrar una salida a la paradoja en la densidad relativa de sus límites comprendidos entre las dos caras del brise-soleil –hechos de *niches* habitables, de puertas entreabiertas en *trompe-l'œil* donde se enredan lo claro y lo oscuro– para entender que el centro de estos espacios tiene la cualidad relativa de la ligereza de la sombra; pese a que haya suscitado comentarios que apunten hacia la presencia de una «sustancia gelatinosa» que desborda al exterior a través de las compuertas del brise-soleil; seguramente más propia de la casa del Gobernador, donde se puede hablar con más exactitud de un espacio modelado por un fluido.<sup>28</sup>

Puede tratarse de un espacio vacío o lleno de una sombra ligera, pero en cualquier caso, es posible identificarlo por la densidad de sus límites construidos: muros en brise-soleil y una cubierta en funciones de parasol.

### ***La toiture fabrique de l'ombre***

En los anteproyectos de las casas Chimanbhai y Hutheesing (1952), el parasol es una cubierta ondulante soportada por cuatro esbeltas columnas cilíndricas que atraviesan la casa, emergiendo sobre la volumetría de cajas apiladas de los apartamentos. En el contexto de las obras construidas, éstos son dos parasoles atípicos, no tanto por su forma sino por la relación con la casa. Le Corbusier recibe ambos encargos durante su primer viaje a la India. En el cuaderno de viaje anota: «villa du frère toiture façon Baizeau Tunis».<sup>29</sup> ¿A qué villa Baizeau se refiere? Al primer

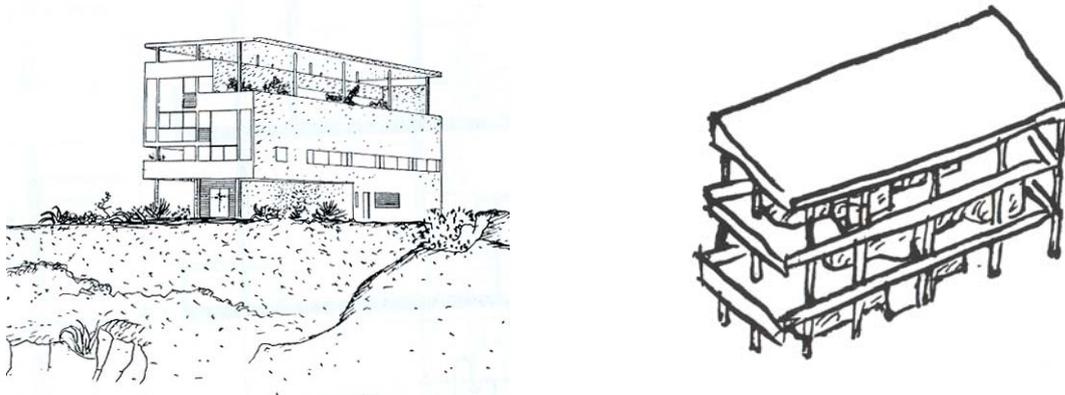
---

perforado por ocho aberturas parcialmente diafragmadas con una delicada celosía; construido en ocasión de la visita de George V en 1911 al puerto de Bombay, y uno de los focos de actividad de la ciudad.

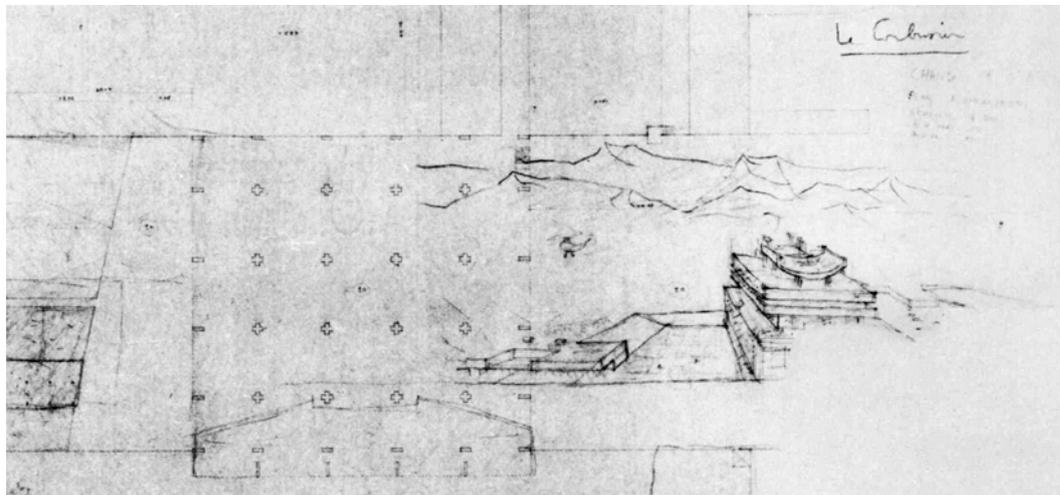
<sup>27</sup> «Au delà se présente un second espace semblable et de mêmes dimensions, *plein de pénombre* et surélevé de quelques marches». En este caso se describe la mezquita verde de Bursa, Turquía. Le Corbusier: *Vers une architecture*, p.146-147. La cursiva es del autor.

<sup>28</sup> Robert Slutzky se refiere al palacio de los Hiladores como contenedor de una «sustancia gelatinosa» que actúa compensando las fuerzas hacia el interior con otras en sentido contrario, produciendo «configuraciones turbulentas» en los espacios de los pisos altos. Utiliza términos de densidad y violencia bien distintos a la idea que sugieren el vacío y la sombra de Le Corbusier. Slutzky, Robert: *op. cit.*, p.41-42.

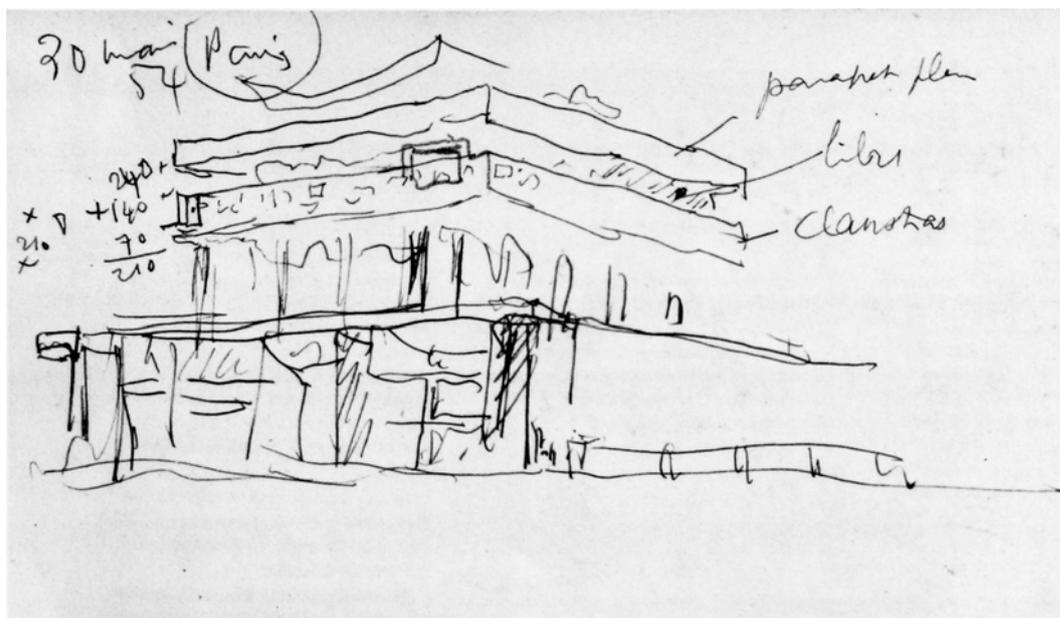
<sup>29</sup> A propósito de la casa para Surottam Hutheesing, cuyo proyecto adquirirá Shyamubhai Shodhan (FLC W1.2.360, febrero 1951). Existe un esbozo del parasol Chimanbhai, de 10 octubre 1951 (FLC W1.8.114) y uno de posterior «p[our] Hutheesing sa toiture», de marzo 1952 (FLC W1.2.719).



Primer y segundo proyectos de la casa Baizeau, 1928 y 1929 respectivamente.



Palacio del Gobernador. Una perspectiva de trabajo del atelier, firmada por Le Corbusier, el 7 mayo 1954, plano FLC 4441.



Croquis de Le Corbusier, desde el ángulo sur del palacio. Paris, 30 mayo 1954, FLC W1.3.76.

proyecto de 1928 o bien a la casa construida siguiendo un segundo proyecto de 1929, ilustrado en *Précisions* como una de las cuatro composiciones tipo?

El primer parasol tunecino es una losa plana suspendida sobre la casa que resigue su contorno, recomponiendo un volumen prismático. La casa Baizeau ejecutada según el proyecto de 1929 es una aplicación literal del esqueleto dom-ino casi desnudo, donde los volúmenes de cada planta se mantienen separados del borde de la losa, que actúa *per se* como parasol del nivel inferior.<sup>30</sup> En el primer caso, un dispositivo independiente de la sección extrusionada de la casa siguiendo un eje horizontal; en el segundo, el parasol se repite, como la «pile d'assiettes», en todo el edificio; es el sistema mismo.

Las dos versiones difieren, sin embargo, en un aspecto esencial de los anteproyectos para Ahmedabad: en Túnez, el parasol –o los parasoles– se identifican con el perímetro de la casa y con su geometría; mientras que en Ahmedabad, la independencia del parasol respecto al contorno se traduce en la autonomía formal que adquiere su lámina ondulante. El parasol Hutheesing no corresponde, de momento, a ninguno de los dos modelos Baizeau.

Esta distinción entre autonomía e identidad lleva a dos planteamientos posibles. El proyecto de la casa Hutheesing – Shodhan recorrerá el camino entre el primero y el segundo.<sup>31</sup> El palacio del Gobernador permitirá hacer simultáneos ambos caminos que en Ahmedabad se plantean como alternativos. Fijémonos en el papel que juega la casa del Gobernador en este proceso de convergencias y divergencias.

Las fachadas que Le Corbusier ensaya en 1954 para la segunda versión del palacio son, en realidad, las primeras que aborda de manera sistemática.<sup>32</sup> En esta versión, el perímetro de la casa del Gobernador está ocupado por un espacio que forma una franja irregular entre el *pan de verre* y el límite exterior. Le Corbusier pone énfasis en este espacio, dejando que un corte horizontal continuo, a modo de una *fenêtre en longueur*, defina la fachada (plano FLC 4441, 7 mayo 1954). Iconográficamente, este corte nos acerca a la ville Savoye pero, en el detalle, se comporta de manera diferenciada.

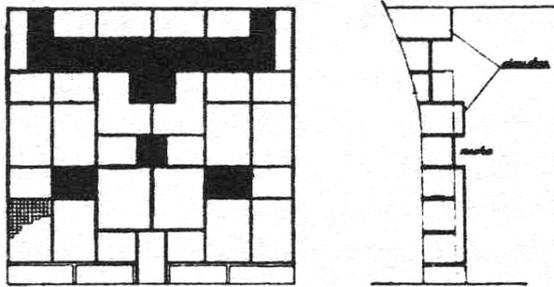
Un croquis posterior (FLC W1.3.76, París, 30 mayo 1954) revela que no se trata exactamente de una *fenêtre en longueur* recortada en un muro, sino de la separación entre dos losas dom-ino en voladizo, con los bordes respectivos plegados hacia arriba 140 cm, de forma que permiten entrever el contorno de los apartamentos. Una estructura dom-ino *manipulada*, de bordes plegados, asume el papel de la fachada libre como elemento definidor de los límites de la casa.

La bandeja plegada del nivel 5 es un «parapet plein»; detrás, la plataforma elevada del toit-jardin permite que la vista pase cómodamente sobre el muro. El pliegue de la bandeja inferior es una celosía calada, probablemente formada por «claustras sans

<sup>30</sup> «La solución para el edificio es la estructura dom-ino, pero prácticamente tal cual, casi sin cerramiento perimetral. Surge así la idea de estructura dom-ino como parasol, como losa superior sostenida por columnas que rematan y dan sombra al edificio». Cortés, Juan Antonio: "La caja y el parasol, dos modelos recurrentes en la obra de Le Corbusier", Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Centro Nacional de Exposiciones, 1987.

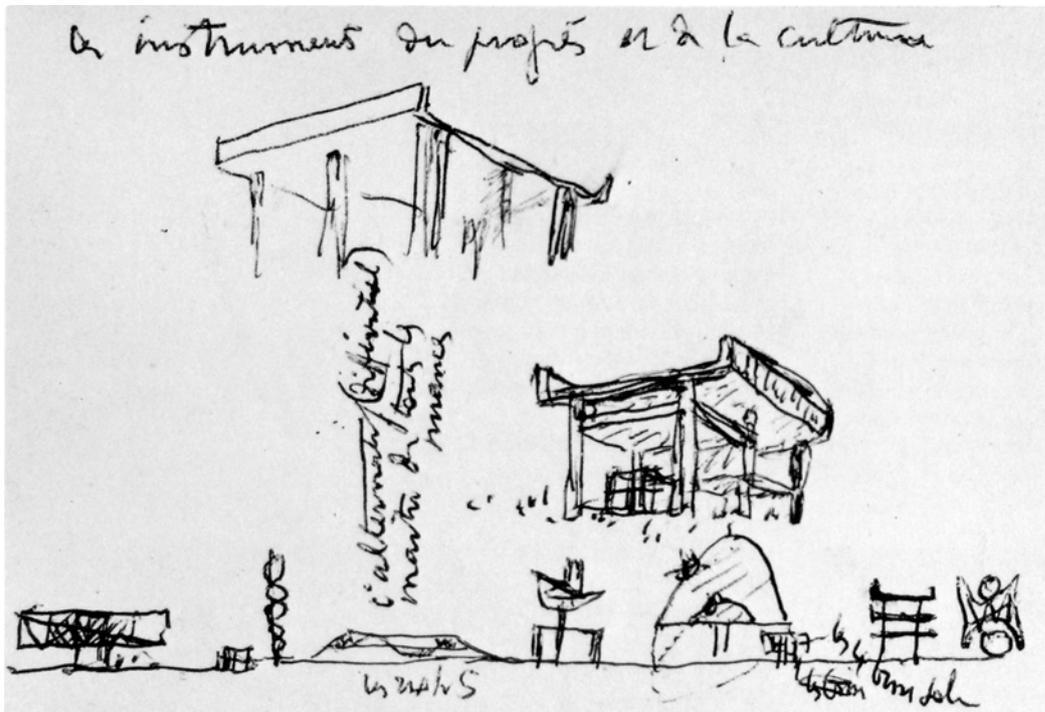
<sup>31</sup> Una versión intermedia de la casa Shodhan (plano de *atelier* 4516), contempla una línea de pilares coincidente con el perímetro de la planta. Con las aristas del volumen ocupadas por pilares, la continuidad del parasol con los muros es entonces absoluta, hasta el punto que ambos elementos se fusionan en las fachadas noroeste y sudeste.

<sup>32</sup> Planos FLC 4463, 4485 y 4487, correspondientes a tres pruebas a escala 1:50 de las fachadas oeste, norte y sur respectivamente.

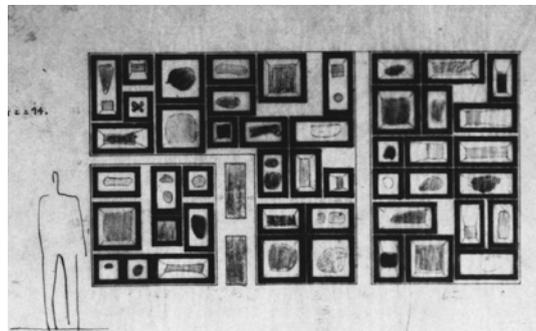
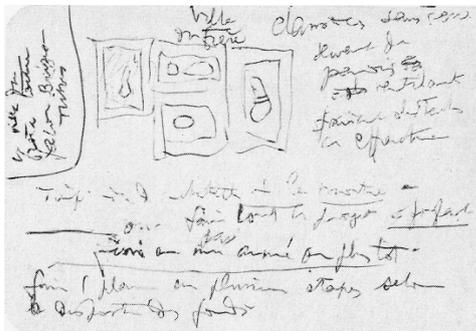


*Claustros de La Masía Coeur*

El brise-soleil de la corte suprema reproduce —como signo sobre la puerta— la sección de la bandeja de aristas dobladas hacia arriba, que también lo es del barsati, *Modulor 2*, p.228.



Secciones tipo de recipientes para los parasoles Chimanbhai y Shodhan (FLC W1.2.859).



«Clausuras sans verre», croquis del primer viaje de Le Corbusier a Ahmedabad (FLC W1.2.360) y estudio para el palacio de Justicia (?), sin fecha (plano FLC 4644).

verre servant de parois ventilants faisant obstacle à effraction»,<sup>33</sup> al que Le Corbusier dota de un óculo excéntrico, como el muro que cierra el jardín en la casa del lago Léman. Las dos losas de bordes plegados son parasoles para los niveles inferiores respectivos; adoptan la idea de superposición, como lo hace la casa Baizeau construida.<sup>34</sup>

El perfil curvado del barsati, en cambio, se comporta como un elemento singular, ajeno a la idea de repetición y sin relación con el perímetro de la casa, atento sólo al perfil piramidal del Palacio; en cierto modo, como las cubiertas ondulantes en los anteproyectos de Ahmedabad. Losas dom-ino plegadas formando parasoles *versus* el recipiente figurado del barsati que recupera la autonomía formal por contraposición.

Los pliegues de la losa son una forma de dar consistencia visual a un elemento que asume más atribuciones que la puramente estructural, como también lo son las ondulaciones o la sección de recipiente del barsati. Si el parasol superior Baizeau, como el de la casa Curutchet (1949) –precedente más próximo de las actuaciones en la India– puede asimilarse a una losa plana,<sup>35</sup> por el contrario, el parasol construido de la casa Shodhan, como las losas plegadas del palacio del Gobernador, deben dar cabida simbólica al agua como parte de la composición.<sup>36</sup>

El toit-jardin del palacio distingue entre un dispositivo que simboliza el vínculo con el agua: el barsati, y uno que la gestiona efectivamente: la cubierta palafítica del nivel 5. Si esta última es el recipiente que recoge la lluvia, entonces la losa de bordes doblados que sostiene la casa del Gobernador puede contener, a su vez y de modo figurado, el fluido modelador de los apartamentos, filtrado a través de las *claustras* que perforan el parapeto. Unos alvéolos para contemplar el paisaje –como el muro sur de la capilla de Ronchamp– que regulan la circulación de aire a través de la casa.

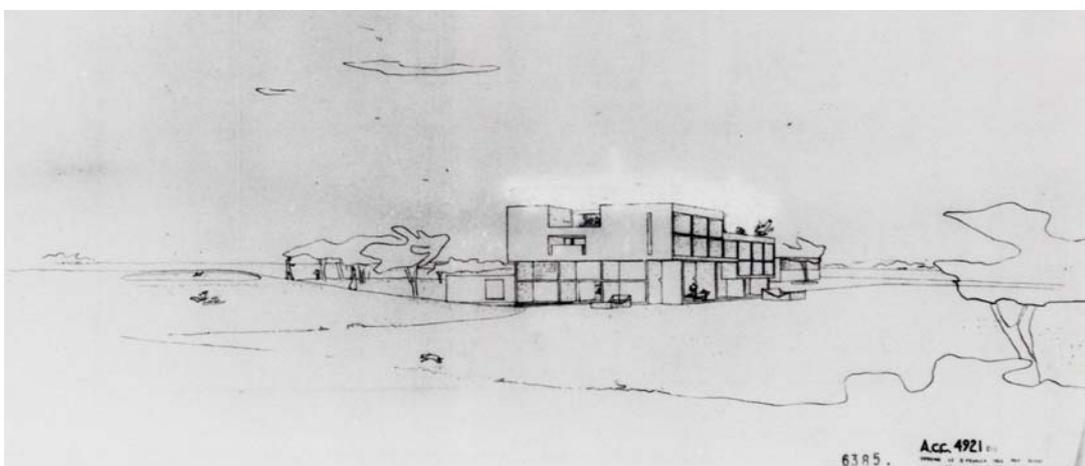
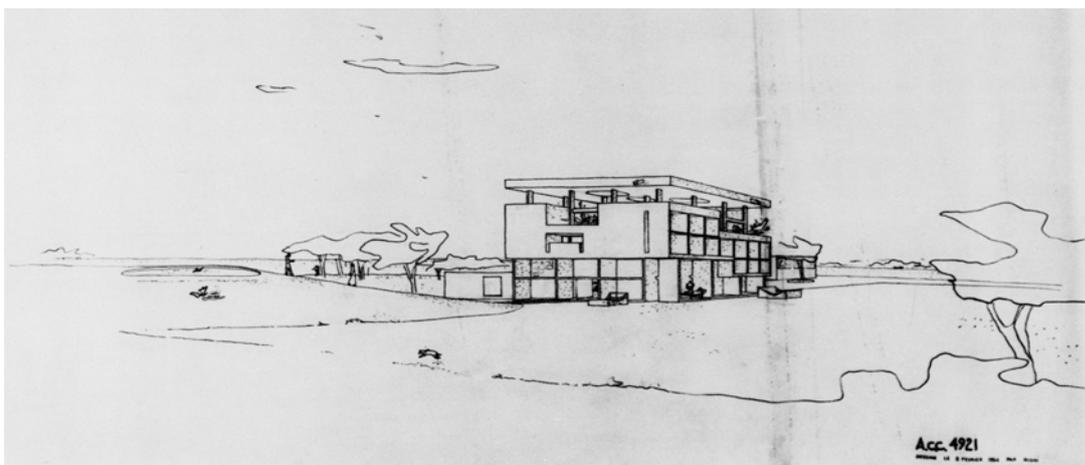
La sucesión de parasoles dom-ino tiene el potencial de extenderse a la totalidad del edificio, como en la casa Baizeau construida. Probablemente esta sería una uniformidad destructiva para un palacio del Gobernador formulado desde la idea de *montaje*. La realidad es que Le Corbusier detiene el sistema en el límite entre las dependencias privadas y públicas del Palacio; en el límite entre las «deux villas

<sup>33</sup> Croquis FLC W1.2.360. Y precisa: «employer les claustras Marseille» (FLC W1.2.357). El comentario es de 1951 y corresponde a los primeros apuntes de la casa Hutheesing. Le Corbusier parece retomar en la segunda versión del palacio del Gobernador aquella propuesta. Con la última versión, sin embargo, desaparecerá el espacio perimetral continuo y, con éste, el muro calado.

<sup>34</sup> Las losas dom-ino de la casa Baizeau se doblan hacia arriba siguiendo los lados largos de la planta. La precisión que aportan las losas del palacio es un pliegue equivalente en las cuatro caras, de acuerdo con su geometría isótropa. En el plano FLC 4487 (fachada sur del palacio) puede apreciarse con mayor detalle que los pliegues de cada cara no se unen en la arista vertical, ya que una incisión los mantiene separados.

<sup>35</sup> Le Corbusier representa el parasol en los croquis preparatorios de la primera versión de la casa Baizeau como una lámina horizontal que, en ocasiones, no pasa de ser un simple plano sin grueso atribuido (planos FLC 25032 y 25034).

<sup>36</sup> En un croquis realizado durante el cuarto viaje a la India (noviembre 1952, FLC W1.2.859) identificamos –entre diversos signos para el Capitolio– los croquis de dos parasoles sostenidos sobre pilares, a modo de mesa, que ensayan pliegues de la membrana de betón brut. Estos pliegues permitirán que las cubiertas de la casa Shodhan, del palacio de los Hiladores y del museo de Ahmedabad adopten una forma de recipiente que les hubiera permitido contener agua y vegetación, tal como Le Corbusier previó.



La casa Chimambhai en una vista fechada el 8 febrero 1954 (FLC 6384) y modificada el 20 septiembre 1954 (FLC 6385) eliminando el parasol.

Savoie superposées»,<sup>37</sup> dejando que un brise-soleil resuelva el problema particular del podio.

Con la tercera y última versión del palacio, los pliegues verticales de las dos losas que limitan la casa del Gobernador se fusionan en un muro perforado por *loggie* profundas; interpretaciones aisladas de las *niches* que el brise-soleil presenta de forma agrupada y que denotan la dilatación de los apartamentos hasta el perímetro de la casa. No obstante, de la propuesta anterior sigue activa la imagen del volumen prominente de la casa como parasol –ahora parasol habitado, como lo será mucho más adelante el hospital de Venecia– de los apartamentos de invitados; un parasol a la vez literal y simbólico de la hospitalidad del Gobernador que, como en la casa Shodhan, mantiene los apartamentos al abrigo:

Qu'ai-je donné à Shodhan [sic]? Un palais = une maison fonctionnelle. Avec son argent et du béton brut et de la couleur, je lui ai donné: l'ombre en été, le soleil en hiver, l'air circulant et frais, à toute saison. Des chambres normales, chacun ayant sa chambre = son abri = sa petite maison. Il sort de la petite maison sur la 1<sup>ère</sup>, deuxième terrasse, à l'ombre, à l'abri. Dans un air mouvant permanent. Il monte sur son toit. Il y dort. Partout lui ou ses hôtes, sont à l'abri, sont captivés, enchantés. C'est un Château de la Loire? Oui, pour un prince intelligent.<sup>38</sup>

En todo momento, en los apartamentos y en los jardines *suspendidos*, «lui ou ses hôtes, sont à l'abri». No se trata sólo de una respuesta climática; Le Corbusier está describiendo un estilo de vida y su escenario: un espacio *exterior* introducido en el volumen de la casa; en cierta medida, una «nef vide d'ombre».

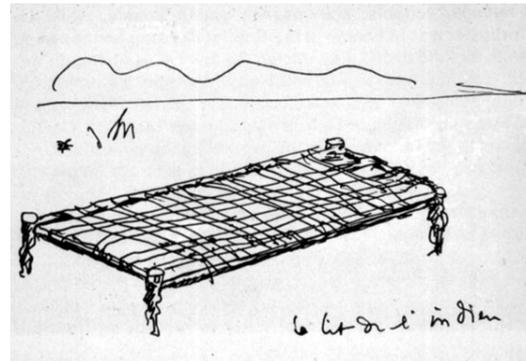
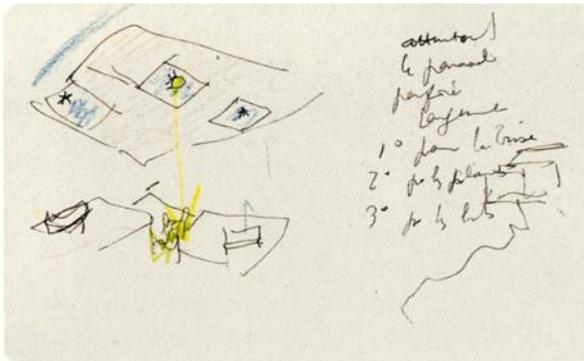
En ambos casos –los apartamentos de invitados del palacio y las «chambres normales» de la casa Shodhan– el volumen de los apartamentos está rodeado de espacio en penumbra bajo el techo protector de un parasol; pero se trata de espacios cualificados de manera distinta. Por una parte, el espacio *infiltrado* entre los volúmenes compuestos del palacio, asimilable al espacio entre los bloques de piedra que forman una escollera; un espacio intersticial. Por otra parte, un espacio que se resiste a ser definido nítidamente, aéreo y fresco, «à l'abri», donde los apartamentos de la villa tienen su propio techo, una terraza, independiente del parasol que los cobija. Intentaremos una definición a la inversa.

Mientras Le Corbusier desarrolla el proyecto de la casa Chimanbhai –que no llegará a construirse–, en el *atelier* de la rue de Sèvres se prepara un juego de planos de los que se elimina el parasol.<sup>39</sup> Ningún elemento fija entonces el volumen cúbico de la casa y las masas de los apartamentos emergen libremente perfiladas contra el

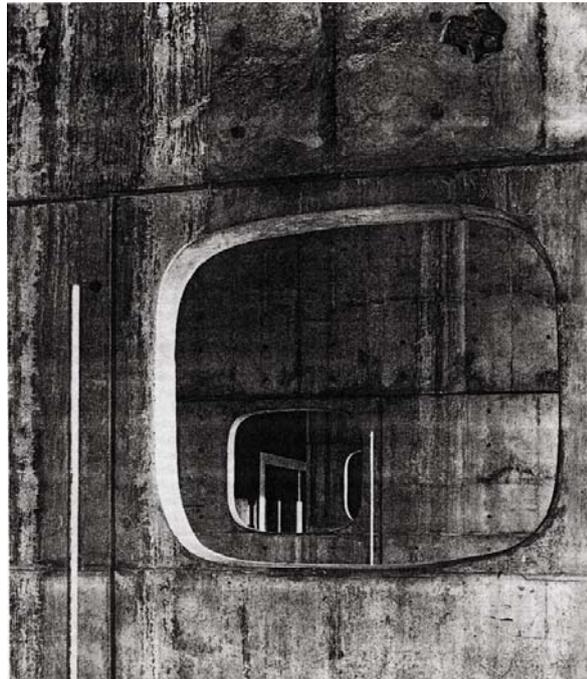
<sup>37</sup> Borie, Alain: "Quelques remarques sur les édifices du Capitole", *Chandigarh, la ville indienne de Le Corbusier*, p.119.

<sup>38</sup> Carnet J39, noviembre 1955, FLC W1.3.451. El comentario parece hecho a medida de una situación literaria igualmente *anómala*: «De día en día se había edificado un laberinto de cajas dentro de la casa, donde cada cual tenía su rincón, su piso, su nivel, para aislarse o reunirse en conversación [...] Había como una rampa, un camino alpestre, que salía del quicio del salón, pasando por sobre un armario recostado, para subir a las Tres Cajas de Vajilla, puestas una sobre otra, desde las cuales podía contemplarse el paisaje de abajo, antes de ascender, por ríscosos vericuetos de tablas rotas y listones parados a modo de cardos –con algún clavo estirado como espina– hasta la Gran Terraza, constituida por las Nueve Cajas de Muebles, que dejaban al expedicionario de nuca pegada a las vigas del techo». Carpentier, Alejo: *El siglo de las luces*, 1964. Edición Madrid, Alianza, 2003, p.26-27.

<sup>39</sup> Se trata de un juego de copias a escala 1:50 del proyecto fechado el 17 enero 1954, en las que –en septiembre del mismo año– se elimina el parasol de las secciones (FLC 6366, 6369, 6372, 6374), de los alzados (FLC 6377, 6378, 6382, 6383) y de la perspectiva (FLC 6385).



«Le parasol perforé largement», FLC W1.2.967, de junio 1953 y «le lit de l'indien» en un dibujo de Le Corbusier.



Perforaciones en el parasol de la casa Shodhan y en el pórtico del palacio de la Asamblea.

fondo. Al margen del motivo de esta prueba, la elisión del parasol evidencia también la desaparición de aquel espacio abrigado, en sombra, que ahora se recuerda *in absentia* como inversión del volumen de los apartamentos: cambiando arriba por abajo y derecha por izquierda, materia por espacio, luz por sombra –suponiendo que la sombra sea la materia constituyente del espacio desaparecido–:

Établir un véritable parasol de béton, celui-ci étant formé d'une coquille la plus fine possible, la plus légère possible. Cette pellicule n'a qu'un objectif, celui de projeter de l'ombre, à travers d'un espace libre, sur le plafond des locaux habités au-dessous.<sup>40</sup>

Al proyectar –emitir– sombra, el parasol define un espacio bajo los efectos de esta emisión, a través del cual la sombra se propaga. Ambos –parasol y espacio en sombra– se confirman mutuamente con la ayuda de la volumetría de los apartamentos y los brise-soleil, que recomponen el volumen en el plano vertical. Al fin y al cabo, quizás no exista tanta distancia entre parasol y brise-soleil.

Las perforaciones en el parasol de la casa Shodhan así parecen confirmarlo. Entre las notas preparatorias para el 8º congreso CIAM en Hoddesdon (Inglaterra, julio 1951), Le Corbusier expone un pequeño descubrimiento: «la plus petite entité c'est la verandah et le lit sous les étoiles».<sup>41</sup> La identidad cama – estrellas parece ajustarse con igual fortuna social a todos los casos, incluido Shyamubhai Shodhan, quien «monte sur son toit. Il y dort». Todo ello, además, sin pasar por alto otra relación de proximidad: la naturaleza de la *verandah* como célula espacial, tal como la identifica con la *niche* de aquella miniatura mogol, que «confirme le thème [de la] villa».

A propósito de la casa Shodhan, Le Corbusier anota en su cuaderno de viaje: «le parasol perforé largement: 1º pour la brise, 2º pour les plantes, 3º pour les lits» (junio 1953, FLC W1.2.967). El vínculo entre la cama y las estrellas es tan intenso que tiene la capacidad de perforar el parasol. El hombre de pie (o sentado en la *verandah*) encuadra el paisaje a través de una de las celdas del brise-soleil, como lo haría si se tratase de un cuadro;<sup>42</sup> el hombre que descansa en la cama, observa el cielo de la noche a través de una de las perforaciones del parasol, un «muro horizontal».

### ***El espacio bajo el barsati***

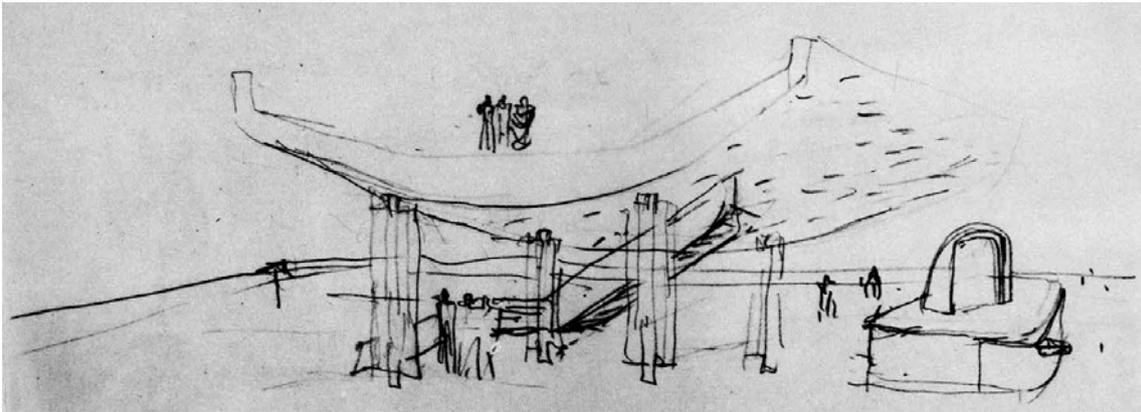
El barsati del palacio del Gobernador no es, desde este punto de vista, un parasol equiparable al de la casa Shodhan; no podemos hablar aquí de un «muro horizontal». No pretende reconstituir el volumen de la casa ni definir una caja vacía de sombra, a la manera del palacio de Justicia. La sombra que propaga el barsati sobre el toit-jardin del palacio es barrida por la acción del viento conducido bajo el vientre de *béton brut*; el mismo viento que circula bajo las acanaladuras del parasol en el palacio de Justicia.

En este sentido, el parasol del palacio de Justicia puede interpretarse como sucesión de barsati con igual perfil pero curvatura invertida, tal como se desprende de algunos estudios preliminares (FLC 3739, enero 1952); pero la distancia entre la serie y la singularidad marca también la diferencia entre los espacios al abrigo en un y otro caso.

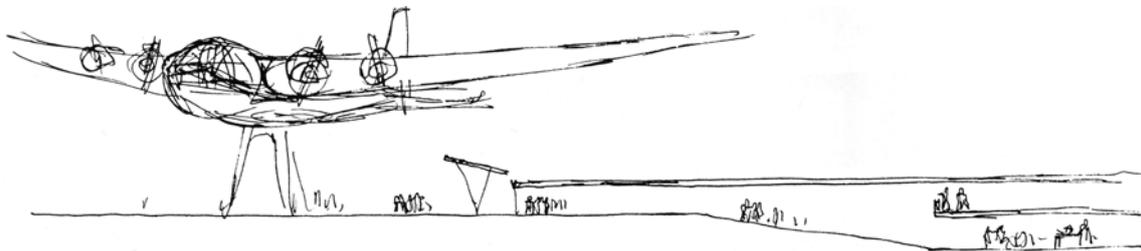
<sup>40</sup> Le Corbusier, "Soleil et ombre", *Œuvre complète 1946-52*, p.188. La cursiva es del autor.

<sup>41</sup> Carnet E21bis, FLC W1.2.497. También se refiere más adelante como «le noyau indien: le lit et les étoiles», FLC W1.2.505.

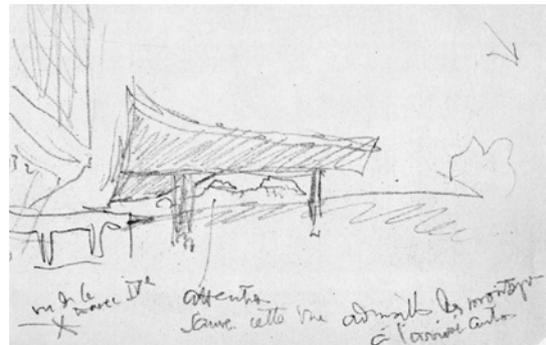
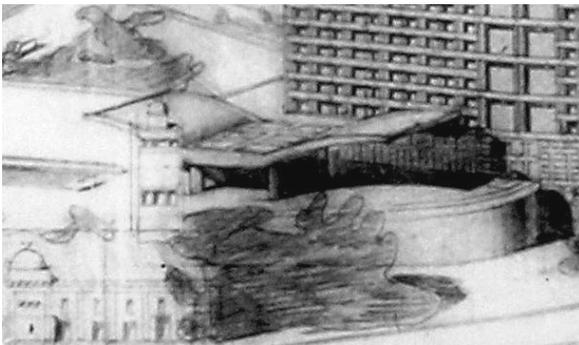
<sup>42</sup> von Moos, Stanislaus: "La vista como un cuadro", *Le Corbusier*, p.353.



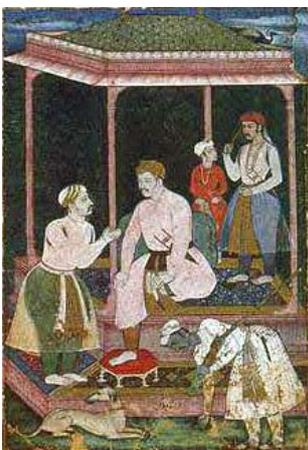
Una velada en el toit-jardin, FLC 4140. El volumen emergente de la sala de oración parece en deuda con la capilla de Ronchamp.



El espacio bajo el fuselaje de un avión. Propuesta para una terminal de aeropuerto, *Œuvre complète 1938-46*, p.198.



La porte cochère del rascacielos de La Marine (FLC 14594, detalle) y de la Unité de Marsella (FLC W1.2.288).



Miniaturas de escenas al aire libre, representando a los emperadores mogoles Akbar (1556-1605), Shah Jahan (1628-1658) y Aurangzeb (1658-1707) respectivamente. Bajo el palio, se levanta un podio elevado o el propio trono, hasta el detalle de ofrecer un escabel a los pies de Akbar. En dos de las pinturas, un halcón acompaña al emperador, a imagen del pájaro que vierte agua en la tercera versión del toit-jardin del palacio del Gobernador.



Cara interior del brise-soleil en el Secretariado, (FLC L3.12.110) y interior provisional de la Unité de Marsella (FLC L1.13.50).  
Fotografías de Lucien Hervé.

Es posible ver estos dispositivos en relación a la arquitectura mogol, prolongada con telas de seda de colores intensos, tendidos como toldos desde un edificio –tal como sugiere Mogens Krustup a propósito del pórtico de la Asamblea–<sup>43</sup> o como palios situados en sus jardines. Sabemos que Le Corbusier ha estudiado con interés un gran número de miniaturas mogoles,<sup>44</sup> como es el caso de la *niche 'modulorée'*. Y, seguramente, también en este caso, Le Corbusier se mueve en el campo de las confirmaciones: las sedas mogoles reviven los viejos dibujos de las cubiertas de paseo de un barco bajo otros toldos; transformados en las lonas catenarias del pabellón des Temps Nouveaux o resuenan en la cubierta en tensión de la capilla de Ronchamp.<sup>45</sup>

En el caso del barsati, la evocación de los toldos de un barco –o los de una miniatura mogol– definen simultáneamente una plataforma de observación y proporcionan un marco al paisaje; no en el sentido de una perforación en el muro sino –utilizando otra imagen naval– bajo una embarcación en eterno calafateado.<sup>46</sup> Reconocemos este espacio al abrigo de una superficie de béton brut de bordes elevados en dos edificios citados anteriormente: el rascacielos de La Marine de Argel y la Unité de Marsella, donde toma la forma de *porte cochère*, a los pies del cuerpo principal. Incluso en una situación aparentemente tan poco propicia a la observación del paisaje, Le Corbusier escribe: «sauver cette vue admirable des montagnes à l'arrivée [des] autos» (FLC W1.2.288); las mismas montañas que se recortan sobre el parapeto del toit-jardin de la Unité. Un prólogo y un epílogo para un edificio, escritos con un mismo propósito.

Como los vientos dominantes, también la vista atraviesa el espacio bajo el barsati, aunque no de manera isótropa. Los volúmenes de los ascensores y escaleras que dan salida al nivel 5 obstruyen parcialmente la vista hacia los Himalayas, de forma que sólo pueden ser observados íntegramente desde la atalaya sobre el barsati. Bajo la «coquille» de hormigón, el cuerpo geométrico de la escalera y el cuerpo orgánico emergente de la sala de oración complementan esta barrera. El espacio en sombra entre los cuatro pilares en cruz se orienta, pues, sobre el propio Capitolio. Como en la escena de una miniatura, el barsati actúa análogamente al palio bajo el cual el emperador mogol denota su rango.

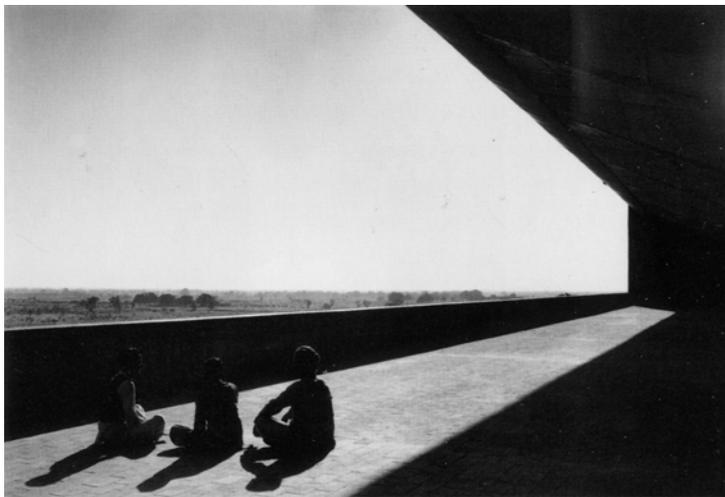
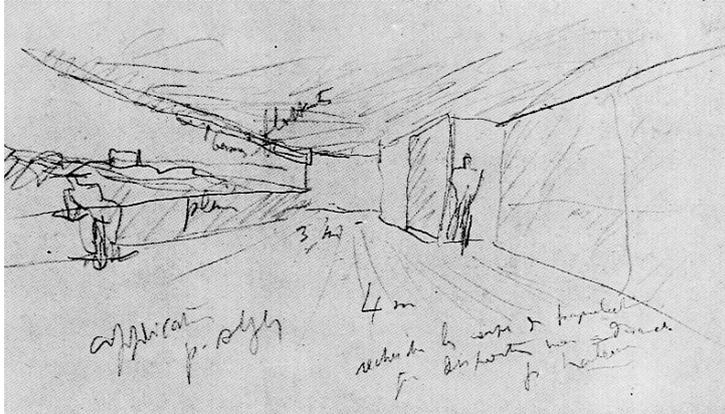
Probablemente Le Corbusier ha observado alguno de estos palios: la cubierta de tela delimita el ámbito de un podio –en ocasiones el propio trono– que eleva al emperador del suelo cotidiano, de manera comparable a la plataforma palafítica del toit-jardin del palacio: una superficie separada del perímetro de la cubierta,

<sup>43</sup> «Il est permis de penser que le large auvent du toit de l'Assemblée est un souvenir de l'élargissement temporaire des zones d'ombre ménagé autrefois par les baldaquins de soie que nous montrent les miniatures anciennes, notamment une aquarelle du musée de Red Fort», Krustup, Mogens: *Porte Email - Le Corbusier Palais de l'Assemblée de Chandigarh*, Copenhague, Arkitektens / Kunstakademiet, 1991, p.24.

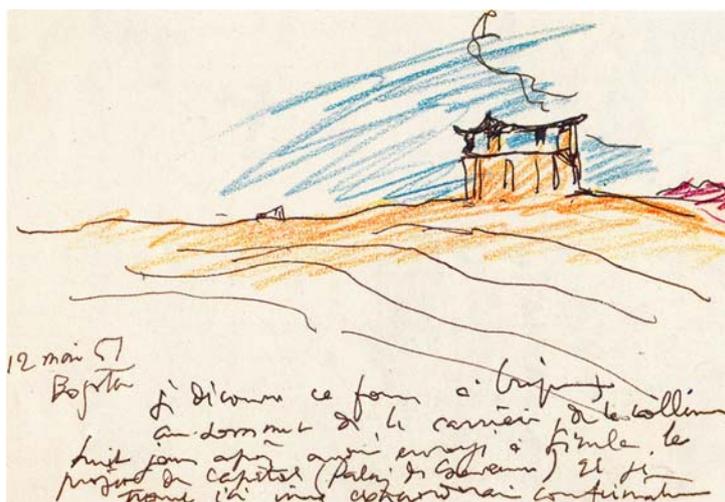
<sup>44</sup> Según palabras de Balkrishna V. Doshi en el documental de Rewal, Manu: *Le Corbusier en Inde*. India, Duniya Vision / Francia, Play Film, 2000.

<sup>45</sup> «Le Corbusier réalisa rapidement les nombreuses résonances entre son vocabulaire de brise-soleil, parasol, pilotis, pilier et les loggias, vérandas, pavillons, salles aériées, temples et mosquées hypostyles de la tradition indienne». Curtis, W. J. R.: «L'ancien dans le moderne», *Architectures en Inde*, p.84. El propio Le Corbusier hace referencia a la capacidad de adaptación de la arquitectura colonial en el *Carnet Nivola I* (1950-1952) del que publica algunas páginas en *Le Corbusier: Œuvre complète 1957-65*, p.104: «Invention d'éléments constitutifs moderne d'une architecture indienne: poteaux, voiles, brise-soleil, etc.».

<sup>46</sup> «La vida ya no se hace en la elegante cubierta del buque, sino debajo del casco, como si se prolongara indefinidamente el tiempo de su calafateado». Monteys, Xavier: «Le Plan Paralysé. Revisando los cinco puntos», *Massilia 2002. Anuario de estudios lecorbusierianos*, p.146.



Cubierta de paseo de un barco en un croquis de 1933 (FLC W1.1.671) y espacio bajo el parasol del palacio de Justicia (fotografía de Lucien Hervé, 1955).



«12 mai 51. Bogotá. Je découvre ce four à briques au sommet de la carrière, de la colline huit jours après avoir envoyé à Simla le projet du Capitole (Palais du Gouverneur) et je trouve ici une extraordinaire confirmation». FLC W1.2.431.

soportada por una serie de muros paralelos, que sitúa al Gobernador en el *poco conveniente* trono del emperador. El antepecho exterior queda reducido a un breve parapeto que permite la continuidad visual entre el suelo de la plataforma y el terreno del Capitolio, apoyo de los edificios.<sup>47</sup>

La cubierta de tela, devenida membrana de béton brut, parece suspendida de hilos imaginarios; exactamente como sucede con la marquesina de la *porte cochère* en la Unité, con la cubierta de la capilla de Ronchamp o con la sala de asambleas del palacio de los Hiladores y tal como ha sucedido literalmente con el pabellón des Temps Nouveaux; o bien, del modo que parece sugerir la cubierta del horno de ladrillos en Bogotá, que Le Corbusier interpreta en términos de confirmación (FLC W1.2.431).

Sin embargo, el espacio bajo estas láminas de hormigón no puede vincularse a muchos otros precedentes arquitectónicos, más allá de las cubiertas de tela. La membrana de béton brut del barsati –suspendida a 366 cm de altura– gravita sobre el espacio del individuo hacia el que señala su superficie convexa; a la vez que los *hilos* que la levantan introducen el espacio del Capitolio como objeto de contemplación.

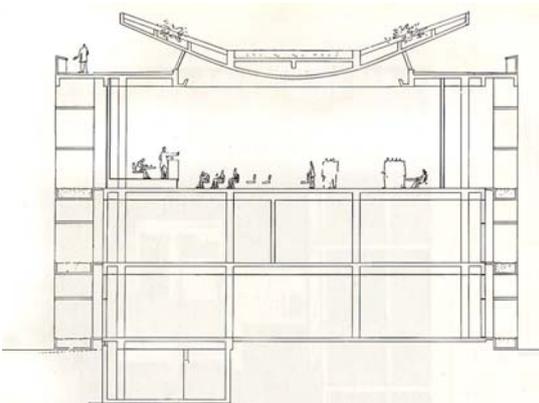
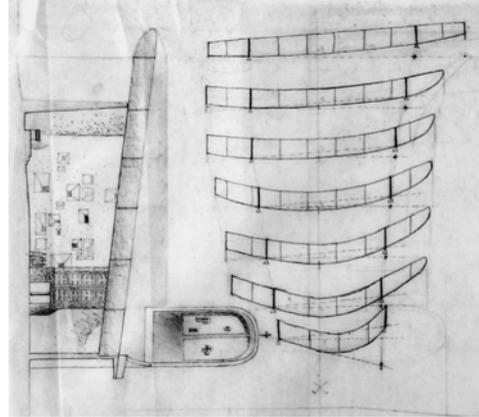
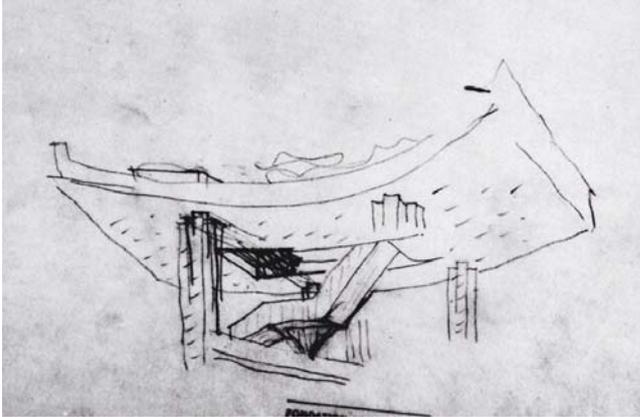
Con la capilla de Ronchamp *in mente*, Sigfried Giedion define este tipo de espacio: «en lugar de elevarse verticalmente, la bóveda puede ahora curvarse hacia abajo de modo que su centro quede en el punto más bajo respecto al suelo [...] Allí donde en otro tiempo la cúpula se elevaba a su altura máxima, el techo se hunde ahora como para recordarnos la influencia del espacio exterior».<sup>48</sup> Tómese interior y exterior con las debidas precauciones, y el espacio bajo el barsati formará parte de esta experiencia arquitectónica.

Para Giedion, la naturaleza de esta metamorfosis es tal, que le permite conjeturar el inicio de una *tercera concepción del espacio* en arquitectura, después otras dos concepciones que abarcan la historia conocida y que define respectivamente como arquitectura de volúmenes que irradian espacio exterior –activa hasta Grecia– y arquitectura como espacio interior, con origen en Roma. Integrando cualidades de las dos anteriores, anticipa la arquitectura de esta tercera *edad* «como volumen y como espacio interior».<sup>49</sup> Le Corbusier pone atención a ambos simultáneamente cuando configura el volumen del barsati con el potencial de irradiar sobre el Capitolio y de cualificar simultáneamente un espacio *interior* bajo su vientre de béton brut.

<sup>47</sup> Recordemos que la plataforma de la tercera versión del palacio se levanta 86 cm sobre la cubierta. Con ello el antepecho de 140 cm, sólo sobresale 54 cm (planos FLC 3780 y 3782, de julio 1955). Con esta geometría, para una persona sentada en el banco que delimita la plataforma bajo el barsati, el entorno inmediato del palacio desaparece hasta una distancia de unos 120 m –que comprende los propios jardines de acceso; el problemático plano medio– pero mantiene en el campo de visión el palacio de Justicia y la Asamblea eclipsando al Secretariado.

<sup>48</sup> Giedion, Sigfried: *Architecture and the Phenomena of Transition. The Three Space Conceptions in Architecture*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1971. De la traducción *La arquitectura, fenómeno de transición (Las tres edades del espacio en arquitectura)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p.327-328. Recordemos que, en relación a esta idea de relación con el exterior, Le Corbusier define las perforaciones del muro sur de la capilla, hacia el que se levanta la cubierta, como «des vitrages au travers desquels on peut voir passer les nuages ou remuer les feuillages des arbres et même circuler les passants». Le Corbusier: *Œuvre complète 1952-57*, p.16.

<sup>49</sup> Giedion, Sigfried: *Ibid.*, p.7. Nótese que la definición de arquitectura como volúmenes que irradian espacios no es ajena a la idea de *espace indicible* de Le Corbusier.



El espacio bajo el barsati desde fuera (FLC 3869), en relación a otras cubiertas grávidas. Las *cuadernas* de la capilla de Ronchamp (FLC 7390), la sala de asambleas en la Asociación de Hiladores (*Œuvre complète 1952-57*, p.152) y el interior del pabellón des Temps Nouveaux (1937), en una imagen coloreada de Le Corbusier: *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...* s.v.p.



El pavillon Suisse (1930-1932): un ensayo de espacio *debajo de*.

Pero la vida de las formas en Le Corbusier es más promiscua que la propia evolución de los temas arquitectónicos.<sup>50</sup> Así, la forma que toma el barsati se construye sobre otras referencias cruzadas, más allá de la cubierta suspendida, como parece recordarnos la presencia tectónica de los cuatro pilares cruciformes atravesando la superficie tersa del *béton brut*; sin una explicación satisfactoria desde este punto de vista. Según sus particularidades plásticas y espaciales, el barsati es una forma continente. Como recipiente –o como manos abiertas formando un recipiente primigenio– la forma barsati participa, como la propia Mano Abierta, de la idea de intercambio que Le Corbusier expresa diciendo:

Ouverte pour recevoir  
 ouverte aussi pour que chacun  
 y vienne prendre.  
 Les eaux ruissellent  
 le soleil illumine  
 les complexités ont tissé  
 leur trame  
 les fluides sont partout [...] *pleine main j'ai reçu*  
*pleine main je donne.*<sup>51</sup>

En estos términos precisos, la forma barsati *resuena* en dispositivos tan inesperados como sugerentes, por la naturaleza de la transformación. ¿Cuántas veces Le Corbusier habrá dibujado esta misma forma, en situaciones y a escalas tan diversas? Citaremos tres, en orden cronológico inverso:

– La sección tipo del terreno artificial de la Unité de Marsella (1946), intercambiando el coronamiento por apoyo del edificio. Las conducciones de los fluidos que irrigan el edificio se concentran en este punto para ser conducidas hacia el suelo a través de los pilotis y arriba hacia los apartamentos, análogamente a como lo hace el barsati con el agua de lluvia simbólicamente.

– El rascacielos cartesiano, que Le Corbusier propone por primera vez el 1932 para el plan Macià de Barcelona. Tomando la sección por la planta –en un giro propiamente lecorbusieriano– el rascacielos orienta la mano tendida hacia el sur para recibir los rayos del sol, en una dirección relativa equivalente a la que toma la lluvia sobre el barsati.

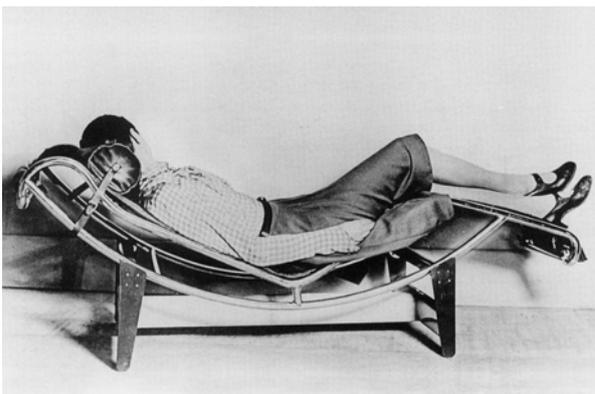
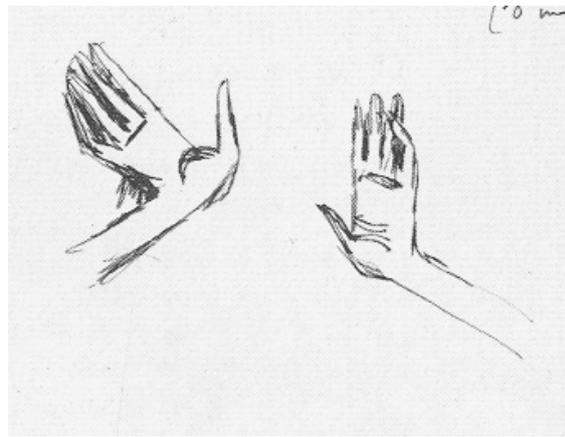
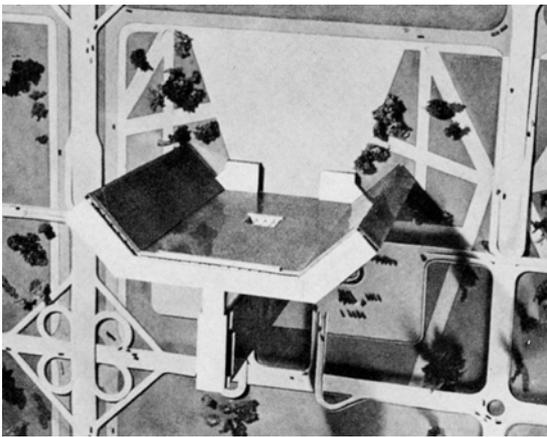
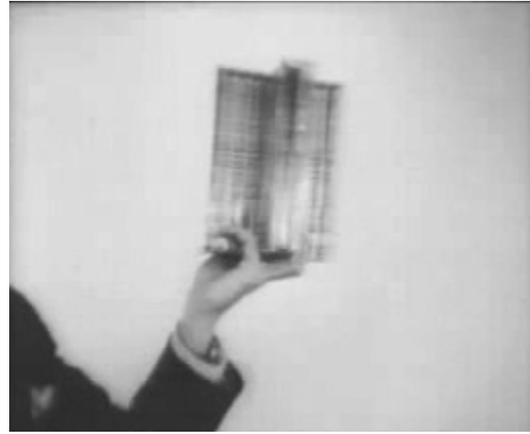
– La *chaise longue*, que diseña en 1928 con Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret. Una reducción de escala permite entender el mueble como una réplica de aquella mano abierta con la que se ha comparado el barsati, tendida ahora para recibir el cuerpo. En sentido inverso, el barsati se transforma en un icono del propio mueble: el cuerpo descansando sobre el perfil de la *chaise longue* es evocado en esta imagen hedonista de «jardins et kiosques pour les réceptions nocturnes».<sup>52</sup>

Estas transformaciones potenciales dan una idea precisa de la vida de las formas en Le Corbusier. La tipología morfológica que reclama von Moos pertenece al campo

<sup>50</sup> «La evolución de las formas no es completamente independiente de los temas arquitectónicos tradicionales; pero los lazos que las unen a estos últimos, se hacen cada vez más débiles [...] Una tipología de la arquitectura de Le Corbusier debería, pues, intentar una ordenación, no sólo según los temas, sino también según las formas. Es decir, según particularidades plásticas y espaciales y no según particularidades funcionales o semánticas». von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier*, p.179.

<sup>51</sup> Le Corbusier: *Le Poème de l'angle droit*, p.144.

<sup>52</sup> Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*, p.149.



El terreno artificial de la Unité en construcción (21 abril 1948, FLC L1.13.100) antes de sostener el edificio en el aire, como la mano que muestra la maqueta del rascacielos cruciforme (fotograma de Chenal, Pierre: *Bâtir*, 1930). Imagen aérea del rascacielos cartesiano, en una propuesta para Amberes (1933), y manos «d'un vitrail gothique» buscando igualmente la luz (FLC W1.2.614, de 1951). La *chaise longue* de Le Corbusier, Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret (1928), amoldada a la forma del cuerpo femenino, como soportado por una mano que a la vez resiste y cede (FLC 4598).

de la analogía. El barsati guarda relación con otras cubiertas que literal o figuradamente recogen agua en lugar de expulsarla, como lo haría un recipiente; pero es la forma de recipiente – mano abierta la que las anima. Desde este punto de vista –y más allá de la comparación obligada con otras cubiertas– la continuidad con el terreno artificial de la Unité, el rascacielos cartesiano y la *chaise longue* es absoluta; en especial, en el caso del terreno artificial y la *chaise longue* que, como el barsati, pueden ser entendidos como la suma de un recipiente más una estructura que los sostiene en alto.

Hablar, en estas circunstancias, de acercamiento a los recursos formales propios de las culturas tradicionales de la India sólo puede tener dos posibles lecturas. O bien se trata de nexos establecidos sobre la marcha, a manera de confirmaciones; o bien se trata de un acercamiento que Le Corbusier consideraría fatal; que debe suceder inevitablemente.

Bien que les éléments architecturaux préconisés eussent une attitude foncièrement nouvelle par l'agencement, la dimension et le matériau, leur soumission à la loi solaire donnait à nos propositions une parenté indiscutable avec les architectures traditionnelles.<sup>53</sup>

El espacio bajo el barsati es el resultado de la interpretación de esta idea de sumisión «a la ley solar» –y a la corriente de aire– y, no obstante, su formulación específica supera las expectativas: en el caso de haberse construido, el mirador del Gobernador sobre su *dominio público* habría sido, con toda probabilidad, una de las imágenes más recurrentes del Capitolio de Chandigarh. Una imagen difícil de convertir en fotografía –como sucede en otras ocasiones con Le Corbusier– pero con la capacidad de sintetizar la relación cruzada entre una cubierta simultáneamente parasol y recipiente, por una parte, y el espacio a su abrigo como aquél donde «le confort c'est le froid, c'est le courant d'air, c'est l'ombre».<sup>54</sup> Para Le Corbusier, el palacio es «un évènement architectural moderne [...] conforme exactement au vent, au soleil et à la pluie...».<sup>55</sup>

### Et Vignole –enfin– est foutu!

El Palacio del Gobernador es una obra elaborada a partir de contrastes violentos entre luces y sombras, reunidos por Le Corbusier en un único objeto arquitectónico en base a un tema de gran efectividad plástica: el avance y el retroceso de los niveles sucesivos que forman «la pile d'assiettes» del palacio y de las relaciones ópticas que se establecen entre ellos.

El edificio no se reviste sistemáticamente de un brise-soleil ni de un parasol que constituyan un espacio de transición entre interior y exterior, con todos los matices que esto permite y, en cambio, explicar el edificio es explicar la relación que brise-soleil y parasol establecen conjuntamente con la luz y la sombra. Los necesita porque forma parte de este sistema plástico, aunque sea desde la excepción. Los «5 points» también estaban enunciados para ser subvertidos cuando la ocasión lo merecía.

<sup>53</sup> Le Corbusier: "L'architecture", apartado 1, *Entretien*. La cita se refiere a los proyectos argelinos, abandonados definitivamente en 1942. Escrito unos años más tarde, hubiera podido referirse igualmente a las realizaciones en la India.

<sup>54</sup> A propósito de la casa Sarabhai. Le Corbusier: *Œuvre complète 1952-57*, p.114.

<sup>55</sup> Carta de Le Corbusier al Gobernador C. P. N. Singh, 15 julio 1954, FLC P1.15.106.



Si tres décadas después de aquel manifiesto –que Le Corbusier daba pie a interpretar en clave de oposición al «plan paralyisé» de la arquitectura académica– se puede hablar de un sistema plástico en torno al béton brut y de las formas que toma bajo las manos modeladoras de Le Corbusier, aquella intención beligerante sigue intacta:

Le brise-soleil prenait donc ici toute sa valeur de rejet des styles classiques. Il s'étendait non pas seulement à la fenêtre mais à la façade entière et à la structure même du bâtiment. Contrairement à la généralité des problèmes contemporains, la ville de Chandigarh apportait une liberté qui était en elle-même une dangereuse difficulté.<sup>56</sup>

Retrospectivamente hablando, parece difícil pensar que a mediados del siglo XX, Le Corbusier todavía mantenga activa la batalla contra los «estilos clásicos», tal como él los entiende. Evidentemente su punto de vista es otro. Quizás considera su trayectoria como arquitecto encaminada a procurar una victoria en este campo; «l'axe est une ligne de conduite vers un but».<sup>57</sup> No es el brise-soleil –materializado en la Unité de la mano del béton brut– sino su potencial para impregnar por completo «la structure même du bâtiment», transformando así el propio material arquitectónico, aquello que Le Corbusier parece reconocer ante sí. Este estado de espíritu brise-soleil deviene el *modus operandi* para abordar la estructura formal del edificio. Convendremos en denominar a este sistema *orden brise-soleil*.

Pero estas frases, extraídas de la introducción al proyecto de Chandigarh de la *Œuvre complète*, no están formuladas como un manifiesto; no pasan de ser una discreta declaración de intenciones. Piden todavía superar la «dangereuse difficulté» que implica el camino por recorrer y poder afirmar líricamente que:

L'horloge et le calendrier  
solaires ont apporté à  
l'architecture le 'brise-soleil'  
installé devant les vitrages des  
édifices modernes. Une  
symphonie architecturale  
s'apprête sous ce titre:  
'La Maison Fille du Soleil'  
...Et Vignole –enfin– est foutu!  
Merci!  
Victoire!<sup>58</sup>

A través del *Poème*, Le Corbusier proclama una victoria sobre los órdenes sistematizados por Vignola;<sup>59</sup> de hecho, sobre los presupuestos estéticos de la Academia; el adversario de quien siempre ha mantenido la inferioridad respecto a la gran arquitectura; esta última ejemplificada por dos obras y dos autores: el Partenón, que atribuye a la dirección de Fidias, y el San Pedro de Miguel Ángel, a los que dedica por separado una parte estructural de *Vers une architecture*.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*, p.113.

<sup>57</sup> Le Corbusier: *Vers une architecture*, p.151.

<sup>58</sup> Le Corbusier: *Poème de l'angle droit*, p.67.

<sup>59</sup> Vignola, Giacomo Barozzi da: *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1562.

<sup>60</sup> «Michel-Ange est l'homme de nos derniers mille ans comme Phidias fut celui du précédent millénaire». Le Corbusier: *Vers une architecture*, p.133. Es de Colin Rowe ("La fachada provocativa: frontalidad y contrapposto", *Arquitectura* núm.264-265, Madrid, enero-abril 1987)



Entablamento y hornacina de los ábsides de San Pedro, de Miguel Ángel, en dos imágenes de *Vers une architecture*.

Con Vignola vencido, a los ojos de Le Corbusier, gracias al orden brise-soleil, la proclama invita a la comparación con estos dos maestros. Pero, ¿por qué el orden brise-soleil suscita un razonamiento de esta índole? No perdamos de vista que Le Corbusier llega a esta formulación a través de la acción de claros y oscuros sobre la arquitectura: «la Maison Fille du Soleil». Las imágenes de los ábsides de San Pedro, en un claroscuro dramático, y el texto de *Vers une architecture* son bien elocuentes:

Les rotondes, les rattrapées, les pans coupés, le tambour de la coupole, le portique hypostyle, géométrie gigantesque en rapports concordants. Puis recommencement des rythmes par des stylobates, des pilastres, des entablements aux profils totalement neufs. Puis des fenêtres et des niches qui recommencent le rythme encore une fois.<sup>61</sup>

Le Corbusier describe un *sistema plástico* coherente surgido de las manos de Miguel Ángel, hecho de relaciones entre las partes que abarcan el edificio a todas las escalas. Y quien establece las relaciones –quienes las hace posibles– es la luz del sol, dividida por la arquitectura en claros y oscuros; «la mouluration est la plus passionnée qui soit, âpre et pathétique» (*Ibid.*, p.137).

Podemos rehacer el mismo camino a través de las descripciones del Partenón; pero, sobre todo, podemos rehacerlo a través del orden brise-soleil. Le Corbusier ha tejido un denso y complejo entramado a partir de aquellos «5 points», de sus interpretaciones y desacuerdos subyacentes; proporcionado por los trazados reguladores y corregido métricamente por el modulator; que ha encontrado en el béton brut una materia para modelar dispositivos de «profils totalement neufs» que enreden la luz y la sombra sobre la superficie y sobre el volumen.

Estamos hablando de *modenatura*, entendida en un sentido amplio como la relación unívoca que establece un sistema plástico con la luz y la sombra a través de la disposición de sus masas y del relieve de su superficie. Identifica un sistema plástico, hasta el punto que «la modénature marque en quelque sorte la tenue d'esprit d'une époque»,<sup>62</sup> como el orden brise-soleil marca «la tenue d'esprit» de la arquitectura que Le Corbusier crea en Chandigarh.

Y a una época vibrante de cambios le corresponde una *modenatura* igualmente vibrante y mutable, donde el orden de cada parte no se identifica con un orden general, sino que se yuxtapone, como en un contrapunto musical se combinan varias líneas melódicas;<sup>63</sup> o bien tal como Le Corbusier describe las interferencias que producen varias tramas hábilmente superpuestas.<sup>64</sup> La casa Curutchet es uno

---

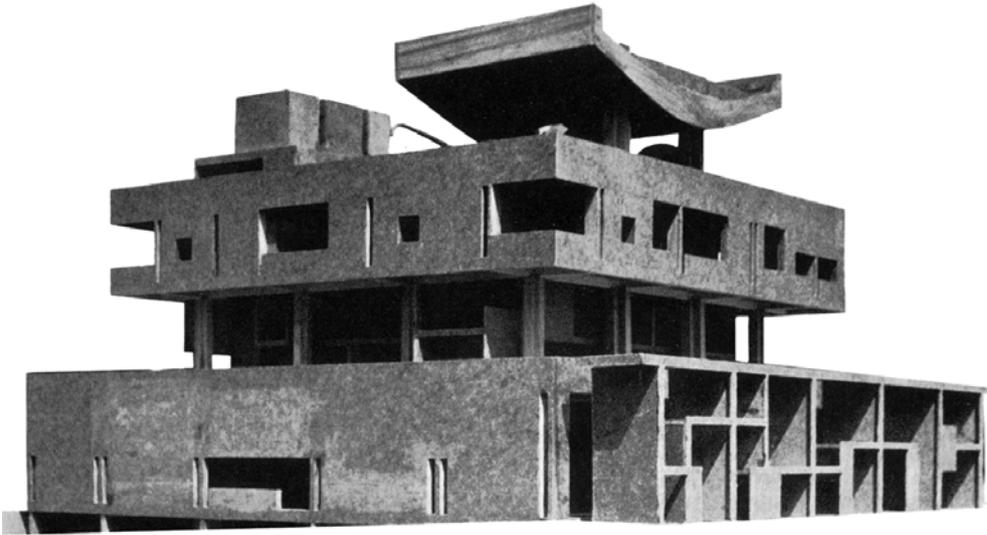
un comentario mordaz respecto a esta frase: «con los milenios tan bien articulados la siguiente plaza sólo puede estar disponible para quien nosotros sabemos».

<sup>61</sup> Le Corbusier: *Ibid.*, p.138.

<sup>62</sup> Le Corbusier: *Almanach d'architecture moderne*, París, Crès, 1926. Citado en la voz «Modénature», *Le Corbusier, une encyclopédie*, p.251.

<sup>63</sup> «Naïvement, je m'efforce de trouver une commune mesure entre l'entrecolonnement des piliers, la distance entre les montants du vitrage, l'écartement des brise-soleil verticaux. Je n'y arrive pas. Le Corbusier vient à ma planche à dessin et me montre qu'il ne faut pas chercher cette commune mesure [...] les verticales ne sont pas les unes devant les autres. Il y aura décalage. Il y aura un 'contrepoint' visuel». Wogenscky, André: *Les mains de Le Corbusier*, p.78-79.

<sup>64</sup> «En un seconde, vous avez vu naître et se développer un phénomène géométrique saisissant [...] La richesse du monde est précisément dans ces nuances exactes». Le Corbusier: *Modulor 2*, p.155-159. A propósito de las tramas adhesivas comercialmente distribuidas en Francia como *Zip-a-tone*.



Le Corbusier da órdenes de «transporter la maquette Gt H sur le site et photographier» a finales de 1956 (FLC W1.3.763), y éste es el resultado, tal como se publica en la *Œuvre complète 1952-57*, p.102-107.

de los ensayos más complejos en este sentido, pudiendo llegar a contar hasta siete capas independientes superpuestas por transparencia: la casa y la consulta forman dos conjuntos heterogéneos, cada uno de los cuales formado por brise-soleil, *pan de verre* y pilotis y, en el vacío entre ambos, la figura sugerente de un árbol atrapado por la casa.

Sólo la retícula aparentemente simple del brise-soleil es ya una suma de elementos contrapuestos: una trama ortogonal que divide luz y sombra según una diagonal cambiante; en los edificios del Capitolio, palas verticales prismáticas y palas horizontales cilíndricas que sirven de recipiente al agua de lluvia (pequeñas réplicas de las cubiertas *hidráulicas*); en la Asociación de Hiladores, el lugar del ángulo recto corregido por efecto del *trompe-l'œil*; pero también combinaciones como la fachada *jardín* (donde el recipiente del brise-soleil se dilata para contener vegetación) y la cubierta brise-soleil de la casa Shodhan, perforada para abrir vistas del cielo.

Según Le Corbusier, todo el edificio puede ser observado en clave de orden brise-soleil, y esto hace del palacio del Gobernador, con una presencia muy limitada de muros en celosía, un ejemplo de este punto de vista incluyente; porque, a diferencia del modo en como se enuncian los «cinque ordini» de Vignola, el orden brise-soleil no se formula como un modelo a imitar, sino como estrategia –como estrategias– a seguir.

Inmersos en esta estrategia, el palacio permite comparar las tres escalas en las que se manifiesta la *modenatura* de los ábsides de San Pedro según Le Corbusier: las cajas prominentes, la musculatura recesiva y la mano abierta del barsati en relaciones concordantes. Después los ritmos vuelven a empezar –discordantes ahora– por los volúmenes prismáticos de la cubierta, los pilares en cruz ante las cajas apiladas de los apartamentos de invitados, el brise-soleil entre el edificio y los jardines. Después los elementos que colonizan la cubierta, las *loggie* de la casa del Gobernador, las *claustras* del nivel 3, el muro «constellé» del nivel 2, la plementería del brise-soleil, que vuelven a iniciar el ritmo una vez más. Y la vibración todavía puede propagarse al *pan de verre* que se intuye tras las *loggie* y tras el brise-soleil y, en última instancia, a las marcas y huellas dejadas sobre la superficie del *béton brut*, capaces de retener un *rumor visual* que devuelve el edificio, por un momento, del campo de las formas al campo de la materia.

Bajo la violenta luz de la India, la más pequeña imperfección, cualquier relieve recuerda la materialidad del *béton brut*. La talla deja paso al modelado; el mármol pentélico y el travertino a la piedra reconstituida, fruto de un esfuerzo colectivo; las acanaladuras, a las marcas de listonado en el encofrado; la línea de ingeniero, a las superficies satinadas provocadas por los moldes metálicos; los bajorrelieves esculpidos, a los contrarrelieves desamoldados; los matices y el color de la ville Savoye, a los contrastes y la textura del palacio del Gobernador, quizás corregido con breves notas de colores saturados.

La vitalidad del *orden brise-soleil* alcanza la materia, la forma y el espacio, interpretados por la luz incidente, percibidos por ojos igualmente apasionados.